FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Curso de Pós-Graduação
Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo

CLAUDIA S. RODRIGUES DE CARVALHO

PRESERVAÇÃO DA ARQUITETURA MODERNA:
EDIFÍCIOS DE ESCRITÓRIOS NO RIO DE JANEIRO
CONSTRUÍDOS ENTRE 1930 – 1960

TESE DE DOUTORAMENTO

SÃO PAULO
2005
Volume 1

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.

ASSINATURA:

EMAIL: crcarvalho@rb.gov.br

Carvalho, Claudia Suely Rodrigues de
C331p Preservação da arquitetura moderna: edifícios de escritórios
construídos no Rio de Janeiro entre 1930 e 1960 / Claudia
Suely Rodrigues de Carvalho. - - São Paulo, 2005.
448p. : Il.

Tese (Doutorado – Área de Concentração: História da Arquitetura e Fundamentos do Urbanismo) – FAUUSP
Orientador: Lúcio Gomes Machado

1. Arquitetura moderna – Preservação – Rio de Janeiro
2. Escritórios – Rio de Janeiro I. Título

CDU 72.036 (815.3)

A Mariza, Isabel e Ricardo

Gostaria de externar meus sinceros agradecimentos:

Ao Prof. Dr. Lúcio Gomes Machado, pela orientação, amizade e confiança depositada no desenvolvimento do trabalho;

À Profa. Dra. Beatriz Mugayar Kühl, pelo apoio durante todo o processo de elaboração deste trabalho e pelas importantes contribuições para a sua estruturação e realização;

Ao Prof. Marcos Tognon, pelas indicações fornecidas durante o exame de qualificação;

À Profa. Dra. Simona Salvo, pelas discussões sobre o tema e pelo fornecimento de informações importantes para o desenvolvimento do trabalho;

Ao Dr. Augusto Guimarães Filho e ao Arquiteto Sergio Porto pela minha formação profissional,

À Arquiteta Carla Coelho, pelo profissionalismo, dedicação e amizade;

As minhas amigas da pós-graduação, em especial a Arquiteta Maria Beatriz Capello, pela amizade e companheirismo;

Aos funcionários e responsáveis pelas instituições sediadas nos edifícios analisados nesta pesquisa pela disponibilidade e acolhida durante as visitas realizadas; bem como aos responsáveis pelos arquivos consultados;

A todos os meus amigos, pela solidariedade e carinho;

A minha família, pelo suporte decisivo na realização do trabalho;

À Fundação Casa de Rui Barbosa, pelo apoio e incentivo na realização deste trabalho.

RESUMO

O presente trabalho trata da preservação da arquitetura moderna, no contexto das discussões realizadas nos últimos anos sobre o tema, que contempla além das questões técnicas, uma reflexão sobre a fundamentação teórica e a metodologia de projeto nas quais estas intervenções se baseiam, tendo como objetivo maior inserir a questão da preservação da arquitetura moderna no Brasil no conjunto das discussões que vêm se desenvolvendo no panorama internacional.

O caminho escolhido para lidar com estas questões foi a análise das questões relativas à preservação de um grupo de edifício de escritórios construídos na cidade do Rio de Janeiro, entre as décadas de 1930 – 1960. Foi realizado um inventário dos referidos edifícios, identificados os valores e as características a serem preservadas.

ABSTRACT

The present work deals with preservation of modern architecture in the context of the discussions that have been developed in last years about the theme, which includes technical issues and the theoretical and methodological approach of the interventions with the aim of to introduce the question of preservation of modern architecture in Brazil in the framework of the discussions in the international scene. The way that was chosen for the development of the work was the analysis for the preservation of a group of modern office buildings, built in Rio de Janeiro, in the period of 1930-1960. An inventory was made, and the values for preservation were defined.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
PARTE 1 – PRESERVAÇÃO DA ARQUITETURA MODERNA	
CAPÍTULO 1 – A PRESERVAÇÃO DA ARQUITETURA MODERNA NO CENÁRIO INTERNACIONAL	13
1.1 OS ANOS 1960 E O PATRIMÔNIO MODERNO.	14
1.2 VILLA SAVOYE – UM MONUMENTO MODERNO.	31
1.3 A PRESERVAÇÃO DA ARQUITETURA MODERNA NA EUROPA.	35
1.4 A PRESERVAÇÃO DA ARQUITETURA MODERNA NO LESTE EUROPEU E NA RÚSSIA.	64
1.5 A PRESERVAÇÃO DA ARQUITETURA MODERNA NOS ESTADOS UNIDOS E CANADÁ.	66
1.6 A PRESERVAÇÃO DA ARQUITETURA MODERNA NOS DEMAIS CONTINENTES.	73
CAPÍTULO 2 – A PRESERVAÇÃO E A PRESERVAÇÃO DA ARQUITETURA MODERNA	76
2.1 A PRESERVAÇÃO COMO DISCIPLINA E OS PRINCÍPIOS CORRENTES DA PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL	78
2.2 CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS NA PRESERVAÇÃO DA ARQUITETURA MODERNA	102
2.3 ANÁLISE DAS INTERVENÇÕES	113
VILLA NOAILLES, HYÈRES, ROBERT MALLET-STEVENS, 1923	115
BAHAUS, DESSAU, WALTER GROPIUS, 1925	121
CIDADE OLÍMPICA, HELSINKI, VÁRIOS AUTORES, DÉCADA DE 1930	130
PENGUIN POOL, LONDRES, BERTHOLD LUBETKIN E GRUPO TECTON, 1934	137
BIBLIOTECA MUNICIPAL CENTRAL ALVAR AALTO, VIBORG, ALVAR AALTO, 1935	142
VILLA MAIREA, NORMARKKU, AINO E ALVAR AALTO, 1938	151
HELSINKI SCHOOL OF BUSINESS AND ADMINISTRATION, HELSINKI, HUGO HARMIA E WOLDEMAR BAECKMAN, 1948-1950	157
LEVER HOUSE, NOVA YORK, SKIDMORE, OWINGS AND MERRIL & GORDON BUNSHAFT, 1952	161
TORRE PIRELLI, MILÃO, GIÒ PONTI, PIER LUIGI NERVI, 1956-1960	167
FINLÂNDIA HALL, HELSINKI, ALVAR AALTO, 1962	173
CAPÍTULO 3 – A PRESERVAÇÃO DA ARQUITETURA MODERNA NO BRASIL	177
3.1 MONUMENTOS MODERNOS NACIONAIS	178
3.2 O PROJETO DE RECUPERAÇÃO E PRESERVAÇÃO DO PALÁCIO GUSTAVO CAPANEMA	208
3.3 O PATRIMÔNIO MODERNO CARIOCA	234
PARTE 2 – EDIFÍCIOS DE ESCRITÓRIOS NO RIO DE JANEIRO CONSTRUÍDOS ENTRE 1930 – 1960 E A SUA PRESERVAÇÃO	
CAPÍTULO 4 – EDIFÍCIOS DE ESCRITÓRIOS NO RIO DE JANEIRO CONSTRUÍDOS ENTRE 1930 – 1960.	246

4.1	EDIFÍCIOS COMERCIAIS E DE ESCRITÓRIOS, ARRANHA-CÉUS MODERNOS E O RIO DE JANEIRO.	247
	EDIFÍCIO VALPARAISO, IRMÃOS ROBERTO, 1937 – 1944	265
	EDIFÍCIO JOÃO CARLOS VITAL, MMM ROBERTO, 1936 – 1941	279
	EDIFÍCIO EDISON PASSOS – Ed. SEDE DO CLUBE DE ENGENHARIA, JACQUES PILON, 1946	294
	EDIFÍCIO SEGURADORAS, MMM ROBERTO, 1946 – 1950	312
	EDIFÍCIO MARQUÊS DO HERVAL, MMM ROBERTO, 1950	324
	EDIFÍCIO LA MAISON DE FRANCE, JACQUES PILON, 1955	337
	EDIFÍCIO DR. JOÃO ÚRSULO RIBEIRO COUTINHO, LUCIO COSTA, 1953/1957	359
	EDIFÍCIO SEDE DO JOCKEY CLUB DO RIO DE JANEIRO, LUCIO COSTA, 1954	373
	EDIFÍCIO SEDE DO INSTITUTO DE PREVIDÊNCIA DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, AFFONSO EDUARDO REIDY, 1957	391
	 CAPÍTULO 5 – EDIFÍCIOS DE ESCRITÓRIOS NO RIO DE JANEIRO, CONSTRUÍDOS ENTRE 1930 – 1960 E A SUA PRESERVAÇÃO.	407
5.1	OS EDIFÍCIOS DE ESCRITÓRIOS NO RIO DE JANEIRO, CONSTRUÍDOS ENTRE 1930 – 1960 – BRAZILIAN STYLE E ESCOLA CARIOCA	409
5.2	OS EDIFÍCIOS DE ESCRITÓRIOS NO RIO DE JANEIRO, CONSTRUÍDOS ENTRE 1930 – 1960 – CARACTERÍSTICAS	416
5.3	OS EDIFÍCIOS DE ESCRITÓRIOS NO RIO DE JANEIRO, CONSTRUÍDOS ENTRE 1930 – 1960 E A SUA PRESERVAÇÃO	419
	 CONCLUSÃO	431
	 BIBLIOGRAFIA	434
	 CRÉDITO DAS ILUSTRAÇÕES	465

INTRODUÇÃO

A partir da década de 1980, no cenário internacional, a preservação dos mais significativos exemplares da arquitetura moderna passou a atrair um número crescente de interessados, profissionais e público em geral. O interesse pela preservação deste legado foi gerado primeiramente pela perda ou desfiguração de importantes ícones do Movimento Moderno, causadas não só pelas imposições de adaptação a novas funções, à atualização dos aspectos tecnológicos e ao atendimento a novos padrões de conforto e segurança decorrentes do desenvolvimento econômico e social, mas também pelas rápidas transformações do ambiente construído e as constantes ameaças de demolição.

A fragilidade e a vulnerabilidade de seus materiais e aspectos construtivos, os pouco conhecidos processos de degradação; a perda da função original bem como a obsolescência das suas instalações; a proximidade com o sistema projetual que dificulta o seu reconhecimento como testemunhos históricos e sim como referências projetuais, bem como a falta de distanciamento histórico para atribuição de valor agravada pelo seu contingente numérico tornando a seleção do que preservar muito mais complexa, foram os principais desafios encontrados para a preservação dos edifícios modernos.

Estas especificidades deram lugar a um questionamento sobre a aplicabilidade dos princípios correntes de preservação do patrimônio cultural à preservação da arquitetura moderna, e indicaram a necessidade do estabelecimento de outro suporte teórico metodológico para lidar com a preservação deste legado, diferente daquele estabelecido para as construções antigas. O debate ampliado sobre o tema, bem como a realização de intervenções seguindo os princípios correntes de preservação, demonstrou que a preservação da arquitetura moderna, por sua diversidade e complexidade, deve estar apoiada nos princípios estabelecidos ao longo de mais de cem anos no campo disciplinar da preservação, o qual oferece os instrumentos próprios para esta ação, que deve ser entendida como uma ação cultural voltada à transmissão do legado deste passado, ainda que recente, às gerações futuras.

O presente trabalho se insere no contexto das discussões acerca das intervenções realizadas nos últimos vinte anos para preservação da arquitetura do Movimento Moderno, que contempla além das questões técnicas, uma reflexão sobre a fundamentação teórica e a metodologia de projeto nas quais estas intervenções se baseiam, tendo como objetivo maior inserir a questão da preservação da arquitetura moderna no Brasil no conjunto das discussões que vêm se desenvolvendo no panorama internacional e que têm como pano de fundo a preservação do patrimônio cultural.

Apresentamos o quadro das discussões sobre a preservação da arquitetura moderna que vem se desenvolvendo no mundo nas últimas décadas do século XX, com o objetivo de identificar as convergências e divergências com a situação brasileira, de modo a desenvolver um quadro de referências para abordagem desta questão no país. O caminho escolhido para lidar com estas questões foi a análise da preservação de um grupo de edifícios de escritórios construídos na cidade do Rio de Janeiro, entre as décadas de 1930 e 1960, de modo a identificar as suas especificidades e estabelecer um sistema de referências para a sua preservação.

Nos anos 1920 e 1930 registram-se os primeiros episódios da arquitetura moderna brasileira, nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo: o manifesto da Arquitetura Moderna de 1925, de Gregory Warchawchik e os seus projetos para as casas modernistas nos anos seguintes; a difusão das idéias sobre a arquitetura moderna de Le Corbusier, durante sua estadia no Rio de Janeiro, em 1929; e os primeiros trabalhos dos arquitetos formados pela Escola Nacional de Belas Artes, após a tentativa de reforma empreendida por Lúcio Costa no curto período por que passou na Direção.

As idéias do Movimento Moderno com a valorização do racionalismo e do progresso tecnológico se adequaram ao panorama político brasileiro então voltado para a modernização do país. Após a anulação do concurso para o projeto do Edifício Sede do Ministério da Educação e Saúde Pública, o convite a Lucio Costa para elaboração de uma proposta utilizando a nova linguagem da arquitetura foi o episódio que deu grande impulso ao movimento de renovação da arquitetura. No Rio de Janeiro, além do Edifício Sede do Ministério da Educação e Saúde Pública, que contou com a consultoria de Le Corbusier, surgem outros projetos importantes, traduzindo as propostas das vanguardas européias, como por exemplo, o edifício Sede da Associação Brasileira de Imprensa e o aeroporto Santos Dumont, dos Irmãos Roberto a Estação de Hidroaviões de Atílio Correia Lima.

No período entre 1930 e 1945, a arquitetura moderna se estabeleceu no Brasil, tendo no Estado o seu principal cliente e a construção dos edifícios públicos o principal veículo de difusão dos ideais de modernização. Em 1943, a exposição realizada no Museu de Arte Moderna de Nova York, *Brazil Builds: New and Old 1652-1942* causou enorme impacto na crítica internacional, bem como repercutiu internamente. A busca de uma linguagem própria que se caracterizou pela conciliação entre os princípios racionalistas europeus, em especial a vertente Corbusieriana, e o vocabulário formal ligado à produção colonial, levaram a crítica internacional a classificar a produção nacional como uma vertente do *International Style*, o *Brazilian Style*, que também recebeu a designação de Escola Carioca. Os edifícios analisados neste trabalho relacionam-se com a Escola Carioca diretamente, e alguns projetos são assinados pelos seus protagonistas, materializando, portanto um período significativo da história da arquitetura moderna brasileira.

Os edifícios de escritórios, pela natureza do seu programa e da sua utilização, oferecem uma complexidade e uma multiplicidade de problemas, fazendo com que as ações para a preservação dos seus valores históricos e artísticos se equilibrem com as exigências modernas de eficiência, e ainda apresentem uma relação custo-benefício compatível com o contexto socioeconômico, bem como atendam às exigências normativas e de legislação, fatores estes que permitiram explorar uma variedade de temas ligados a sua preservação.

O desenvolvimento do trabalho se deu em quatro etapas. A primeira etapa constou de levantamentos gerais sobre preservação e especificamente a preservação da arquitetura moderna no cenário internacional, a qual comportou algumas dificuldades tendo em vista

que o tema é abordado principalmente em artigos de periódicos, anais de encontros científicos, relatórios de intervenções, e o material disponível sobre o assunto no Brasil é bastante limitado; e análises de intervenções realizadas em obras modernas, dentre elas as visitas técnicas realizadas durante a nossa participação no *International Course on Conservation of Modern Architecture*, promovido pelo ICCROM - International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property e pela Helsinki University of Technology, realizado em Helsinki, em 1999.

Na segunda etapa procedemos a um levantamento nos processos de tombamento de bens modernos no Arquivo Noronha Santos do IPHAN- Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, assim como complementamos e sistematizamos as informações sobre o Projeto de Recuperação e Preservação do Palácio Gustavo Capanema, do qual integramos a equipe entre 1984 e 1992. O Arquivo do INEPAC - Instituto Estadual do Patrimônio Cultural também foi consultado para levantamento de dados sobre os processos de tombamento de bens modernos empreendidos por aquele órgão, assim como dados relativos aos edifícios preservados pela legislação municipal foram levantados junto ao DGPC – Departamento Geral do Patrimônio Cultural da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro.

A terceira etapa foi dedicada a levantamentos sobre os edifícios objeto de nossa análise. Foram pesquisados dados sobre o projeto original, sobre a construção, sobre os materiais, sobre o programa, sobre as restrições legais, assim como foram levantados elementos da história do uso dos edifícios e as principais alterações do projeto original. Esta etapa foi desenvolvida através de pesquisa bibliográfica, documental e de campo, englobando visitas técnicas e contatos os profissionais envolvidos com o projeto, com a obra e com a manutenção destes edifícios. Os levantamentos foram realizados no Arquivo da Secretaria Municipal de Urbanismo da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro; no Arquivo de Plantas da CEDAE; na Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo- Acervo Jacques Pilon, onde foram encontrados documentos relativos aos projetos do Edifício La Maison de France e do Edifício Edson Passos - Edifício Sede do Clube de Engenharia; no Arquivo de Centro de Arquitetura e Urbanismo da Cidade do Rio de Janeiro, acervo Irmãos Roberto; no Acervo da Casa de Lucio Costa.

Na quarta etapa, a partir da documentação levantada foram elaboradas as análises sobre as questões relativas à preservação dos edifícios de escritórios, a luz dos elementos disponíveis da história da arquitetura do período.

A Tese está estruturada em duas partes, a Primeira Parte apresenta um panorama da preservação da arquitetura moderna no cenário internacional bem como o desenvolvimento das ações de preservação do legado moderno brasileiro, com enfoque na cidade do Rio de Janeiro, e uma análise das questões teórico-metodológicas, fornecendo os elementos para fundamentação teórica do trabalho. Na Segunda Parte apresentamos os resultados dos levantamentos realizados sobre o nosso objeto de estudo, bem como as análises das questões relativas a sua preservação estabelecendo um sistema de referências para sua preservação.

A Primeira Parte compreende três capítulos. O Primeiro Capítulo apresenta uma visão geral das ações para preservação da arquitetura moderna no panorama internacional, relacionando as principais ações empreendidas a partir dos anos 1980 para sua identificação, tutela e preservação. Em primeiro lugar, foi analisada a situação européia, com destaque para a França, Alemanha, Inglaterra, Itália, Escandinávia e Países do Leste Europeu. Em seguida foi traçado um panorama dos problemas relacionados à preservação da arquitetura moderna nos Estados Unidos e no Canadá. A situação nos demais continentes, ainda em fase de amadurecimento, foi indicada a partir da ação de entidades internacionais, como por exemplo, o ICOMOS – International Council on Monuments and Sites.

O Segundo Capítulo tem como enfoque as discussões sobre aplicabilidade dos princípios correntes de preservação à preservação da arquitetura moderna, analisando como estes princípios se sedimentaram ao longo do tempo no campo disciplinar da preservação de monumentos. No referido capítulo foram analisadas intervenções para preservação de edifícios modernos realizadas na Europa e nos Estados Unidos, a partir do final da década de 1970. Os dados apresentados foram obtidos através de visitas técnicas, entrevistas e palestras com os responsáveis pelos projetos de intervenção, artigos e textos técnicos publicados em periódicos e anais de encontros científicos e relatórios técnicos da execução das obras disponíveis em sítios da Internet.

O Terceiro Capítulo apresenta um recorte das ações desenvolvidas para a preservação da arquitetura moderna no Brasil, com enfoque nos critérios de seleção adotados pelos IPHAN- Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, bem como pelo INEPAC- Instituto Estadual do Patrimônio Cultural do Estado do Rio de Janeiro. Foram apresentadas as principais atividades desenvolvidas pelo Projeto de Recuperação e Preservação do Palácio Gustavo Capanema, do IPHAN, com o objetivo de identificar os critérios e métodos de intervenção adotados.

O Quarto Capítulo apresenta o objeto de estudo através de um inventário de cada um dos edifícios analisados, de modo a fornecer um quadro geral de informações capaz de indicar os valores e as características destes edifícios que devem ser preservados. Apresenta também uma visão geral do desenvolvimento dos edifícios de escritórios, bem como os dados relativos ao contexto urbano onde se localizam.

Os edifícios de escritórios selecionados como objeto de estudo do presente trabalho situam-se na área central do Rio de Janeiro e foram construídos entre 1930 e 1960. O conjunto de edifícios estudado é constituído por nove edifícios de escritórios, públicos e privados, e que agregam em alguns casos também lojas comerciais, a seguir relacionados: Edifício Valparaíso (Marcelo, Milton e Maurício Roberto, 1937); Edifício João Carlos Vital, antiga Sede do Instituto de Resseguros do Brasil – IRB (Marcelo, Milton & Maurício Roberto, 1941); Edifício Edison Passos – Sede do Clube de Engenharia (Jacques Pilon, 1946); Edifício Seguradoras (Marcelo, Milton & Maurício Roberto, 1949); Edifício Marquês do Herval (Marcelo, Milton e Maurício Roberto, 1952); 1955); Edifício Maison de France (Jacques Pilon, 1955); Edifício Sede do Jockey Club do Brasil (Lucio Costa, 1956); Banco Aliança (Lucio Costa, 1956); Edifício Sede do Instituto de Previdência do Estado da Guanabara (Affonso Eduardo Reidy, 1957).

No Quinto Capítulo analisamos a inserção histórica da arquitetura moderna brasileira do período de 1930-1960, bem como abordamos alguns aspectos existentes da crítica sobre esta produção, notadamente do que se convencionou chamar Escola Carioca, destacando os dados relativos à qualidade e à relevância dos edifícios estudados, necessários para fundamentar as justificativas para a sua preservação. A partir das discussões teórico – metodológicas desenvolvidas sobre a preservação da arquitetura moderna no cenário internacional, bem como dos aspectos relativos ao tema já desenvolvidos no Brasil, e dos elementos fornecidos pelo inventários dos edifícios analisados estabelecemos um sistema de referências para sua preservação.

CAPÍTULO 1-

A PRESERVAÇÃO DA ARQUITETURA MODERNA NO CENÁRIO INTERNACIONAL.

O século XX foi o século da modernização entendida como resultante do processo de industrialização cujo início remonta aos séculos XVIII e XIX, e das suas consequências nos planos econômico, político e social. Diante de uma nova visão do mundo e de uma nova noção do tempo e do espaço, o ambiente construído refletiu as transformações irreversíveis provocadas em vários aspectos da sociedade ocidental. A emergência das metrópoles, a construção de vastos complexos industriais com novas formas de conexão, o planejamento urbano capaz de atender às demandas do crescimento populacional dos grandes centros, os novos projetos de habitação para a classe trabalhadora baseados na standardização, nas novas técnicas construtivas e nos novos materiais, são todos os efeitos mais reconhecidos destas transformações.

O Movimento Moderno é uma das manifestações mais significativas do século XX, tanto na arquitetura quanto no urbanismo e no ambiente construído. O Movimento Moderno em arquitetura, entendido como uma manifestação que respondeu à experiência da modernidade tem suas raízes nas revoluções democrática e industrial que produziram a era moderna, e como observa Vincent Scully, a arquitetura moderna, como toda a arquitetura, “tentou criar um ambiente especial para a vida humana e compor uma imagem dos pensamentos e ações dos seres humanos como eles mesmos desejavam parecer”¹. A primeira incerteza ao encarar a avaliação crítica da produção artística do moderno se refere à definição dos limites temporais do fenômeno e dos seus conteúdos mais característicos. O reconhecimento do valor de patrimônio de uma dada produção é decorrente de uma avaliação crítica baseada na sua historicização, para a qual a perspectiva temporal tem papel fundamental. A historiografia da arquitetura moderna situa o início das suas manifestações nas rupturas com a tradição que se expressam materialmente com a inclusão dos processos industriais na sua produção. Desta forma entendida, a arquitetura moderna se desenvolveu em todo o mundo seguindo princípios gerais assim definidos por Argan²:

[...]1- a prioridade do planejamento urbano sobre o projeto arquitetônico; 2- o máximo de economia na utilização do solo e na construção, a fim de poder resolver, mesmo que no nível de “mínimo de existência”, o problema da moradia; 3- a rigorosa racionalidade das formas arquitetônicas, entendidas como deduções lógicas (efeitos) a partir de exigências objetivas (causas); 4- o recurso sistemático à tecnologia industrial, à padronização, à pré-fabricação em série, isto é, a progressiva industrialização da produção de todo tipo de objeto relativo à vida

¹ SCULLY Jr., Vincent. *Arquitetura Moderna*. Trad. Ana Luiza Dantas Broges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.p.15

² ARGAN, G.Carlo. *Arte Moderna*. Trad. Denise Bottman e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.264

cotidiana (desenho industrial); 5- a concepção da arquitetura e da produção industrial qualificada como fatores condicionantes de progresso social e da educação democrática da comunidade.

No entanto, a sua conclusão, ainda muito próxima do presente, compromete a sua avaliação, para a qual ainda contribuem a rapidez, a radicalidade e a irreversibilidade das mudanças da sociedade atual. 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 Lucio Costa se envolvem pessoalmente na batalha para preservar suas obras, dando lugar a uma relação muito diferente com a pré-existência e com os bens culturais que merecem ser preservados para as gerações futuras.

1.1 - OS ANOS 1960 E O PATRIMÔNIO MODERNO.

Em 1965, Alisson e Peter Smithson apresentaram num artigo da revista *Architectural Design* intitulado “The heroic period of modern architecture” uma seleção das realizações artísticas e arquitetônicas mais significativas do período heróico da arquitetura moderna que, segundo os autores, embora compreendendo um curto lapso de tempo situado um pouco antes e um pouco depois da Primeira Guerra Mundial, deu lugar a uma produção bastante diferenciada em relação aos períodos anteriores da história da arquitetura. O sentido da apresentação era o da identificação daquela produção como referência para a prática projetual do momento, conforme declarado:

[...]this Heroic Period of Modern Architecture is the rock on which we stand. Through it we feel the continuity of history and the necessity of achieving our own idea of order and the collection presented here is intended as a work-document to help in achieving this order [...] In total they try to recapture the excitement and confidence felt by architects at that time³.

O referido artigo ilustra quase uma centena de edifícios construídos entre os anos 1910 e 1929, que têm como característica em comum, segundo os Smithsons, o fato de representarem a materialização de uma nova maneira de pensar, segundo a qual a arquitetura seria capaz de criar um novo modo de vida, através da criação de um novo ambiente físico, de uma nova estrutura urbana, de novas casas, de novos equipamentos, de novos objetos de arte, e principalmente de uma nova relação entre homem e natureza. As imagens, organizadas cronologicamente, foram extraídas de livros e periódicos e retratam a forma original das obras. Como observou Maurizio Boriani, o artigo assinala a vontade de memorizar o momento da concepção e da realização da idéia, rejeitando o percurso da obra no tempo revelado pela sua decadência material e formal⁴.

³ SMITHSON A., SMITHSON P. The heroic period of modern architecture, 1917-1937. *Architectural Design*, Londres, v.36, n.12, p.590-630, dez 1965.

⁴ BORIANI, Mauricio. Restauro e “Moderno”: Conservazione, Ripristino e Copia. *Recuperare*, n.43, p.530-537, 1989.

Dois anos mais tarde, a mesma revista publicou um outro artigo intitulado “Heroic relics”, no qual a mesma seleção de obras do artigo de 1965 era apresentada com outro objetivo. A intenção não era mais a de buscar uma referência para o momento presente, mas retratar a produção de uma época, percebida de forma diferente e distante no tempo. Dentre os edifícios remanescentes da idade de ouro da máquina, muitos haviam sofrido alterações em maior ou menor escala, mas todos estavam sendo apresentados como objetos históricos, com os sinais do tempo transcorrido desde a sua conclusão. As imagens revelavam de que modo os protótipos da nova técnica construtiva e do emprego dos novos materiais tinham resistido à prova do tempo.

[...]it is undeniable that most of the buildings illustrated here have had strange, deep and intense effects on architects who have seen them, either in actuality or picture. They are the embodiments of ideas, emotions and images which, for a brief period, came through with a force, rapidity and sometimes violence that resulted in a new form of architecture... and some of these buildings now seem very odd – they are the expression of something enormous that was going on. Together they have a cumulative and collective meaning that no one, taken singly, has by itself; they have a power and authority that cannot be questioned⁵.

Estes artigos destacam-se entre os primeiros sinais de preocupação com o legado arquitetônico do Movimento Moderno que surgem em decorrência dos estudos historiográficos nas décadas de 1950 e 1960, como é o caso da *Historia da Arquitetura Moderna* de Leonardo Benevolo, que denunciou o estado lastimável em que se encontravam os edifícios de Walter Gropius da Bauhaus em Dessau, confrontando com as imagens do seu aspecto original nos anos 1920⁶.

O Movimento Moderno⁷ é entendido como um conceito de arquitetura que constituía uma resposta legítima aos problemas decorrentes do processo de modernização e à experiência da modernidade, entendida, no ocidente, como uma situação culturalmente oposta à tradição, apoiada numa transformação socioeconômica que foi estimulada pelo processo de industrialização dos séculos XVIII e XIX. A identificação dos seus limites

⁵ Uma equipe contratada pela revista, tendo como base os edifícios apresentados no artigo “The Heroic Period of Modern Architecture” realizou um levantamento, na forma de um inventário, do estado geral dos edifícios, entre os membros da equipe estavam Kenneth Frampton, Erno Goldfinger, Gabriel Guevrekian, André Lurçat, David Mackay, Elemer Nagy, Geofry Powell, , Wilhelm Schutte, Peter and Alison Smithson, Vladimir Syrovátka, Roger Thirion, Robert Vickery, John Wells-Thorpe, entre outros.

. Heroic Relics. *Architectural Design*, Londres, v.37, n.12, p.543-564, dez 1967.

⁶ BENEVOLO, Leonardo. *Historia da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

⁷ Hilde Heynen em seu livro “Architecture and modernity”, expõe a relação entre os termos modernização, modernidade e modernismo da seguinte forma: modernização é o termo utilizado para descrever o processo de desenvolvimento social, cujas características principais são o avanço tecnológico e a industrialização, explosão demográfica e urbanização, o surgimento da burocracia e o aumento do poder dos estados nacionais, uma grande expansão no sistema de comunicação de massa, democratização e a expansão do mercado capitalista, remontando aos séculos XVIII e XIX. Modernidade se refere aos aspectos típicos dos tempos modernos e a maneira pela qual estes aspectos são experimentados pelos indivíduos. Modernismo se aplica a tendências culturais e movimentos artísticos que respondem à experiência de Modernidade.

HEYNEN, Hilde. *Architecture and Modernity: a critique*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1999. p.10.

temporais e dos seus conteúdos específicos está comprometida pela proximidade temporal dos seus principais acontecimentos que ainda se refletem no tempo presente

Inicialmente, a arquitetura moderna compartilhava os mesmos princípios das vanguardas artísticas das primeiras décadas do século XX, no continente europeu, em relação à tradição, à cultura burguesa materializada no ecletismo, e à intenção de assumir o controle das mudanças que estavam em andamento⁸. Os arquitetos progressistas do século XIX, assim como seus sucessores no século XX, entendiam que era essencial criar um estilo arquitetônico unificado que refletisse a nova era tecnológica e de produção industrial, rejeitando o ornamento e buscando a autenticidade através do uso dos materiais e da adoção da lógica construtiva como linguagem. As cidades ocuparam boa parte dos esforços dos arquitetos modernistas que buscaram encarar concretamente seus problemas e encontrar novas soluções. A arquitetura moderna, no entanto, não demonstrou nas suas manifestações a mesma radicalidade das vanguardas artísticas e, na verdade, abrangia diferentes correntes e tendências⁹. No seu desenvolvimento buscou se transformar num programa de intenção unitária baseado num novo papel do arquiteto na sociedade, construindo assim uma ideologia para o Movimento Moderno que se consolidou e se difundiu através dos CIAMs - Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna. Como observa Giorgio Ciucci, através da análise dos temas discutidos nos CIAMs percebe-se uma progressão de eventos, que desde a sua primeira reunião em La Sarraz em 1928, são voltados a constituir uma visão homogênea e unitária do Movimento Moderno¹⁰.

⁸ Alan Colquhoun utiliza o termo arquitetura moderna para identificar os movimentos progressistas dos anos 1910 e 1920, assim como também utiliza os termos modernismo e "avant-garde" para as manifestações deste período. E ainda para este autor sãsubmovimentos do modernismo o futurismo, o construtivismo, o De Stijl, o l'esprit nouveau e a nova subjetividade (das neue sachlichkeit). Já o organicismo, o neoclassicismo, o expressionismo, o funcionalismo e o racionalismo são tendências migratórias dentro do contexto geral do modernismo.

COLQUHOUN, Alan. *Modern architecture*. Oxford: Oxford University Press, 2002. p.9.

⁹ Argan distingue as seguintes tendências no âmbito da arquitetura moderna: 1- um racionalismo formal, que possui seu centro na França e tem a frente Le Corbusier; 2- um racionalismo metodológico-didático, que possui seu centro na Alemanha, na Bauhaus, e tem à frente Walter Gropius; 3- um racionalismo ideológico, o do construtivismo soviético; 4- um racionalismo formalista, o do neoplasticismo holandês; 5- um racionalismo empírico dos países escandinavos, que tem seu máximo expoente em Alvar Aalto; 6- um racionalismo orgânico americano, com a personalidade dominante de F.L. Wright. ARGAN, op.cit.,p.264.

¹⁰ No primeiro CIAM (La Sarraz, 1928) foram discutidas questões relativas à técnica moderna e às suas conseqüências, à padronização, à economia e à urbanística. O segundo CIAM (Frankfurt, 1929) foi dedicado à questão da habitação, fortemente influenciada pelas experiências alemãs na área da habitação popular, lideradas por Ernst May. No terceiro CIAM (Bruxelas, 1930) discutiu-se as questões dos bairros e dos loteamentos racionais. Em 1933 foi realizado o quarto Congresso, num cruzeiro entre Marselha em Atenas, cujo resultado foi publicado em 1941, conhecido como a Carta de Atenas, na qual são abordadas questões relativas à cidade moderna e suas funções básicas: habitar, trabalhar, recrear e morar. Nas reuniões seguintes, em Paris, em 1937, foram discutidos os problemas do lazer e da moradia; em Bridgewater, em 1946, foram reafirmados os objetivos dos CIAMs, e em Bergamo, em 1949, e em Hoddesdon, em 1951, o enfoque se voltou para os estudos dos centros das cidades. CIUCCI, Giorgio. Il mito Movimento Moderno e le vicende dei CIAM. *Casabella*, n.463/464, p.28-35, nov/dez 1980.

Na Europa, o período de maior expressão das suas manifestações correspondeu às décadas de 1920 e 1930, e, nos outros continentes, suas manifestações estão ligadas ao crescimento do setor construtivo dos diversos países a partir de 1940, e experimentou desdobramentos diferenciados, com variações técnicas e formais derivando das exigências dos novos programas da sociedade, seja do estado capitalista ou socialista: clubes de operários, escolas, sanatórios, edifícios de apartamentos, novas instalações fabris.

Dentre as “reliquias” representadas nos artigos acima referidos, figuram os remanescentes das principais correntes e tendências que se desenvolveram em paralelo, destacando-se os trabalhos ligados à vanguarda holandesa com os desdobramentos do movimento De Stijl, a vanguarda russa relacionadas ao construtivismo, as primeiras obras de Le Corbusier relacionadas ao Purismo, assim como os trabalhos de Walter Gropius, Mies van der Rohe, relacionadas à nova objetividade na Alemanha e à Bauhaus. Os remanescentes do Weissenhof Siedlung foram apresentados assim como obras de Giuseppe Terragni, Jose Luis Sert e Maxwell Fry.

Como primeiros exemplares do período estão a Residência Steiner de Adolf Loos, em Viena, 1910 e a Fábrica Fagus de Walter Gropius e Hannes Meyer, em Alfeld-an-der-Leine, 1910-1914. São duas obras consideradas de grande influência para o Movimento Moderno: a Residência Steiner (Figs. 1 e 2) é vista como um dos primeiros documentos do racionalismo europeu que exerceu grande influência na obra de Gropius, Oud e Le Corbusier¹¹; e a Fábrica Fagus (Figs. 3 e 4) é considerada como uma antecipação da unidade de expressão entre arquitetura e estrutura que seria desenvolvida na arquitetura alemã do primeiro pós-guerra, explorando as novas possibilidades dos materiais e abandonando as referências comuns do classicismo.

Figs. 1 e 2 – Residência Steiner, Adolf Loos, 1910/1967

Entre as principais modificações que a casa sofreu estão a remoção do toldo na parte central, a adição de uma grade na porta voltada para o jardim, o fechamento das janelas laterais e a reconstrução do terraço após a Segunda Guerra Mundial.

Adolf Loos se destaca na História da Arquitetura do período menos pela sua produção arquitetônica, do que pela crítica que direcionou aos arquitetos ligados ao movimento Art-Nouveau¹² vienense e ao Werkbund. O seu texto “Ornamento e Delito” o fez ser

¹¹ BENEVOLO, op.cit., p.302.

¹² O Art- Nouveau é identificado como uma primeira tentativa sistemática de substituir o sistema clássico da arquitetura e das artes decorativas que prevaleceu no ensino das academias de Belas Artes desde o século XVIII. Teve como antecedentes o movimento “Arts and Crafts” de William Morris e as questões levantadas

considerado um dos pioneiros da arquitetura moderna e a sua arquitetura, buscando refletir as mudanças da sociedade não se inscreveu em nenhum dos movimentos da sua época, pois revelou muitos temas simultaneamente¹³, refletindo a tensão entre a vanguarda e a renúncia aos estilos. Sem pretender aliar a arte à indústria, considerava que o verdadeiro estilo da era moderna estava expresso nos produtos industrializados sem pretensões artísticas. Apenas os edifícios que personificassem a memória coletiva – os monumentos – poderiam ser artísticos, e neste caso, Loos entendia como artística a linguagem clássica.

Figs. 3 e 4 – Fábrica Fagus, 1911/1967. A fábrica foi mantida em condições impecáveis pela família dos proprietários originais.

A demanda pela standardização e a definição de uma tipologia construtiva da era industrial formavam o pano de fundo das contradições entre os arquitetos no interior do Deutscher Werkbund¹⁴, que oscilaram entre uma tendência classicizante e outra ligada ao expressionismo alemão¹⁵. Walter Gropius situa-se entre o classicismo representado por Peter Behrens e o expressionismo de Bruno Taut manifestando uma postura mais focada nas implicações sociais da produção em massa, onde o arquiteto era o intelectual incumbido de inventar as formas da era da máquina entendida como uma totalidade cultural. O projeto da Fábrica Fagus modifica a concepção dos projetos industriais, voltando-se para as questões de conforto dos trabalhadores. As grandes paredes de vidro desfazem a distinção entre interior e exterior, a estrutura é constituída por planos

por Viollet-Le-Duc sobre o emprego do ferro como expressão arquitetônica. Da Bélgica, onde surgiu em 1892, se espalhou para o restante da Europa, englobando variadas manifestações conhecidas como Style Nouveau, Jugendstil, Secession, Modernisme que exploraram as potencialidades das novas técnicas construtivas em busca de inovações formais e espaciais.

¹³ HEYNEN, op.cit., p.93.

¹⁴ Na Alemanha a influência do Art-Nouveau se manifestou no Deutscher Werkbund, criado em 1907 em Munique. O Werkbund não buscava uma linguagem artística em particular, mas uma integração da criação artística no processo industrial em prol de um aumento da qualidade da produção alemã em relação ao mercado internacional. Dentre os arquitetos que integram o Deutscher Werkbund encontravam-se Peter Behrens, Theodor Fischer, Josef Hoffmann, Joseph Olbrich, Paul Schiltzenaumburg e Fritz Schimacher.

COLQUHOUN, op.cit., p.58.

¹⁵ O Expressionismo na Alemanha teve como influência o pós-impressionismo e o fauvismo franceses, colocando-se em oposição aos estabelecimentos acadêmicos. Movidos por uma visão utópica da tecnologia moderna e por uma nostalgia com a cultura germânica, destacam-se os trabalhos de Hans Poelzig, Erich Mendelson e Hugo Haring.

COLQUHOUN, op.cit., p.89-99.

ortogonais; a massa se desfaz dando lugar a uma construção geométrica de volumes transparentes.

As obras da vanguarda holandesa ligadas ao movimento De Stijl, e da vanguarda russa ligadas ao Construtivismo também integram a seleção de relíquias, de 1967, da revista *Architectural Record*. A arquitetura holandesa está representada pela obra dos arquitetos que participaram do movimento De Stijl, destacando-se a Residência Schröder (Figs.5 e 6), de Gerrit Rietveld, em Utrecht, 1924-1925, e também os seus desenvolvimentos representados pela obra de J.J.P.Oud e J. Brinkman. O De Stijl surge na Holanda logo após a Primeira Guerra Mundial tendo como princípio a necessidade de um novo estilo que, unificado refletisse o espírito da época, rejeitando o uso eclético dos estilos do passado e tendo como crença a modificação da sociedade através da arte. Do seu grupo original participaram Piet Mondrian, Van Doesburg, Gerrit Rietveld e J.J.P.Oud. Refletindo a influência do cubismo, a linguagem proposta pelo movimento se manifesta com o uso da cor nos elementos arquitetônicos de modo a criar uma nova unidade fundindo estrutura, ornamento e mobiliário. Os modelos de casas ideais de Theo Van Doesburg e Cornelius Van Eesteren com a agregação e interpenetração de volumes cúbicos reduzidos a planos, geram uma continuidade entre os espaços interiores e exteriores, na qual a influência das Prairie Houses de Frank Lloyd Wright é identificada. A arquitetura funcionalista holandesa de J.A. Brinkman, L.C. Van der Vlugt e J. Duiker distingue-se pelo rigor científico e pela precisão formal, além de apresentar soluções modernas para programas essenciais como é o caso da Fábrica Van Nelle (Fig.11) de Brinkman e Van der Vlugt, em Rotterdam, que representa uma grande inovação para a arquitetura industrial, utilizando-se de um consistente vocabulário formal derivado das suas funções abandonando o padrão “maquinista” dos edifícios industriais; e do Sanatório Zonnestraal (Fig. 12 e 13), em Hilversum, de Duiker, que se constitui numa inovação na arquitetura hospitalar onde os volumes correspondem às melhores condições de iluminação e ventilação¹⁶, que influenciaria o projeto do Sanatório de Paimio, obra-prima de Alvar Aalto.

A arquitetura moderna na Holanda experimentou outros desenvolvimentos em direções diferentes do De Stijl, compartilhando apenas alguns princípios, entre eles a abstração formal, a materialidade e a assimetria. Nem todos os projetos de J.J.P.Oud apresentam influência daquele movimento, como é o caso do seu projeto para o Hook of Holland (Figs. 7 e 8), bem como para o Kiefhoek (Figs. 9 e 10), que se constitui de uma arquitetura mais convencional onde as superfícies dão o efeito de membranas finas, suaves e brancas.

¹⁶ ARGAN, op.cit., p.289.

Figs. 5 e 6 – Residência Schröder, 1923/1967

A casa manteve-se bem conservada pela família Schöroder, mas a construção de um viaduto modificou sua concepção espacial original

Figs. 7 e 8 – Hook of Holand, 1924/1967.

Bem conservados, os edifícios mantêm sua configuração próxima ao original.

Figs. 9 e 10 – Kieffhoek, 1925/1967

Regularmente pintadas nas cores originais, as casas encontram-se tão bem conservadas quanto o Hook of Holand.

Fig. 11 – Fábrica Van Nelle (1927.)- 1967

Ao longo dos anos a manutenção da fábrica e as ampliações necessárias foram coordenadas por arquitetos da mesma firma responsável pelo projeto original.

Figs. 12 e 13 - Sanatório Zoonestraal, 1927 – 1967

As duas alas oeste foram as mais alteradas, tendo sido totalmente descaracterizadas

Na Rússia, as dificuldades econômicas da década de 1920 dificultaram o desenvolvimento dos programas construtivos e as manifestações arquitetônicas relacionadas à vanguarda Construtivista, embora carecendo da contribuição do desenvolvimento industrial, lançaram-se, através do viés político, à pesquisa de soluções formais inovadoras que refletissem as questões sociais do período. As características do construtivismo são o geometrismo, as formas ousadas, o dinamismo e o simbolismo entendidos como expressão do movimento revolucionário e da sociedade em construção. A vanguarda russa alcança grande prestígio na Europa, a partir de 1925 com o pavilhão soviético executado por Melnikov para a exposição internacional das artes decorativas em Paris. Por questões políticas, o movimento não experimentou desenvolvimentos.

Figs. 16 e 17 – Clube dos Sindicatos dos trabalhadores, Moscou, 1927-1967.

Figs. 14 e 15 – Clube dos Sindicatos dos trabalhadores, Moscou, 1927-1967. Muitos vãos de esquadrias foram fechados.

Konstantin Melnikov é um dos grandes destaques do período, comprometido com o socialismo e com o modernismo, pensava em dar formas simbólicas aos ideais da revolução, enquanto que ao mesmo tempo faria suas próprias explorações arquitetônicas, destaca-se o seu projeto para o Tranvieri Club (Fig.14 a 17).

O artigo retrata também as principais residências de Le Corbusier (Fig.18 a 31) das décadas de 1920 e 1930, destacando-se as alterações sofridas na Residência Vauresson. Figura central do Movimento Moderno em arquitetura, Le Corbusier estabeleceu com a era da máquina uma relação diferenciada, e transformou o problema do urbanismo e da arquitetura em um dos grandes problemas da cultura do século XX. A sua postura foi definida através da revista *L'Esprit Nouveau* que fundou com o pintor Amédée Ozenfant em 1920. A revista, compartilhando a opinião do De Stijl sobre a necessidade de uma nova estética fundada na interrelação entre arte e indústria, tinha como premissa a superação do cubismo através de um retorno aos modelos clássicos alinhados com a consistência purista, que estabelecia algumas regras formais, como o uso de formas simples, que podem ser aplicadas do mesmo modo na pintura, na escultura e na arquitetura. As suas experiências com o concreto durante sua estada no ateliê de Auguste Perret o fizeram entender a importância deste material enquanto meio de industrialização do processo construtivo, como demonstrado na sua proposta para a casa Dom-ino, onde estrutura e vedação se apresentam de forma autônoma.

Figs. 18 e 19 – Vaucresson, 1922-1967.

O edifício foi muito modificado pela construção, em 1935, de lojas ao longo da rua frontal, e pela adição de um telhado.

Figs. 20 e 21 – Maison Cook, 1926-1967.

A aparência externa da casa está praticamente inalterada, assim como os interiores, que sofreram apenas algumas mudanças de cor

Fig. 22 - Casas em Pessac (1925) 1967.

Construídas em menos de um ano por construtores parisienses (os construtores locais não aceitaram o trabalho) as casas se deterioraram rapidamente, evidenciando os problemas gerados pela rapidez da construção. A policromia original foi desfigurada.

Fig. 23 – Maison La Roche (1923) 1967. O aspecto externo não foi alterado. Internamente, a mudança mais significativa foi a remoção de objetos móveis, como a coleção de pinturas

Figs. 24 e 25 –

Villa Garches, 1927-1967. A porta da garagem teve sua altura reduzida e largura aumentada. As duas portas de acesso foram substituídas. No terraço jardim uma porta de acesso e uma janela foram bloqueadas

Figs. 26 e 27 – Villa Garches, 1927-1965 Alteração da fachada lateral.

Figs. 28 e 29 – Weissenhof, Casas de Le Corbusier e Pierre Jeanneret, 1927 -1967

Figs. 30 e 31 – Weissenhof, Casas de Le Corbusier e Pierre Jeanneret, 1927-1967

A diversidade de técnicas e funções impunha, na visão de Le Corbusier, uma retomada da ordem, expressa pelos prismas puros e pela predominância do volume sobre a massa através de paredes que funcionassem apenas como membranas, anunciando o vocabulário purista nas Casas de Pessac que iria predominar nos seus projetos dos anos 1920. As residências Citrohan projetadas para a exposição do Weissenhof Siedlung em 1925 é a antítese do objeto fragmentado que exhibe no exterior os volumes que o compõem, culminando com “os cinco pontos de uma nova arquitetura” – as suas regras para um novo sistema arquitetônico, cuja culminância é o projeto para Villa Savoye.

No final dos anos 1920, Le Corbusier projetou uma série de edifícios públicos, nos quais adotou um partido diferenciado em relação às suas casas. A Cité de Refuge (Fig.32 e 33) em Paris (1929-33) é um desses projetos, no qual o arquiteto quebra o edifício em partes e uma lâmina de espaços modulados se conjuga a volumes centralizados, acomodando pequenos espaços urbanos no seu interior¹⁷.

¹⁷ Ibid.,p.265.

Figs. 32 e 33 – Cité de Refugé, 1929- 1967. Depois da II Guerra Mundial Pierre Jeanneret substituiu as esquadrias originais (seladas) por brises de concreto e janelas de abrir. Tijolos do volume ao nível da rua perderam-se e não foram substituídos e as cores internas foram substituídas predominantemente por marrom.

Os edifícios projetados por Gropius para a Bauhaus em Dessau (Fig. 34 a 37) passaram por grandes alterações e o seu estado alarmante nos anos 1960 foi muito divulgado, dada a sua importância no panorama do Movimento Moderno. A Bauhaus representou uma possibilidade concreta de ligar a teoria que vinha se desenvolvendo em torno da nova arquitetura e a prática, sendo os edifícios de Dessau a materialização dos princípios do movimento *neue sachlichkeit*, consolidando a ênfase dada à definição da forma a partir do método de produção, da sujeição do material e da necessidade programática¹⁸, refletindo na sua composição as propostas do *De Stijl*. A situação histórica extremamente dramática do pós-guerra alemão, com o país imerso em crise política, econômica e social, após a derrota, foi o cenário para o desenvolvimento do funcionalismo alemão tendo Gropius à frente.

Figs. 34 e 35 – Bauhaus, 1925-1967. Durante a segunda Guerra mundial os edifícios foram bastante danificados. O bloco de ateliês, foi fechado com tijolos

¹⁸ FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.p.152.

Figs. 36 e 37 – Bauhaus, 1925-1967.

Mies Van der Rohe dividiu com Walter Gropius o panorama profissional da arquitetura na Alemanha dos anos 1920, aquele nas questões estéticas e este nas questões organizacionais. A partir de uma formação clássica, Mies tornou-se adepto da lógica construtivista e neoplástica, entendendo que formas neutras poderiam criar sistemas flexíveis o suficiente para atender a qualquer situação, gerando construções com configurações únicas a partir da combinação de elementos comuns. Não implicou com os problemas sociais e nem demonstrou interesse em questões urbanas. Os seus estudos para arranha-céus transparentes desenvolvidos a partir da década de 1920 se materializariam no segundo pós-guerra na América.

Figs. 38 e 39 – Villa Tugendhat, 1930-1967. Os grandes painos de vidro foram quebrados durante a segunda Guerra mundial.

Figs. 40 e 41 – Villa Tugendhat, 1930. A casa passou a ser usada como centro de fisioterapia para crianças

A Vila Tugendhat (Figs. 38 a 41) marca um estágio da carreira de Mies van der Rohe. A residência consiste em um cubo monolítico com um pavimento superior recuado do plano da fachada principal pelo qual se dá acesso ao salão principal envidraçado do piso ao teto, elemento que conjuga a contenção clássica e as possibilidades da moderna tecnologia, que também se revelariam no pavilhão para a exposição de Barcelona de 1922.

Na Itália do primeiro pós-guerra surgem dois movimentos progressistas. Um deles, o Novecento, promovia uma arquitetura moderna e ao mesmo tempo restauradora de uma tradição clássica e outro influenciado pelo L'Esprit Nouveau, defendia a fusão do funcionalismo com o espírito clássico. Destaca-se neste grupo Giuseppe Terragni, e o seu projeto para a Casa del Fascio é considerado a fusão da monumentalidade clássica e da abstração modernista. Em 1927, o seu projeto para o edifício Novocomum afirma a sua posição dentro das vanguardas europeias. (Fig. 42)

Fig. 42 – NovoComum, (1927) 1967. A entrada principal foi modificada, assim como as divisões dos balcões.

Muitas imagens do *Heroic Relics* mostram também o Weissenhof Siedlung (Fig.43 e 44), que em 1958 tinha sido reconhecido como monumento nacional alemão. As imagens refletem o estado da propriedade, que após danos causados pelos bombardeios de 1943, sofreu muitas alterações. Em 1926, Mies van der Rohe tornou-se o vice-presidente do Werkbund, e em 1927 organizou a sua segunda exposição em Stuttgart. Mies ficou encarregado tanto dos pavilhões quanto da construção de um bairro de moradias permanentes na periferia da cidade, o Weissenhof Siedlung. O plano do bairro, desenvolvido pelo arquiteto, colocava em prática alguns princípios teóricos que defendia como a localização dos edifícios no centro dos lotes, afastados das divisas e separação entre o trânsito de carros e o de pedestres. Para projetar as casas foram convidados não só arquitetos alemães, mas também Le Corbusier, J.J.P.Oud, Mart Stam, Victor Bourgeois e Josef Frank. A construção do Weissenhof significou um momento de confronto e verificação de idéias e linguagens novas, representando para Leonardo Benévolo um

[...] panorama unitário do movimento moderno. O confronto direto entre as 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 se trata, com efeito, de uma coleção de propostas de edificações, mas de um novo conceito de habitar, que se prepara para modificar não somente as residências singulares, mas todo o ambiente urbano¹⁹.

Figs. 43 e 44 – Weissenhof, Edifício de Mies van der Rohe, 1927. -1967

Esta visão unitária do Movimento Moderno deveu-se também ao esforço de Siegfried Giedion. Desde muito cedo Giedion dedicou-se à defesa e à propagação do ideário da arquitetura moderna. Como historiador da arte utilizou-se de um discurso evolutivo cuja culminância foi a arquitetura do século XX, a qual ... uma nova tradição. Nestes termos, relacionou às soluções espaciais decorrentes do domínio tecnológico das estruturas de ferro e vidro do século XIX a noção de interpenetração, que para ele foi a característica essencial da nova arquitetura, definindo assim não só as origens mas também as possibilidades de seu desenvolvimento.

Para Giedion, no seu *Espaço, Tempo e Arquitetura*²⁰, a mais importante característica da nova arquitetura foi a sua noção de espaço, o qual seria o produto da combinação dos avanços tecnológicos no uso de materiais e técnicas construtivas de um lado e de outro das descobertas artísticas relacionadas com o cubismo, o futurismo e outros movimentos similares. O trabalho de Giedion foi de unificar as diversas posturas entre elas a de aplicação do conceito espaço-tempo à arquitetura de Theo van Doesburg, a relação entre novos materiais e novas técnicas construtivas com a concepção arquitetônica de Le Corbusier, a influência e a interdependência entre arquitetura e planejamento urbano conforme difundido pelos textos dos CIAMs, a preocupação com o orgânico e com o funcional da Bauhaus dando-lhes uma legitimização histórica. Por outro lado, este livro muitas vezes editado, se tornou leitura obrigatória por muitas gerações, encerrou um

¹⁹ BENEVOLO, op.cit. p.458

²⁰ GIEDION, Sigfried. *Space, Time and Architecture*, publicado pela primeira vez em Cambridge, Massachusetts, em 1941, foi reimpresso e reeditado várias vezes, foi especialmente influente entre os arquitetos nos anos 1940 e 1950.

GIEDION, Siegfried. *Espacio, Tiempo y Arquitectura el futuro de una nueva tradición*, 2ed. Barcelona: Hoepli, 1958.

momento de busca e questionamento, estabelecendo a direção a perseguir na seqüência, como observa Hilde Heynen: *"Space, Time and Architecture sounds like the incantatory discourse of a prophet who does not doubt that he knows the truth"*²¹.

O Movimento Moderno se espalhou pelo resto do mundo, primeiro nas Américas, atingindo a África e o Oriente, tendo nos Estados Unidos um grande desenvolvimento em função da imigração dos seus principais mestres. Naquele país, verificou-se o desenvolvimento de tipologias modernas comerciais, como os edifícios de escritórios, supermercados e complexos urbanos multifuncionais. O arranha-céu, tipologia dominante no século XIX em Chicago e Nova York, ganhou com a nova linguagem imaterialidade e leveza.

Após a segunda Guerra Mundial, muitas cidades arruinadas foram reconstruídas tendo como base os conceitos de planejamento urbano e produção em massa do Movimento Moderno. O Movimento Moderno encontrou novas formas refletindo novas necessidades e valores emergentes. Na América do Sul as visitas de Le Corbusier tiveram grande repercussão. No Brasil, a sua participação no projeto para o Edifício Sede do Ministério da Educação e Saúde Pública favoreceu o surgimento de uma das expressões regionais mais reconhecidas do Movimento Moderno, e Brasília representou a aplicação em larga escala dos ideais da Vila Radieuse. Na Venezuela, o Campus da Universidade de Caracas, do arquiteto Carlos Raúl Villanueva representou uma integração do urbanismo, arquitetura e arte. Chandigarh, na Índia, projetada por Le Corbusier, teve um significado político extremo e o seu desenvolvimento por um grupo de técnicos locais garantiu a sua relação com a tradição local.

No Japão, onde também atuou Frank Lloyd Wright, muitos arquitetos adotaram o Movimento Moderno, com soluções combinando a linguagem moderna aos elementos tradicionais, e Kenzo Tange se estabeleceu como o mestre do modernismo com o projeto vencedor do concurso para o Centro da Paz em Hiroshima.

Na década de 1960, a dissolução dos CIAMs, o desaparecimento dos grandes mestres, Le Corbusier, Gropius e Mies Van de Rohe, as experiências projetuais de grande dimensões que questionaram os princípios da Carta de Atenas, o debate sobre a cidade e as novas orientações para a arquitetura, contribuíram para uma visão crítica do mito do Movimento Moderno, uma vez que diluíram as formulações do segundo pós-guerra, dando início ao que se chamou de uma nova abordagem, fazendo com que a arquitetura moderna, difundida já nos quatro cantos do planeta, perdesse as características de um movimento unitário, com as particularidades dos cinquenta anos precedentes.²² Na metade dos anos 1960, principalmente na Europa, se começa de fato a ver a arquitetura do Movimento Moderno como uma coisa já passada, heróica, uma idade do ouro não mais repetível.

²¹ HEYNEN, op.cit.,p. 42

²² Benevolo, Leonardo. *O ultimo capítulo da arquitetura moderna*. Lisboa: Edições 70, 1985.

1.2- VILLA SAVOYE – UM MONUMENTO MODERNO

Em paralelo ao processo de historicização da arquitetura do Movimento Moderno que teve lugar no final dos anos 1950 e nos anos 1960, ocorreram algumas ações pontuais para salvamento do seu legado: a declaração de monumento histórico do Weissenhof Siedlung e o salvamento da Robie House figuram entre as primeiras ações, mas o longo e conturbado processo para preservação da Villa Savoye é considerado a manifestação material deste processo. A preservação do edifício após a sua quase ruína foi percebido como um fenômeno histórico e os debates sobre o seu desaparecimento devem ser analisados dentro do contexto da percepção histórica da arquitetura dos anos 1920, específica dos anos 1960.

A Villa Savoye, construída entre 1928 e 1929, em Poissy, é considerada um momento síntese da obra de Le Corbusier, onde o arquiteto conseguiu concretizar os seus enunciados para a nova arquitetura baseado nos cinco pontos: *pilotis*, *fenêtre en longueur*, terraço jardim, planta livre e fachada livre, definindo um repertório formal que teve como base o desenvolvimento das estruturas em concreto armado e das técnicas de impermeabilização.

A deterioração aguda em que se encontrava a Villa Savoye na década de 1950 resultou de um processo de deterioração que iniciou antes mesmo da sua construção estar concluída²³. Entre 1930 e 1937 a correspondência entre proprietários e arquitetos documenta os diversos defeitos da casa, especialmente as infiltrações, que motivaram o seu abandono definitivo em maio de 1940. Durante a segunda Guerra Mundial o edifício foi ocupado sucessivamente por forças alemãs e americanas, e as dificuldades financeiras da sua proprietária para os necessários reparos e manutenção fizeram com que o edifício se transformasse num celeiro. Em 1950, em decorrência do crescimento de Poissy e da necessidade de aumentar os serviços municipais, o terreno de Villa Savoye foi alvo de um projeto para construção de uma escola secundária, e em 1958 o terreno foi desapropriado a despeito da resistência dos proprietários. A Sra. Savoye preocupada com o futuro da propriedade apelou para Le Corbusier que se implicou pessoalmente no processo de preservação da Villa Savoye, e, usando a sua celebridade internacional para estabelecer o lugar central do edifício na sua obra e seu status canônico na arquitetura moderna, contando com a assistência de outros arquitetos modernistas, curadores de museu e historiadores da arquitetura moderna, iniciou um movimento para o salvamento do edifício ainda em 1959.

A campanha para salvamento da Villa Savoye mobilizou através da intervenção de Sigfried Giedion, nos Estados Unidos, muitos arquitetos modernistas. José Luis Sert mobilizou outros arquitetos nos Estados Unidos e no Reino Unido, entre eles Paul Rudolph, Richard Neutra e Douglas Haskell do Architectural Forum, J.M.Richards da Architectural Review e Herbert Read do Burlington Magazine. Dentre as propostas para

23 MURPHY, Kevin D. The Villa Savoye and the Modernist Historic Monument. Journal of the Society of Architectural Historians. New Jersey, v.1,n.1,p.68-89, mar.2002.

sua preservação destaca-se a do arquiteto Paul Nelson, que propôs mantê-la intacta e transformá-la num monumento histórico, o que era uma grande novidade. Transformar a Villa Savoye, uma residência privada de uma família sem maiores destaques, em um monumento histórico, significou redefinir o critério pelo qual os edifícios eram considerados merecedores de proteção. A possibilidade de identificar a Villa Savoye como um monumento histórico francês deu-se através da associação do ato de proteger o patrimônio arquitetônico com a salvaguarda da identidade política, levantando com isso a posição central da França no Movimento Moderno.

Em 1959 foi feito um acordo entre os ministérios franceses da cultura e da educação de modo a evitar a destruição da casa e um comitê de salvaguarda formou-se para levantar fundos para a restauração. A construção não pode tornar-se um monumento histórico porque a legislação francesa então proibia o tombamento de obras de arquitetos vivos. As razões para a preservação da Villa Savoye estavam ligadas ao desenvolvimento da arquitetura de Le Corbusier e a demonstração dos seus “cinco pontos”, sendo o fato de representar o desenvolvimento estético inquestionável. Importantes críticos e historiadores apoiaram a causa na imprensa, como escreveu André Chastel para o *Le Monde*:

[...] on a défini et il faut définir cet ouvrage mémorable como la réussite la plus accomplie du “cubisme” en architecture: c’est proprement l’un des moments les plus forts, le plus heureux, de l’imagination moderne, l’exemple-clé où l’on voit se développer logiquement et se constituer un certain langage architectonique²²⁴.

Embora no círculo arquitetônico a preservação da Villa Savoye fosse considerada fundamental para o entendimento do Movimento Moderno, num contexto mais amplo, dadas as polêmicas em torno das soluções modernistas para habitação, a opinião pública era variada.

Por outro lado, a campanha para a preservação da Villa Savoye teve várias implicações no conceito de monumento histórico francês materializando a autonomia política e a realização cultural da França no século XX. Nos anos 1950 a França começa a promover a proteção de edifícios do século XX, dentre eles o Théâtre de Champs-Élysées de Auguste Perret e Gustave Perret 1911-1913, foi o primeiro edifício do século XX tombado pelas suas qualidades estéticas, mais do que pela sua importância histórica, depois da sua indicação ter sido rejeitada duas vezes. 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.

Em 1963 o edifício foi nomeado um *batiment civil*, e os funcionários do Estado se encarregaram dos reparos, afastando Le Corbusier do trabalho, por razões burocráticas, que, apesar do esforço de Malraux, tornaram-se intransponíveis. Le Corbusier trabalhou arduamente para a preservação da casa embora negasse, e inclusive produziu um

²⁴ CHASTEL, Andre. Les Penibles Affaires de la Villa Savoye. In: _____. *Architecture et Patrimoine: choix de chroniques du journal Le Monde*. Paris: Imprimerie Nationale Editions et Inventaire Général, 1999. p.121-123

inventário das modificações sofridas para subsidiar a sua restauração muito antes de qualquer iniciativa concreta neste sentido. Há referências de que Le Corbusier embora considerasse que o edifício devesse ser restaurado ao seu estado original, havia elaborado estudos que modificavam profundamente o seu aspecto original²⁵.

O seu estado de conservação teve a capacidade de minar a história idealista e formalista então construída para ele. O edifício não se constituía numa representação estática da estética corbusieriana dos anos 1920, era um objeto histórico que através da sua existência havia sofrido alterações em relação às mudanças políticas, econômicas e de uso. Um primeiro esforço para sua preservação iniciada em 1963 ocupou-se de remover os acréscimos e reconstruir a sua feição original. O processo não concluído contribuiu para agravar as suas condições de conservação.

A morte de Le Corbusier em 1965 favoreceu a preservação da Villa Savoye, uma vez que o edifício pôde então ser considerado um monumento histórico em 16 de dezembro de 1965. Em 1966, além de artigos de revistas, uma exposição do Museu de Arte Moderna de Nova York, *The Villa Savoye: destruction through neglect*, com curadoria de Arthur Drexler, contribuiu para ampliar a preocupação com o seu estado de conservação. As imagens da exposição foram publicadas em muitas revistas, onde figuravam sempre em dupla, denunciando como tinha sido e como estava.

Em 1967, finalmente, o edifício passou por uma grande intervenção que reconstruiu os revestimentos internos e externos, que nos anos 1980, uma intervenção mais conscienciosa revelou ter sido de má qualidade.

Fig. 45 – Villa Savoye Come era e como è

Preservar Villa Savoye sob as diversas pressões mas não dotar o edifício de um programa de restauração eficiente demonstra a ambivalência em relação à valorização da arquitetura moderna no período, quando o seu período heróico começa a ser historicizado, antes de ser o alvo das críticas do pós-modernismo.

²⁵ MURPHY, op.cit., p.77

As obras historiográficas do final dos anos 1970 e início dos anos 1980 apresentam uma visão de conjunto como tentativa de ensaiar o epílogo de uma evolução, cujos momentos mais importantes se encontram nos cinquenta anos anteriores. Surgem caminhos diferentes que podem ser exemplificados com a busca de uma ressemantização na obra de Michael Graves e Richard Meyer, nos Estados Unidos, como a atualização tecnológica presente no trabalho de Richard Rogers e Renzo Piano para o Centro Pompidou, e no trabalho de Norman Foster, na Inglaterra. A reinterpretação do vocabulário classicizante é uma tendência introduzida com a grande repercussão do trabalho de Aldo Rossi, *L'Architettura della Città*, que através dos modelos do passado revalorizou aspectos da arquitetura urbana, contribuindo para aumentar as polêmicas sobre o modernismo e revitalizar um repertório acadêmico pré-moderno, refletindo-se não só no trabalho de arquitetos jovens como também em outros mais maduros, como é o caso de Phillip Johnson, no projeto do arranha-céu da AT&T.

No início dos anos 1970 muitas obras tentam identificar novas tendências em arquitetura, e em 1977, a obra de C. R. Smith, intitulada *Supermannerism – new attitudes in Post-Modern architecture*, dá por consumada a arquitetura moderna, introduzindo o termo “pós-moderno”, o qual será depois largamente usado.

A publicação em 1982 do livro de Paulo Portoghesi, *Post modern – L'architettura nella società post-industriale*, repassa as experiências das últimas décadas, considerando-as agora consolidadas num movimento à escala mundial. Estas circunstâncias contribuíram para que se pudesse encarar o legado do Movimento Moderno como patrimônio a ser preservado.

No cenário nos anos 1970 e 1980, muitas obras emblemáticas do Movimento Moderno encontravam-se ameaçadas de destruição e desfiguração, e outras passavam por intervenções de preservação²⁶, entre elas a Bauhaus (1976), a Residência Schröder (1975-76), o Asilo Sant'Elia (1987), o Werkbund de Viena (1983/1985), o Weissenhof Siedlung (1983-86). As inúmeras dificuldades encontradas, principalmente aquelas relacionadas à dificuldade de atribuição de valor de patrimônio devido à falta de perspectiva histórica e à inexistência de uma historiografia consolidada capaz de subsidiar os processos de seleção para preservação, somados ao universo vastíssimo de obras e tipologias construtivas com inúmeros problemas de conservação decorrentes dos mais variados processos de deterioração, indicaram a necessidade de uma abordagem mais sistemática. O processo foi iniciado na Europa e se expandiu, na sequência para outros continentes.

²⁶ A reconstrução de obras-manifesto como o Pavilhão de Barcelona, o Pavilhão do L'Esprit Nouveau e o Café de Unie são indicadores de uma nova postura diante do Movimento Moderno, mas que no entanto não podem ser encaradas como ações de preservação. Dentre as motivações para sua reconstrução são levantadas a falta de capacidade da arquitetura contemporânea para produzir obras de igual representatividade ou uma resposta tardacionista aos cultuadores do efêmero pós-moderno. Maurício Boriani, op.cit.,534.

1.3- A PRESERVAÇÃO DA ARQUITETURA MODERNA NA EUROPA

Os profissionais ligados à preservação do patrimônio cultural promoveram, a partir da década de 1980, discussões em fóruns internacionais de modo a trocar experiências e informações, desenvolver estratégias para inventário, avaliação, proteção e conservação do legado arquitetônico do século XX, como foi o caso da reunião de especialistas promovida pelo ICOMOS - International Council on Monuments and Sites, em Paris, em 1985. A partir deste mesmo ano, o Conselho da Europa realizou diversas atividades para a proteção e valorização deste patrimônio, destacando-se o encontro de especialistas em arquitetura do século XX, realizado em 1989 em Viena: Patrimônio arquitetônico do século XX: estratégias para conservação e promoção²⁷. Neste encontro foram estabelecidas recomendações para os governos dos Estados membros que se referiam à preparação de inventários e ao estabelecimento de critérios de seleção, ao levantamento de problemas de proteção legal e de conservação física e à disseminação da informação sobre a valorização destes bens nas esferas políticas e educacionais.

Ainda a partir da iniciativa do Conselho da Europa, foi elaborada em Barcelona em 1990, uma proposta de política de proteção para a herança arquitetônica do século XX na Europa, a qual foi aprovada em setembro de 1991 pelo comitê de ministros dos Estados membros do referido Conselho, que resultou na Recomendação R(91) do Conselho da Europa sobre a proteção da arquitetura do século XX, com o seguinte conteúdo:

1. Identificação do patrimônio do século XX, através de estudos e pesquisas a fim de aumentar o conhecimento sobre a sua diversidade, além da elaboração de inventários sistemáticos cobrindo todas as suas manifestações, independente de estilo, tipologia, período ou sistema construtivo.
2. Proteção dos exemplos mais significativos, incluindo o ambiente construído e espaços interiores, cuja significância seria definida a partir dos valores estético, histórico, tecnológico, cultural, econômico e de desenvolvimento social, através da legislação de preservação de patrimônio existente.
3. Gerenciamento e conservação do patrimônio do século XX, através de uso adequado dos edifícios e da promoção de investigações científicas para subsidiar a manutenção, restauração e conservação dos materiais e estruturas de arte e arquitetura, respeitando os mesmos princípios fundamentais que são aplicados ao patrimônio de outros períodos.
4. Conscientização das instâncias políticas e do público em geral sobre o valor do patrimônio arquitetônico do século XX em suas várias formas, utilizando os meios disponíveis: mídias, publicações, debates etc...
5. Estabelecimento de cooperação a nível europeu incentivando encontros regulares entre especialistas, desenvolvendo assistência técnica mútua, encorajando o aumento do conhecimento sobre o tema e estabelecendo uma coordenação europeia para solução de problemas de seleção e técnicas de conservação.

²⁷ Congresso realizado pelo Conselho da Europa, em Viena, em dezembro de 1989.

Em paralelo à ação do Conselho da Europa, a crescente atenção da historiografia da arquitetura sobre o tema e a consciência do alto grau de degradação de alguns dos principais ícones da modernidade motivaram pesquisas e trabalhos não só voltados para questões históricas, mas também para identificação das soluções técnicas construtivas. A identificação e atribuição de valor aos remanescentes deste período, em paralelo com a pesquisa de soluções técnicas para controlar os processos de deterioração, experimentaram grande desenvolvimento em função da urgência necessária para certas intervenções, tanto para a proteção legal, quanto para evitar a ruína eminente e desfiguração. O DOCOMOMO – International Working Party for Documentation and Conservation of Buildings, Sites and Neighbourhoods of the Modern Movement, uma organização criada em 1990, exclusivamente para tratar das questões da preservação do legado do Movimento Moderno assumiu a liderança internacional das discussões. O ICOMOS e o ICCROM – International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property também promoveram programas específicos relacionados ao tema.

O DOCOMOMO foi uma instituição criada com o escopo bem definido. Para promover a salvaguarda dos edifícios construídos pelos movimentos culturais europeus dos anos 1920 e 1930, especificamente do construtivismo e do funcionalismo – foi fundado com a seguinte designação International Working-Party for the Documentation and Restoration of Early Modern Architecture em 1988, na Holanda. Preocupados com o caráter transitório e o péssimo estado de conservação desses edifícios construídos nos anos 1920 e 1930, principalmente aqueles de matriz funcionalista, profissionais ligados ao Departamento de Tecnologia da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Delft estabeleceram um projeto de pesquisa com o escopo de definir princípios metodológicos e operativos homogêneos, baseados na avaliação da atualidade formal e funcional dos remanescentes do período, para subsidiar as intervenções necessárias. Sua atividade se concentrou na pesquisa das características técnico-construtivas dos edifícios modernos e na elaboração de modelos de intervenção de recuperação formal e funcional, a fim de conjugar a preservação dos valores arquitetônicos e a viabilidade econômica da sua sobrevivência.

Considerando que o Movimento Moderno teve abrangência mundial, os problemas relativos a sua documentação e conservação também deveriam ter a mesma abrangência. Por este motivo um dos resultados previstos para a referida pesquisa foi o estabelecimento de um grupo de trabalho internacional formado por profissionais de várias áreas, entre eles aqueles ligados à definição de políticas de preservação, interessados na proteção dos edifícios do Movimento Moderno e envolvidos com a sua restauração. A proposta visava formar um grupo internacional interdisciplinar com uma rede de representações nacionais²⁸, para promover este patrimônio junto ao público em

²⁸ As primeiras representações nacionais se formaram na Rússia, na República Democrática Alemã, na República Federal Alemã, na Tchecoslováquia, na Hungria, na Bélgica, na Grã-Bretanha e na Holanda. Itália e França se associaram na sequência. No entanto, o movimento teve um crescimento além do esperado, e em 1991 já havia contatos para o estabelecimento do DOCOMOMO na Argentina, no Canadá, nos Estados Unidos e no Brasil.

geral e angariar o apoio das instituições ligadas à preservação do patrimônio cultural, no governo e no meio acadêmico²⁹. Embora reconhecendo a importância e o valor do patrimônio edificado do período nos Estados Unidos da América, na Ásia e na América do Sul, num primeiro momento a atuação do DOCOMOMO ficou restrita à Europa, e o seu objeto de interesse focalizado no período de 1915-1945. Um dos seus primeiros objetivos foi a elaboração de inventários dos edifícios construídos neste período abrangendo as suas mais diversas classificações: funcionalismo, construtivismo, modernismo, *international style*, *razionalismo*, *neue sachlichkeit*, *nieuwe bouwen*.

Em 1989, o grupo de pesquisadores obteve o suporte da UNESCO e em 1990 o DOCOMOMO, como uma abreviação da sigla International Working Party for Documentation and Conservation of Buildings, Sites and Neighbourhoods of the Modern Movement, foi formalmente estabelecido em Eindhoven, na sua primeira Conferência Internacional³⁰, sob a direção de H. J. Henket, quando foi assinada a declaração de Eindhoven³¹, que fixou os seus objetivos.

A idéia de desenvolver as ações do DOCOMOMO tanto em relação ao passado como em relação ao futuro já estava definida desde um primeiro momento, cunhando o perfil pragmático e operacional da organização, como esclarecido por Hubert-Jan Henket:

Since the original initiative for DOCOMOMO came from architects it was clear that they not only were interested in exchanging experience and discussing matters related to the preservation of the modern past, but also to debate if and how the Modern Movement could be an inspiration for the future. On the other hand the historians, very understandably considered the idea of the Modern Movement to be an important part of

²⁹ Na Holanda, teve o apoio do Dutch Ministry of Welfare, Public Health and Cultural Affairs (WVC), e ainda as representações holandesas da Unesco, do ICOMOS, do Conselho da Europa e o comitê Europeu do EEC, e teve como patrocinador oficial a empresa Crittall Windows Ltda.

³⁰ Em Eindhoven os temas para a Primeira Conferência Internacional foram: *História da arquitetura* – com foco na relação entre a produção dos edifícios modernos e a sua preservação; *Desenvolvimento de políticas* – naquilo que se referia à futura manutenção de edifícios restaurados e à definição de novos usos e funções; e *Tecnologia* – com foco na avaliação das experiências realizadas nesses edifícios, para proteção e atualização.

³¹ A Conferência de Eindhoven, da qual participaram 140 profissionais de vinte países, foi a conferência de fundação do DOCOMOMO e a declaração assinada naquela ocasião, fixando os objetivos da organização tinha, de acordo com as informações do site, os seguintes pontos :

- 1-Chamar a atenção do público, das autoridades, dos profissionais e da comunidade acadêmica envolvida com o ambiente construído para a importância do Movimento Moderno;
- 2-Identificar e promover o registro das obras do Movimento Moderno, incluindo inventários, desenhos, fotografias, arquivos e outros documentos;
- 3-Promover o desenvolvimento de técnicas e métodos de conservação apropriados disseminando-os através dos profissionais;
- 4-Opor-se a destruição e descaracterização das obras significativas do Movimento Moderno;
- 5-Identificar e atrair financiamento para documentação e conservação;
- 6-Explorar e desenvolver o conhecimento do movimento moderno.

DOCOMOMO International working party for documentation and conservation of buildings, sites and neighbourhoods of the Modern Movement. Disponível em: <<http://www.docomomo.com>.> Acesso em 10set. 2005

recent history worthy to be studied as any other major architectural movement in the past ³².

Em 1992, durante a sua segunda Conferência Internacional, o DOCOMOMO ampliou seu escopo, abrangendo outros continentes e ampliando sua limitação temporal, alcançando, passo a passo, as questões relativas à produção arquitetônica do segundo pós-guerra. Graças à sua capacidade de organização e difusão das informações, obteve um rápido respaldo internacional. Atualmente é constituído por uma Secretaria Internacional que funciona como um elo entre os quarenta e cinco grupos de trabalho nacionais e entre os mais de dois mil membros da Europa, do Japão, da Austrália, da América do Norte e do Sul. Conta com Comitês Especialistas Internacionais trabalhando no Registro Internacional (inventário das principais obras do Movimento Moderno no mundo), Tecnologia, Educação, Urbanismo, Paisagens e Jardins, e Publicações. Foram realizados 8 seminários internacionais³³ com temas de grande abrangência, 8 seminários técnicos e um jornal bianual é mantido com informativos e difusão de trabalhos técnicos, teóricos, metodológicos e informativos. Em 2002, a Secretaria Internacional do Docomomo se transferiu da Escola de Arquitetura da Universidade de Tecnologia de Eindhoven, na Holanda, para a Cidade da Arquitetura e do Patrimônio, na França.

Para desenvolver os inventários foi criado, em 1992, o International Specialist Committee on Registers sob a direção de Gerard Monnier, cujo escopo de trabalho incluiu assessorar o Comitê do Patrimônio Mundial da UNESCO, no que se referia à inclusão de obras do século XX na Lista do Patrimônio da Humanidade (World Heritage List). Um dos resultados do trabalho deste comitê foi uma seleção internacional com mais de 800 registros de exemplos de arquitetura moderna de interesse internacional, que estão arquivados no Netherlands Architecture Institute em Rotterdam, e que deverão transformar-se numa base de dados na Internet. A partir de 1998 uma nova seleção internacional teve início, incluindo desta vez significantes exemplos de urbanismo, paisagens e jardins³⁴. Tecnologia foi um dos temas da primeira conferência do DOCOMOMO, e passou a ser uma das suas principais preocupações tanto no que se refere à historiografia da tecnologia dos edifícios modernos como as atuais técnicas para sua restauração, tendo se formado em 1994 um *ISC/Technology* sob a direção de Wessel de Jonge. Em curto prazo foi definido como objetivo do comitê elaborar seminários com enfoque na metodologia de intervenção para restauro e conservação das soluções tecnológicas do Movimento Moderno³⁵. Para o Comitê de Educação e Teoria, Allan Cunningham, um dos seus

³² HENKET, Hubert-Jan. The Challenge of the Modern Movement. In: *DOCOMOMO Journal/The History of DOCOMOMO*, Rotterdam, n.21, p.7, jun.2002..

³³ O DOCOMOMO realizou seminários em 1992, na Alemanha, Bauhaus-Dessau; em 1994, na Espanha; em 1996 na Eslováquia, Bratislavia e Sliac; em 1998, na Suécia; em 2000, no Brasil; em 2002, na França; e em 2004, nos Estados Unidos da América.

³⁴ *The Modern Movement in architecture* é uma antologia dos inventários, editado por Dennis Sharp e Catherine Cooke, ilustrando o trabalho de mais de trinta representações nacionais.

³⁵ Os temas das conferências promovidas pelo ISC/Technology foram:

1996- Curtain wall refurbishment, a challenge to manage

1997- The fair face of concrete, conservation and repair of exposed concrete

1998- Reframing the moderns, Substitute windows and glass

1999- Wood and Modern Movement

2000- Modern colour technology, ideals and conservation

2003- Principles of cladding- stone in modern buildings

diretores, apontou como principal objetivo a consolidação das questões teóricas e históricas tendo em vista o desenvolvimento de uma nova disciplina, a conservação da arquitetura moderna, promovendo um intercâmbio entre os centros onde este tipo de ação está em desenvolvimento.

O número 27 do DOCOMOMO Journal, de junho de 2002, foi dedicado à história da Instituição após 12 anos da sua fundação. Do balanço geral apresentado por várias representações nacionais, a atuação do DOCOMOMO esteve voltada na maioria dos casos para as ações relacionadas ao inventário, promoção e valorização da arquitetura do Movimento Moderno dentro das especificidades de cada país. Destaca-se em quase todos os lugares a sua participação em campanhas para salvar edifícios ou conjuntos arquitetônicos ameaçados de destruição. Em vários países como é o caso do Canadá, sua ação consolidou organizações existentes envolvidas com a preservação do patrimônio moderno, como também complementou e oficializou ações já em desenvolvimento, como é o caso do Reino Unido.

O ICOMOS estabeleceu um programa de iniciativas específicas de pesquisa e debate no sentido de identificar problemas relativos à proteção, à conservação, ao gerenciamento e à apresentação do patrimônio recente, cuja finalidade está direcionada à tutela da integridade material dos monumentos modernos, tendo as suas representações nacionais promovido várias discussões sobre os diversos temas relacionados³⁶.

O ICOMOS, em cooperação com o World Heritage Centre da UNESCO, e o ICCROM, realizaram dois encontros internacionais de especialistas, um em Helsinki, em 1995, e o outro no México, em 1996, cujo foco foram as especificidades regionais do Movimento Moderno. O seminário sobre patrimônio do século XX realizado em Helsinki, em 1995, com representantes de treze países, possuía três objetivos principais: avaliar a questão a nível internacional; explorar métodos para análise da significância do patrimônio do século XX, relacionados aos contextos social, político, econômico e cultural e estabelecer uma metodologia para identificar exemplares de importância internacional com vistas à inclusão da Lista do Patrimônio da Humanidade (World Heritage List) da UNESCO. Neste ponto surgiu a necessidade de estabelecer critérios diferentes daqueles adotados para avaliação do patrimônio tradicional, uma vez que não só os exemplares arquitetônicos produzidos pelos grandes mestres do Movimento Moderno, mas também os distritos urbanos e rurais, as estruturas de habitação de interesse social, os sistemas de transportes, as paisagens modernas fazem parte do legado do século XX, e a atribuição de valor para cada um destes elementos é variável e diversificada para cada sistema cultural. Para melhor clareza nos procedimentos de avaliação, foi destacada a necessidade de formação e educação para ampliar o conhecimento sobre o patrimônio moderno com ênfase na necessidade de fomentar o desenvolvimento de análises históricas mais consistentes para evitar julgamentos prematuros no que se refere à significância.

2003- Light in modern buildings

³⁶ Em 1993, por exemplo, a representação alemã do ICOMOS organizou em Berlim um simpósio sobre iconoclastia na Europa Oriental pós-comunismo, que tratou do desaparecimento da estatutária política. No mesmo, ano a representação francesa organizou um simpósio técnico sobre a conservação do concreto armado.

O ICCROM destaca-se pela sua atuação no recolhimento, na reelaboração e na difusão das iniciativas institucionais nacionais a favor da conservação do patrimônio arquitetônico mundial, bem como pela promoção de seminários internacionais na área da conservação da arquitetura moderna, sendo o primeiro realizado em 1999, o MARC 99. A organização de um curso no campo da conservação da arquitetura moderna era uma proposta do ICCROM formulada desde 1995, e em 1996, na assembléia geral do ICOMOS, em Sófia, foi sugerida a realização do referido curso na Finlândia, tendo em vista o seu enorme acervo de obras do Movimento Moderno. Em 1999, o Departamento de Arquitetura da Universidade de Tecnologia de Helsinki organizou um curso piloto internacional de pós-graduação em conservação da arquitetura moderna, com o objetivo principal de ampliar o conhecimento e o entendimento do caráter e da significância deste patrimônio e das estratégias para sua preservação. Diversas instituições acadêmicas apoiaram a iniciativa, que contou também com o patrocínio da Comunidade Européia através de seu programa de incentivo no campo do patrimônio cultural, o Raphael Programme. O curso contou com dezoito participantes de diferentes partes do mundo e a orientação foi feita por especialistas de diversos campos, além de professores na Universidade de Tecnologia de Helsinki. O curso se desenvolveu no edifício Rautatalo, projetado por Alvar Aalto em 1952, que foi objeto de trabalho de campo desenvolvido pelos participantes³⁷. A experiência foi repetida em 2002 sob o apoio de outros patrocinadores na Finlândia.

Em 1972, em assembléia geral da UNESCO, foi adotada a *Convention concerning the protection of the world cultural and natural heritage*, comumente conhecida como Convenção do Patrimônio Mundial. Nos primeiros anos a prioridade foi o estabelecimento de uma Lista do Patrimônio da Humanidade, *The World Heritage List*. Em 1994, numa reunião de especialistas, foi adotada uma estratégia global para tornar a Lista do Patrimônio da Humanidade mais equilibrada e representativa, em decorrência da inexpressiva representação de certos tipos de patrimônio, dentre eles aqueles relativos ao legado do século XX. A partir desta data, os critérios de avaliação das indicações passaram a incluir arquitetura, tecnologia, artes monumentais, planejamento urbano e paisagismo.³⁸

³⁷ A parte teórica do programa foi estruturada a partir de palestras e discussões. Jukka Jokilehto, cujo conhecimento da história e princípios filosóficos de preservação na Europa é muito vasto, apresentou as ferramentas teóricas para discussão do problema. Allen Cunningham, conhecido crítico de arquitetura moderna, dirigiu o foco para as questões afetas a preservação da arquitetura moderna. Muitos arquitetos apresentaram casos de estudos. Além das palestras foram realizadas visitas técnicas à obras restauradas ou em processo de restauração. Vários projetos de renovação e re-uso também foram visitados. O foco do curso foi o trabalho de campo: o desenvolvimento de um plano de conservação para Rautatalo, um edifício comercial e de escritórios, muito famoso nos anos 1950, que passou por um período de abandono, mesmo situando-se no centro de Helsinki. O confronto entre aspectos práticos e questões teóricas foi incentivado no sentido de promover o debate entre os diversos participantes.

³⁸ Os bens propostos para integrar a Lista do Patrimônio da Humanidade devem possuir valor universal, passar pelo teste da autenticidade e atender a critérios de acordo com a sua tipologia (edifícios e monumentos, cidades históricas, sítios arqueológicos, paisagens culturais, etc.)

A inscrição na Lista do Patrimônio da Humanidade é um processo complexo pois o bem indicado deve ser entendido como de valor universal. Esta avaliação requer um distanciamento no tempo capaz de permitir uma análise crítica desligada de questões subjetivas e pessoais, o que dificulta a inscrição de bens do passado recente. Considerando que a sobrevivência do patrimônio moderno é ameaçada principalmente pelas inovações tecnológicas e demandas espaciais funcionais da sociedade atual, foi considerado essencial um processo de avaliação destes bens com vistas à sua inscrição na referida lista. Após a segunda conferência internacional do DOCOMOMO em Dessau, realizada em setembro de 1992, foi acordado com o ICOMOS um programa de cooperação em relação ao patrimônio do século XX, fazendo parte do escopo deste acordo a elaboração de uma relação de edifícios que deveriam ser indicados como exemplares de significância internacional. Em 1994, o Comitê Internacional Científico sobre Registros do DOCOMOMO, numa reunião promovida pelo ICOMOS em Paris revisou os critérios então vigentes para inscrição de bens na Lista do Patrimônio da Humanidade.

A questão da proteção do patrimônio cultural e natural mundial envolve dois critérios principais: o primeiro especifica que os monumentos devem ser de “valor excepcional universal”. Neste aspecto parecia não haver problemas para inscrição de bens do Movimento Moderno na Lista do Patrimônio da Humanidade, havendo um consenso de que a integração num plano internacional foi uma das grandes preocupações do modernismo, maior do que em qualquer outro movimento artístico que o antecedeu, e suas realizações demonstram a difusão mundial dos seus princípios. O segundo critério, relativo à autenticidade suscitou controvérsias. Na Conferência de Nara, no Japão, em 1994, promovida pelo ICOMOS, a relatividade cultural deste critério foi identificada. A sugestão do DOCOMOMO para avaliação da autenticidade em relação às obras do Movimento Moderno levar em consideração os seguintes aspectos: autenticidade da idéia – o conceito do projeto em função do programa original; autenticidade da forma, organização espacial e aparência; autenticidade de construção e detalhes e autenticidade dos materiais.

Isso indicou que em relação ao Movimento Moderno algumas modificações e substituições do material original deveriam ser aceitáveis, desde que a idéia original em forma, aparência e espaço permanecessem reconhecíveis. Sendo um exemplo da alteração causada no julgamento das indicações à Lista, a inscrição em 1996 do edifício da Bauhaus em Dessau, que teve sua fachada em *curtain wall* reconstruída em alumínio dez anos antes.

Atualmente integram o patrimônio moderno mundial os seguintes bens³⁹: Parque Güell, Palácio Güell e Casa Milá, de Antonio Gaudí, em Barcelona, Espanha, inscrita em 1984; Brasília, do urbanista Lucio Costa e do arquiteto Oscar Niemeyer, Brasil, inscritos em 1987; Palácios e Parks de Postdam e Berlim, na Alemanha, inscritos em 1990, 1992 e 1999; Skogskyrkogården de Asplund e Lewerentz, Suécia, inscrito em 1994; Bauhaus e seus sítios em Weimar e Dessau, de Walter Gropius, Alemanha, inscritos em 1996; Palau de la Musica Catalana e Hospital de Sant Pau de Lluís Domènech i Montaner, em

³⁹ *World Heritage papers 5 Identification of Modern Heritage, Paris, 2003. Disponível em: <http://whc.unesno.org/documents/publi_wh_papers_05_en.pdf>. Acesso em: jun 2004.*

Barcelona, Espanha, inscritos em 1997; Hospício Cabañas com murais de José Clemente Orozco, Guadalajara, México, inscrito em 1997; Museuminsel, Berlim, Alemanha, inscrito em 1999; Rietveld Schröder House de Gerrit Rietveld, Holanda, inscrita em 2000; Cidade Universitária de Caracas de Carlos Raúl Villanueva, Venezuela, inscrita em 2000; Hotel Tassel, Hotel Solvay, Hotel van Eetvelde e Maison e Atelier do arquiteto Victor Horta, Bélgica, inscritos em 2000; Vila Tugendhat de Mies van der Rohe, em Brno, República Tcheca, inscrita em 2001 e a Cidade Branca de Tel-Aviv, inscrita em 2003.

A questão da preservação de conjuntos urbanos no contexto do Patrimônio da Humanidade só foi abordada sistematicamente a partir da sessão organizada em conjunto com o ICOMOS: *"Identification and Preservation of Modern Urban Heritage"* durante a 7ª. Conferência Internacional do DOCOMOMO, realizada em Paris, em 2002. Na ocasião foi debatida a importância da identificação e preservação de conjuntos urbanos da era moderna e como eles poderiam ser integrados às cidades históricas. Na ocasião, ficou definido que a metodologia de diagnóstico para definição do valor universal destes bens seria estabelecida de modo a respeitar o equilíbrio entre as representações temáticas e regionais.

Apesar das ações voltadas para a adoção de uma linguagem unificada em relação à preservação do patrimônio moderno entre os países europeus, as diferenças regionais, as especificidades da história da arquitetura, bem como a apreciação (ou não) destes exemplos nos vários países europeus, além da a noção de transmissão do patrimônio de cada cultura geraram desenvolvimentos diferentes para a questão.

A França e o Patrimônio do Século XX

A França foi o país que primeiro se aparelhou para definir os instrumentos para identificação, seleção e proteção do patrimônio arquitetônico do século XX⁴⁰. Em 1957, o Théâtre de Champs-Élysées foi selecionado como monumento histórico, tanto por seu interesse histórico, como por seu interesse arquitetônico e pela notoriedade dos seus autores, os irmãos Auguste e Gustave Perret, tendo esta iniciativa motivado um esforço da Comissão Superior de Monumentos Históricos para proteger outras obras dos irmãos Perret, assim como, de um modo geral, obras características do fim do século XIX e do início do século XX, dando origem a uma primeira lista destas obras para apreciação em 1957.

Com a criação do Ministère des Affaires Culturelles, em 1959, com o apoio dado pelo ministro André Malraux às campanhas de salvamento da Villa Savoye, e com a criação do Decreto 18 de abril de 1961, que possibilitou a inscrição de construções

⁴⁰ A legislação de proteção de monumentos históricos na França, que data de 1913, teve como primeiros edifícios do século XX protegidos os "campos de batalha" da Grande Guerra, como por exemplo, a plataforma de tiro de artilharia situada a Zillisteim (Haut-Rittin) que foi classificada como monumento histórico desde 1920.

TOULIER, Bernard. *Architecture et Patrimoine du XXe Siècle en France*. Paris: Editions du Patrimoine, 1999. p-19.

contemporâneas importantes no “Inventário Suplementar de Monumentos Históricos”⁴¹, começou o esboço de uma política para preservação de bens do século XX a partir da elaboração de uma nova lista de edificações. No entanto, dadas as dificuldades enfrentadas para o reconhecimento do valor de patrimônio, uma terceira lista foi elaborada e apresentada em 1963 pelo conservador do Museu de Arte Moderna Maurice Besset e o pelo arquiteto Lionel Schein, na qual os principais edifícios foram agrupados por tipologias segundo as principais correntes arquitetônicas do século XX: belle-époque, movimento moderno e estilo internacional (1925-1940). Constaram também da referida lista obras de renomados arquitetos, entre eles, Hector Guimard, Auguste Perret, Tony Garnier, Robert Mallet Stevens, Jean Prouvé e Le Corbusier. A partir deste trabalho verificou-se a primeira abertura oficial do setor de preservação francês para a arquitetura do século XX, com a proteção efetiva de cinco dentre os mais de cem exemplares de edifícios e conjuntos urbanos da lista de Besset. Entre os edifícios protegidos nesta ocasião estavam a sinagoga e o hotel particular de Hector Guimard, e a Cité Radieuse em Marselha, primeira obra de Le Corbusier a ser legalmente protegida. Nos dois anos seguintes, a política para proteção do patrimônio moderno se desenvolveu graças ao estímulo de André Malraux, e obras de Guimard, dos irmãos Perret e de Le Corbusier foram contempladas numa primeira “onda” de tombamentos.

No período de 1964 a 1967, praticamente metade dos edifícios que constavam da lista de 1963 foram protegidos. Entre 1967 e 1971 o assunto arrefeceu, mas foi retomado com grande impulso e apoio da opinião pública após a demolição dos Halles de Baltard⁴², em 1971, e na campanha para o salvamento da Gare d’Orsay. Em 1974, surgiu uma segunda “onda” de proteção com limites ampliados de modo a englobar a produção de diversas regiões francesas. Como declarou o então ministro Michel Guy:

Pendant longtemps...il a semblé suffisant de repérer et de préserver les seuls édifices et monuments prestigieux, les “chefs-d’œuvre”. Aujourd’hui, on est de plus en plus sensible au fait qu’un monument nest pratiquement jamais isolé et ne se comprend bien que dans son contexte. La rue, le quartier, dans la mesure où ils constituent un ensemble organique: voilà ce qu’il faut protéger.⁴³

Apesar dos esforços de reconhecimento do patrimônio recente, apenas um terço dos edifícios apresentados na lista de 1974 eram do século XX, e alguns, mesmo integrando a

⁴¹ A Lei de Proteção de Monumentos Históricos na França é de 31 de dezembro de 1913, cujo decreto de aplicação é de 18 de março de 1924, e de acordo com seus termos existem dois níveis de proteção: os imóveis cuja preservação representa, do ponto de vista histórico ou da arte um interesse público podem ser tombados (classés) na totalidade ou em parte, por decisão do Ministro da Cultura, a partir de proposta da Comissão Superior de Monumentos Históricos. Os imóveis que não justificam um tombamento imediato, mas cujo interesse histórico e artístico torna a sua preservação desejável, podem ser inscritos no Inventário Suplementar de Monumentos Históricos pela autoridade governamental regional a partir de proposição da Comissão de Patrimônio e Sítios. As qualificações para inscrição foram alteradas em 1961.

⁴² “Os pavilhões de Baltard tiveram sua construção iniciada em 1853. Em 1886 outros três foram acrescentados e, em 1936, ainda outros três foram construídos. Em 1971, todo o conjunto foi demolido. Apesar desse trauma, o interesse pelo tema e a conscientização em relação a importância do patrimônio industrial só se manifestaria mais tarde.”

KÜHL, Beatriz M. *Arquitetura do ferro e arquitetura ferroviária em São Paulo: reflexões sobre a sua preservação*. São Paulo: Ateliê Editorial: Fapesp: Secretaria da Cultura, 1998. p.228.

⁴³ TOULIER, op. cit., p.23.

lista, tiveram sua demolição autorizada como os Ateliers Éster, de Perret e o Magasin Bally, de Robert Mallet Stevens. A Declaração de Amsterdã, que acrescentou à noção de patrimônio arquitetônico expandida pela Carta de Veneza de 1964, as conquistas das épocas recentes, deu novo impulso ao programa francês, o que resultou na proteção de oitenta exemplares naquele ano, e uma média de dez a vinte proteções anuais na década seguinte.

Em 1981, o Ministro Jacques Lang lançou uma série de parcerias visando a proteção de conjuntos temáticos modificando o perfil de uma ação antes restrita ao Ministério da Cultura. Neste período, uma nova abordagem do patrimônio foi desenvolvida pelo governo socialista, cujo foco alcançou tipologias e temáticas diversas tais como os patrimônios industriais, ferroviários, de culto e também edifícios do cotidiano, os cafés, as boutiques, as brasseries e as casas de espetáculo. Neste momento surgiu uma série de inventários acompanhados de ações pedagógicas para identificação e promoção, e um dos resultados desta campanha foi a proteção de setenta boutiques parisienses do século XX, com o apoio de diversas entidades do governo, do comércio e da sociedade civil.

O primeiro seminário público sobre patrimônio nacional, Les Monuments Historiques Demain, realizado em 1984, constituiu um marco na reflexão sobre o patrimônio do século XX, demonstrando a importância do Ministério da Cultura na pesquisa e na proteção do patrimônio científico técnico e industrial, sobretudo a partir da criação em 1982 de uma ação voltada para a preservação do patrimônio industrial. A proteção do patrimônio recente recebeu novo fôlego multiplicando por dez o número de inscrições no Inventário.

O período de 1985 a 1998 caracterizou-se pela descentralização da inscrição no Inventário Suplementar com a criação das comissões regionais do patrimônio histórico, arqueológico e etnológico (CO.RE.PHAÉ). A Comissão Superior de Monumentos Históricos transformou-se numa seção dedicada ao patrimônio industrial. Essas medidas também favoreceram a proteção do patrimônio do século XX, aumentando o número de bens protegidos. As campanhas de preservação temática tiveram continuidade a nível nacional, e em 1983, foram lançadas campanhas de inventários sobre o patrimônio industrial. Nos anos 1980, o conjunto protegido do patrimônio do século XX era constituído na sua maioria de obras representativas do Art-Nouveau e importantes edifícios isolados. A orientação para a proteção de programas construtivos específicos do Movimento Moderno, como por exemplo, conjuntos de habitações coletivas, deu-se a partir da ação de Françoise Hamon⁴⁴ (coordenadora das ações empreendidas para a subdireção do inventário geral de monumentos e riquezas artísticas da França).

A partir da realização em 1987, no convento de La Tourette, do colóquio europeu Les enjeux du patrimoine architectural du XXe siècle foi colocado em prática um “plan patrimoine” no sentido de reduzir o déficit de proteção do patrimônio do século XX. O referido plano, estabelecido um ano antes pelo Ministro da Cultura e da Comunicação Jacques Leotard, propunha o estabelecimento de inventários sistemáticos como os que estavam em andamento em outros países da Europa; a criação de um centro de coleta e

⁴⁴ HAMON, Françoise. Architecture du XXeme siècle: naissance d'un patrimoine. *Monuments Historiques*, n.161, p.59-64.1989.

pré-tratamento dos arquivos de arquitetura do século XX sob a direção dos Archives de France e também o estabelecimento de um mecanismo de proteção mais eficaz que a lei de 1913, capaz de evitar as demolições sem comprometer o desenvolvimento urbano e a criação arquitetônica. Outro aspecto do plano foi o estabelecimento de uma avaliação prévia das necessidades de restauração de um determinado bem antes da sua indicação para inscrição no Inventário, estabelecendo a orientação de que um edifício que não pudesse ser restaurado não deveria ser objeto de inscrição, o que foi restritivo em relação aos edifícios modernos, freqüentemente frágeis e a com a sua sobrevivência dependente de altos custos de manutenção.

A histórica tendência da restauração a *l'identique* se repetiu para os bens do Movimento Moderno, atualizando-os para um novo uso e adaptando-os às regras vigentes de segurança e construção com comprometimento da autenticidade material.

Verificou-se uma aproximação entre o avanço do conhecimento e a proteção, com o intercâmbio de informações sobre estudos realizados entre diversas instituições que embasaram ações de preservação e fomentaram campanhas de sensibilização, em diversas instâncias, com diversas parcerias, nas quais se incluiu a seção francesa do DOCOMOMO. Assim foi que durante os últimos trinta anos a proteção do patrimônio do século XX na França deu-se através de listas e campanhas temáticas cujo auge se verificou no período de 1975 a 1984. A criação das comissões regionais do patrimônio histórico, arqueológico e etnológico favoreceu a preservação de conjuntos de edifícios do século XX, no entanto a produção arquitetônica posterior aos anos 1950, cujos exemplos são os grandes conjuntos urbanos e suburbanos construídos com procedimentos inovadores e muito vulneráveis permaneceu objeto de grandes polêmicas.

Em 1997, a Escola Nacional de Patrimônio organizou uma mesa-redonda encarregada de estabelecer novos objetivos para o patrimônio protegido da arquitetura do século XX e em fevereiro de 1998 foi lançada a exposição itinerante Mille monuments du XXe siècle em France acompanhado de catálogo (uma versão foi disponibilizada na Internet acompanhada de exposição virtual, no website: www.culture.fr.rubrique:basesdedonnees,archiXX

ou <http://www.culture.fr.rubrique:expositions,1000monuments>). As novas comissões regionais de patrimônio e sítios criadas em 1999 estabeleceram uma instância de análise e estudos de viabilidade de três anos anterior à proteção definitiva. No mesmo ano foram estabelecidos grupos de trabalhos regionais ligados a uma coordenação nacional relativa ao patrimônio do século XX, parte de uma prática cultural global negociada entre o estado e as coletividades. As preocupações giram em torno das questões de como transmitir o patrimônio diante de um quadro onde necessariamente existem conflitos entre os interesses públicos e privados, e de como o historiador da arquitetura e da arte se posiciona neste processo tão democratizado de seleção do patrimônio de modo a garantir proposições tecnicamente fundamentadas. A busca de uma estratégia para uma ação mais prospectiva de caráter pedagógico e a definição dos caminhos teóricos e pragmáticos que restam a percorrer são questões que permeiam as ações de preservação do patrimônio moderno na França, denotando a forma mais teórico-conceitual com que a questão é abordada naquele país, onde o patrimônio cultural assume cada vez mais o papel de agente incentivador da criatividade e promotor das diversas possibilidades de diálogo entre a tradição, a história e a produção arquitetônica contemporânea (Fig. 46).

A ALEMANHA E AS PRIMEIRAS INTERVENÇÕES PARA PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO MODERNO.

Na Alemanha, a problemática da tutela do passado recente é extremamente delicada porque os acontecimentos históricos vêm desde a segunda Guerra Mundial interferindo fortemente nas relações entre a população e suas manifestações culturais, sobretudo naqueles que expressam a ideologia nazista. A situação é ainda pior na Alemanha Oriental, que como nos países do leste europeu, onde à memória nazista soma-se o peso da recente ditadura socialista, tornando a aceitação dos testemunhos históricos do período muito problemática, criando uma distinção entre as intervenções realizadas em obras construídas nos anos 1920 e 1930, e em obras de períodos posteriores. No entanto, a Alemanha afrontou, em primeiro lugar, extensas intervenções para a preservação do patrimônio do Movimento Moderno, no Weissenhofsiedlung em Stuttgart, e na Bauhaus, em Dessau (Fig.47)

Na Alemanha reunificada, a preservação e a restauração dos exemplares da arquitetura dos anos 1920 e 1930 foram realizadas com fins políticos e propagandísticos, pois reavivaram a imagem de um período heróico da cultura alemã, além de afirmar a autonomia e a força econômica do estado reunificado. São exemplos destes empreendimentos a recuperação da cor original do quarteirão operário da periferia de Berlim dos irmãos Taut, a intervenção filológica na Torre Einstein, a reconstrução do cinema Universum. As motivações políticas que envolvem a proteção do patrimônio recente na Alemanha são bem exemplificadas pelas intervenções ininterruptas na cidade de Berlim, onde há uma multiplicidade de ações em relação ao passado recente, desde a demolição, a transformação e a recuperação.

a- Théâtre des Champs- Élisées

b. Cité Radieuse

c- Aérogare du Bourget

d. Ateliê de Montrouge

e. Igreja de Notre Dame du Raincy

A coleção de bens tombados do século XX é muito diversificada na França, figurando dentre os edifícios religiosos a **Igreja de Notre-Dame du Raincy** (1922-1923), tombada desde 1966 num conjunto de obras dos irmãos Perret; dentre as obras de engenharia civil, o **Aerogare du Bourget** (1936-1937), projetada pelo arquiteto Georges Larbro, dentre os edifícios culturais e de lazer o **Théâtre des Champs Elyseés** (1911-1913), primeiro edifício do século XX a ser tombado; dentre os edifícios com fins educativos, a **Biblioteca Infantil** (1965) do Atelier de Montrouge de Clamart, inscrita na 'Liste Suplementaire de Monuments Historiques em 1993; dentre as habitações, a **Cité Radieuse** (1945-1952) de Le Corbusier.

Fig. 46- O Patrimônio do Século XX na França

Entre as duas guerras eventos excepcionais tentaram difundir para o grande público o desenvolvimento da arquitetura moderna e da construção econômica e funcional. Entre 1927 e 1932, Stuttgart, Brno, Basileia, Zurique, Praga e Viena foram locais de realizações de exposições de projetos residenciais realizados pelos melhores e mais notáveis arquitetos da época, os quais tencionavam enfrentar o déficit habitacional através de programas que conjugassem ações sociais e políticas culturais ao desenvolvimento técnico e artístico. Sessenta anos depois, o Weissenhofsiedlung de Stuttgart, após passar por perdas durante a Segunda Guerra, abandono, transformações e falta generalizada de manutenção foi declarado em 1958 como sendo de interesse para preservação.

Os esforços para sua restauração iniciaram em 1977 a partir da proposição de um grupo internacional de arquitetos para reconstituir o estado original de "acordo com rigorosos critérios de conservação". Em março de 1981 a República Federal Alemã, proprietária do conjunto estabeleceu uma comissão para sua reabilitação e restauração. Na área estabelecida para a renovação os exemplares apresentavam problemas diferentes e o objetivo da intervenção buscou de um lado restituir a integridade formal e a plena funcionalidade das casas-protótipos projetadas pelos grandes mestres do modernismo. O

local onde se localiza o quarteirão manifesto da idéia de habitar na década de 1920 foi transformado em um grande museu aberto, compreendendo uma operação de fins publicitários e turísticos. O resultado foi o retorno a uma imagem original no exterior e modernização dos espaços internos, com correção dos detalhes construtivos, muitas vezes originais, inovadores e experimentais para otimizar as questões relativas à manutenção predial, apagando assim as marcas deixadas pelos quase sessenta anos de existência dos edifícios.

Imagens do conjunto e da casa projetada por Hans Scharoun, em 1927, e dos interiores após a restauração, em 1983

Fig. 47- O Weissenhofsiedlung restaurado

A INGLATERRA E A PRESERVAÇÃO DOS EDIFÍCIOS DO SEGUNDO PÓS-GUERRA

O Movimento Moderno manifestou-se tardiamente no Reino Unido, em relação ao continente europeu. Expressões do *International Style* surgiram nos anos 1930 sendo que a construção de edifícios modernistas antes da eclosão da segunda Guerra Mundial foi inexpressiva em relação aos outros países. Por outro lado, não foi adotado pelas autoridades públicas ou grandes empresas particulares para projetos de grande escala ou programas industriais, tendo se restringido a obras privadas, especialmente residências. O Grupo Tecton, formado em 1932 sob a liderança do arquiteto russo Berthold Lubetkin, produziu importantes obras neste período, destacando-se os projetos realizados para as instalações de jardins zoológicos. No Zoológico de Londres realizou os projetos da piscina de pingüins e a casa dos gorilas, sendo a piscina um bem protegido. No Zoológico de Dudley, projetou um conjunto de doze edificações, o qual tem sua preservação assegurada por materializar, como observa David Heath, um “pioneer spirit,

a hopefulness, even a recklessness in the approach which did not survive the war years or, if it did, became something different, more earnest and more austere”⁴⁵.

No segundo pós-guerra, a política do Welfare State se identificou com os preceitos da arquitetura moderna dos anos 1930, que foram adotados com toda sorte de interpretações, para enfrentar as necessidades nacionais de infra-estrutura habitacional, educacional, industrial, comercial, de transporte e de lazer. O período de 1945 a 1975 foi o período mais rico do Movimento Moderno na Inglaterra, tendo recebido apoio econômico, político e social como nunca ocorrera antes. A atividade construtiva floresceu tanto no setor público como no setor privado, tendo sido construído neste período a essência da infra-estrutura inglesa contemporânea em habitação, saúde e desenvolvimento das propriedades comerciais.

A análise da produção arquitetônica inglesa deste período, elaborado por Elain Harwood⁴⁶, identifica três fases distintas. A primeira fase se concentrou na solução dos problemas decorrentes da guerra, em especial os déficits habitacionais e educacionais. O governo assumiu a liderança dos empreendimentos, os departamentos públicos de arquitetura (com destaque para o London County Council Architect's Department) atraíram os profissionais para os grandes projetos de habitação e renovação urbana. A pré-fabricação foi muito incentivada, e prevaleceu uma linguagem arquitetônica muito racional, até certo ponto austera. A partir de 1948 iniciou-se um período considerado excepcional, tanto do ponto de vista qualitativo como quantitativo. Retomaram-se as discussões estéticas, os conceitos do brutalismo foram difundidos por Alison e Peter Smithson para designar uma arquitetura que “respeita o uso sensato de cada material” e um “uso formal da proporção”. As estruturas de habitação projetadas por Geoffrey Powell em Golden Lane (1952) e por Jack Lynn e Ivor Smith em Park Hill (1957-1960) são importantes expressões do período. As universidades e a arquitetura comercial experimentaram grande desenvolvimento, surgiram as megaestruturas e os edifícios de escritórios passaram a apresentar projetos de grande sofisticação no seu detalhamento e emprego dos materiais, com destaque para as estruturas metálicas. No final dos anos 1960 e início dos anos 1970 as possibilidades de construção se retraíram e cresceu o interesse pela renovação de antigas estruturas. No panorama da arquitetura habitacional, foi a vez das construções tipo *low rise, high density*, destacando-se as realizações do departamento de arquitetos de Camdem: Alexandra Road (Fig.48), Maiden Lane e Branch Hill. O término deste período se deu com uma arquitetura mais voltada para as necessidades individuais, para a construção de um novo ambiente humano, com ênfase nas experiências ecológicas e sensoriais. A política pública de habitação passou a incentivar soluções em pequena escala com sistemas construtivos alternativos, gerando grande rejeição do público e negligência oficial para a produção dos anos 1950 e 1960.

⁴⁵ HEATH, David. Tecton Buildings, Dudley Zôo. In: MACDONALD, Susan.(Ed.). *Modern Matters: principles and practice in conserving recent architecture*. Londres: Donhead, 1996. p.58-64.

⁴⁶ HARWOOD, Elain. The history of post-war architecture in England. In: MACDONALD, Susan.(Ed.) *Preserving Post-War Heritage, the care and conservation of mid-twentieth-century architecture*. Shaftesbury: Donhead, 2001. p. 12-31.

Em 1970, segundo recomendação do importante historiador Sir Nikolaus Pevsner, foram protegidos (listed)⁴⁷ cinquenta edifícios considerados pioneiros, construídos no período de 1914 a 1939, dando início ao reconhecimento oficial do patrimônio moderno britânico. Entre eles a piscina de pingüins de Berthold Lubetkin no Zoológico de Londres, e o De La Warr Pavillion de Mendlesohn e Chermayeff, em Bexil on Sea, foram considerados de excepcional importância (Grade I). Em 1979, uma associação voluntária – The Thirties Society – foi fundada com o objetivo de promover o conhecimento da arquitetura dos anos 1930. Esta associação agora denominada The Twentieth Century Society, em conjunto com a representação do DOCOMOMO no Reino Unido, foi responsáveis por importantes ações de conscientização, educação e campanhas contra o desaparecimento e desfiguração de importantes exemplos da arquitetura do Movimento Moderno, que atualmente fazem parte do patrimônio nacional. Ainda na década de 1980 algumas obras do movimento moderno estavam em processo de restauração. A restauração do De La Warr Pavilion de Mendelsonh e Chermayerff em Bexil-on-Sea e da piscina dos pingüins, de Berthold Lubetkin, no Zoológico de Londres, foram em parte financiadas pelos cofres públicos por se tratarem de “monumentos tombados”, denotando um certo apreço por este patrimônio. No entanto, a aceitação pública ainda apresentava muitas dificuldades, dadas as enormes campanhas para a preservação das complexas estruturas construídas após a segunda Guerra Mundial.

Segundo Martin Cherry⁴⁸, a preservação dos exemplares da arquitetura do século XX tem como instrumento para sua realização o “listing”⁴⁹, que no caso inglês não foi desenhado para fossilizar os edifícios como peças de museu para sempre seja qual for o custo, ao contrário, ele dá a oportunidade de explorar todos os meios possíveis para manter o uso viável de edifícios históricos sem comprometer seus caráter histórico e arquitetônico. No entanto, esse procedimento provoca reações negativas no Reino Unido por ser considerado uma restrição ao direito de propriedade, de caráter autoritário, que refreia o desenvolvimento urbano e favorece uma cultura museológica baseada em uma indústria do patrimônio. No caso dos edifícios do Movimento Moderno, outras questões se somavam ao se considerar a sua proteção, destacando-se a não existência de um distanciamento histórico suficiente que possibilitasse a sua correta avaliação.

Em 1988, os edifícios do período do pós-guerra na Inglaterra foram considerados elegíveis para o tombamento (com a redução da idade mínima para proteção legal para trinta anos), mas a falta de uma pesquisa mais sólida sobre estes edifícios dificultava a

⁴⁷ “Listing”: uma atividade realizada pelo Departamento de Patrimônio Nacional, para proteger edifícios e sítios de especial interesse, no Reino Unido. De acordo com o interesse arquitetônico os bens recebem uma graduação: “Grade I”, para os de excepcional importância, “Grade II*”, para os de excepcional interesse e “Grade II” para os que valem a pena ser preservados.

⁴⁸ CHERRY, M. Listing twentieth-century buildings: the present situation. In: MACDONALD, Susan. (Ed.) *Modern Matters: principles and practice in conserving recent architecture*. Shaftesbury: Donhead, 1996. p. 5-14.

⁴⁹ O processo de preservação arquitetônico inglês conhecido como listing, foi introduzido nos anos 1940, como parte da legislação de planejamento tanto para a cidade como para o campo, e é um sistema flexível que evidencia o caráter histórico e arquitetônico dos edifícios de forma a assegurar que isto será levado em conta quando modificações ou demolições forem propostas. A idade mínima de um edifício para ser preservado por este sistema é de 50 anos.

sua contextualização. Em 1991, o English Heritage⁵⁰ deu início a um programa de pesquisa e diagnóstico com o objetivo de elaborar propostas de preservação mais consistentes. Os referidos estudos foram realizados por tipologias, e em 1993 o primeiro grupo de recomendações elaboradas visando a preservação de edifícios de caráter educacional foi aceito.

A corrente que se formou contra a preservação dos edifícios do Movimento Moderno era movida por interesses comerciais e fundiários, pois julgava que esta ação estava totalmente fora da realidade econômica, porque a viabilidade de manutenção de determinadas estruturas não estava sendo considerada nos processos de preservação, deixando claro que neste caso a política a ser estabelecida deveria se embasar não só em pesquisas consistentes, mas também na apreciação pública. Neste sentido o English Heritage produziu documentos sobre os critérios de seleção dos edifícios do pós-guerra, publicou estudos específicos, bem como contratou investigações sobre os benefícios sociais de manter e promover ambientes de interesse histórico no seu complexo contexto de sustentabilidade. Entre estas ações destacaram-se as realizações de duas conferências: Modern Matters e Preserving Post-war Heritage. Modern Matters realizada em outubro de 1995 tinha como objetivo examinar problemas filosóficos, metodológicos e práticos associados com a conservação do passado recente, com foco na ação desenvolvida no Reino Unido. A conferência tinha como meta, além de consolidar o trabalho e os esforços para preservação dos edifícios construídos antes da guerra, iluminar os problemas para a conservação da arquitetura do pós-guerra considerando que apenas 155 edifícios representativos daquele período estavam legalmente protegidos. Preserving Post-War Heritage, a segunda conferência realizada em outubro de 1998, explorou assuntos relevantes referentes à conservação de edifícios tombados da segunda metade do século XX, desenvolvendo temas da conferência anterior, em especial os problemas relacionados a técnicas de intervenção nos materiais de construção industrializados, principalmente o concreto, o aço, as janelas metálicas e os plásticos.

John Allan, na introdução ao seu artigo, "*Preserving Heritage or Revaluing Resources*"⁵¹, relaciona a diferença entre as duas conferências com as imagens utilizadas nos respectivos pôsters para sua divulgação. Na primeira conferência, a imagem usada é a da piscina de pingüins e na segunda, a janela do foyer da Alexander Fleming House. Há entre estes dois eventos, concluí, uma mudança de foco: o raro, o pequeno, o socialmente periférico, na primeira; e o genérico, o grande e o socialmente engajado, na segunda. Na tentativa de equacionar as diferenças existentes entre as produções dos dois períodos na Inglaterra, antes e depois da segunda Guerra Mundial, o trabalho

⁵⁰ English Heritage é um organismo independente financiado pelo Department of National Heritage, cujo objetivo é proteger o patrimônio arquitetônico e arqueológico da Inglaterra para o benefício das gerações presente e futura. É o principal conselheiro sobre ambientes históricos e é responsável por sugerir o tombamento e o inventário de edifícios e monumentos para garantir a sua proteção legal.

⁵¹ ALLAN, John. Preserving heritage or revaluing resources? In: MACDONALD, Susan. (Ed.) *Preserving Post-War Heritage, the care and conservation of mid-twentieth-century architecture*. Shaftesbury: Donhead, 2001.p.201-208.

apresentado por Martin O'Rourke⁵² refletiu sobre a necessidade de criar um novo sistema de valores para o correto julgamento da arquitetura moderna do pós-guerra, considerando que as ferramentas tradicionais, ou seja, as avaliações histórico-estética, não abrangiam as especificidades da arquitetura moderna notadamente a sua concepção, que expressa os valores e as conquistas da nossa cultura, e concluiu que a dificuldade em adotar novos métodos pelos profissionais da conservação ocasionava o grande impasse para a aceitação desta produção. Com esta reflexão, O'Rourke deixou claro que apesar do crescimento de um sofisticado repertório de métodos de diagnósticos e técnicas de reparo peculiares aos problemas do concreto ou do aço, um sistema de valores e éticas para o reparo destes edifícios ainda não estava consolidado, exemplificando a questão a partir da análise de três estruturas habitacionais típicas do período pós-guerra: o Lansbury Estate, a Keeling House e a Balfron Tower.

O Lansbury Estate, situado no East End de Londres, materializa a *Live Architecture*, combinando a necessidade de abrigar um enorme contingente populacional com o senso inglês de lugar, tendo sido reconhecido o seu sucesso em atender ao programa de prover habitações modestas. Uma área de conservação foi designada pelo English Heritage e alguns elementos foram tombados favorecendo a preservação do conjunto. Keeling House é outro exemplo importante da arquitetura de intenção social projetada por Denys Lasdun em 1955, cujas condições de conservação ameaçavam a sua preservação, que só foi viabilizada através da alteração do uso original. Balfron Tower é considerado um marco arquitetônico que demonstra a maestria em concreto que Erno Goldfinger alcançou após seu estágio com Auguste Perret; uma torre de apartamentos se articula a uma torre com elevadores e escada que se interconectam a cada três andares. Balfron Tower é um exemplo de como a habitação social pode ser atendida com uma arquitetura de alta qualidade. O seu tombamento garantiu que as necessárias adaptações às novas condições de conforto e segurança fossem resolvidas de forma sensata. Concluindo que apesar do tombamento de conjuntos habitacionais públicos ser uma medida polêmica, tendo em vista os problemas de conservação que estas obras apresentam, ainda permanecia como instrumento indicado para garantir o aumento da consciência sobre o valor destas edificações, e com isto favorecer a adoção de uma maneira apropriada de lidar com elas.

A análise dos textos apresentados no referido seminário possibilita constatar o pragmatismo inglês em relação à massa construída herdada do Movimento Moderno, sendo a preservação oficial um problema governamental que não pretende dar conta da questão. Há já uma maturidade e grande experiência no trabalho com obras de caráter ordinário, indicando outros posicionamentos em relação a estas obras que também pretendem promover o seu valor, de forma diferenciada dos organismos de proteção. John Allan, arquiteto com um grande currículo de intervenções em obras do Movimento Moderno, ponderou no artigo anteriormente citado sobre a necessidade de se preservar obras de caráter ordinário, buscando alternativas de uso engajadas com a realidade socioeconômica. Citando como exemplo a Marathon House, antiga Castrol House, um

⁵²O'ROURKE, Martin. The Lansbury Estate, Keeling House and Balfron Tower: Conservation issues and the architecture of social intent. In: MACDONALD, Susan. (Ed.) *Preserving Post-War Heritage*, the care and conservation of mid-twentieth-century architecture. Shaftesbury: Donhead, 2001.p.169-176.

complexo de escritórios no centro de Londres, projetado por Gollins Melvin Ward e concluído em 1960, que foi transformado num bloco de apartamento porque o seu valor comercial como edifício de escritórios não conseguiu competir com o seu valor como apartamentos residenciais. Um outro exemplo mencionado foi o complexo de escritórios Alexander Fleming House projetado por Erno Goldfinger em 1963, que após as enormes polêmicas para a sua preservação por mais de uma década, acabou sendo reparado, atualizado e convertido num complexo de apartamentos. Nestes dois casos, segundo Allan, foram necessárias alterações no tecido histórico, mas, a forma do complexo, a massa, a presença urbana foram preservadas e os edifícios foram mantidos como elementos vivos dentro do tecido urbano. Ainda na mesma linha de raciocínio foi mencionada a reciclagem de Wynford House (Fig.49). Estes edifícios, segundo Allan, foram preservados não só por se tratarem de obras arquitetônicas importantes, mas por representarem um empreendimento de grande retorno econômico para os seus proprietários, e neste caso não estar protegido foi a sua chance de sobrevivência.

Alexandra Road é uma estrutura habitacional de interesse social, projetada em 1968 para abrigar mais de quinhentas famílias, sob a gerência do Camdem Council, em Londres. Ao ser inaugurado em 1978, teve repercussão favorável e foi considerado um dos mais expressivos de uma série de edifícios *"low-rise, high density"*, projetando internacionalmente a figura do arquiteto Neave Brown. Ao final da década de 1970, devido à mudança da política habitacional na Inglaterra, as opiniões sobre Alexandra Road estavam muito divididas: obra-prima para uns e um terrível engano para outros. A falta de uma correta manutenção deu lugar a intervenções pontuais que cumulativamente comprometeram a qualidade da construção. Em 1993, graças à alteração na legislação de tombamento, com a criação da Ten Year Rule, que permitiu o tombamento de uma edificação com menos de 30 anos desde que fossem comprovadas duas situações: tratar-se de proeminente interesse nacional ou estar sob risco de demolição ou grave desfiguração. Alexandra Road foi o edifício mais novo, o maior e o primeiro conjunto habitacional do pós-guerra a ser tombado. A necessidade de reparos na estrutura de concreto aparente cuja técnica não era ainda dominada, o desejo dos habitantes em personalizar suas casas, a estrutura operacional para gerenciamento e manutenção de todo o conjunto, a necessidade de implementar políticas complementares para garantir a preservação do entorno, eram alguns dos problemas com os quais o English Heritage ainda não havia se defrontado, e que implicou na busca de novas estratégias para gerenciar bens tombados no período do pós-guerra.

Fig. 48- Alexandra Road

a- vista das transformações da fachada

b- vista das novas escadas introduzidas

c- vista do terraço com as alterações da cobertura

Wynford House é parte de um grande complexo habitacional do segundo pós-guerra, Priory Green, projetado pelo arquiteto russo Berthold Lubetkin e o Tecton-group para o Metroplatan Borough of Finsbury, cujo projeto iniciado na década de 1930 só foi concluído em 1947, e é uma das poucas obras de Lubetkin que não obteve proteção legal. Embora muito popular entre os seus ocupantes originais, a construção passou por sérios problemas em decorrência de negligência, abandono e falta de manutenção, forçando uma ação do seu proprietário, o Islington Council, que lançou um concurso de idéias em 1996 para o desenvolvimento futuro do conjunto.

Dentre as 35 soluções apresentadas que incluíam desde a demolição total e reurbanização da área, a proposta vencedora apresentada pela firma Avanti Architects se baseou na preservação da concepção original, com adaptação de algumas unidades e criação de apartamentos de cobertura onde as instalações originais de um tanque encontravam-se fora de uso, oferecendo uma alternativa economicamente viável a preservação deste marco da arquitetura moderna

Fig.49- Wynford House

Na Itália, o debate sobre a questão da preservação da arquitetura moderna reflete a tradição e o desenvolvimento da cultura do Restauro naquele país, dando lugar a uma discussão mais crítica e de maior amplitude. Na verdade, apesar do assunto já ser levantado do ponto de vista operacional nos anos 1980⁵³, é a partir dos anos 1990, após os resultados da intervenção no Weissenhof⁵⁴, na Alemanha, que a discussão sobre o tema adquire um corpo mais denso. Muitos são os artigos, ensaios, textos de encontros técnico-científicos produzidos e publicados a partir de então⁵⁵.

A reflexão sobre o tema, amadurecida nas escolas italianas, restitui as diversas formas de abordagem da questão presentes na Europa. As idéias não se apresentam de forma consolidada por força não só das divergências de pensamento, mas, sobretudo, por falta de uma crítica estética e de uma historiografia consolidada que atribua aos testemunhos modernos “o valor de monumento, sempre único e irrepetível” a partir do qual se estabelece os procedimentos de restauro.

As três vertentes principais do pensamento italiano sobre preservação são a pura conservação, a manutenção-ripristino e a crítico-conservativa, também oferecem suas divergências sobre a questão. A corrente da pura conservação, privilegiando a instância histórica e sendo contrária às intervenções de restauro, ao se confrontar com o grande número de exemplares a conservar, não firma posição em relação à autenticidade. A corrente da manutenção-ripristino que fundamenta a intervenção na aplicação de técnicas tradicionais, garante que o respeito pelo testemunho histórico é depositado na

⁵³ Em meados da década de 1980 Giuseppe Rocchi em seu livro *Istituzioni di restauro dei beni architettonici e ambientali* destaca a importância de se considerar a preservação do ambiente construído do século XX com os mesmos pressupostos utilizados para os edifícios mais antigos, mesmo se considerando a grande quantidade de exemplares e os problemas específicos que apresentam em decorrência do sistema construtivo, dos materiais e das condições de conforto.

ROCCHI, Giuseppe. *Istituzioni di restauro dei Beni Architettonici e Ambientali*. Milão: Ulrico Hoepli Editore, 1985. p.39-43.

⁵⁴ A intervenção realizada no Weissenhof teve grande repercussão na Itália, país de origem da Teoria da Restauração, motivando muitas críticas e levantando questões amplas para a “Restauração do Novo”. A diferença de abordagem entre os espaços internos e externos, a não consideração dos materiais originais como documentos inovadores de fase jovem e imatura da renovação técnica no campo construtivo, a perda da autenticidade material com o cancelamento do tempo histórico foram algumas das questões levantadas por Giovanni Carbonara, em seu texto “Il restauro del nuovo: problemi generali e il caso del Weissenhof”.

CARBONARA, Giovanni. Il restauro del nuovo: problemi generali e il caso del Weissenhof. _____. *Avvicinamento al restauro*, teoria, storia, monumenti. Nápoles: Liguori, 1997.

⁵⁵ Destacam-se, na década de 1990, os seguintes encontros científicos sobre a preservação da arquitetura moderna, na Itália: “Il recupero del Moderno, 150 anni di costruzioni edili in Italia”, Roma, 1991; “Idéia e Tutela del Monumento Moderno”, Roma, 1991; “Construire abitare. Gli Edifici e gli arredi per la Weissenhofsiedlung di Stoccarda”, Roma, 1992; “Il restauro dell’architettura moderna”, Roma, 1992; “L’architettura moderna: conoscenza, tutela, conservazione”, Milão, 1993; “Restauro e Conservazione dell’architettura moderna”, Florença, 1996; “Architettura moderna: morte e restaurazione”, Turim, 1997; “Il patrimonio architettonico moderno del XX secolo fra documentazione e restauro”, Florença, 1998; “Storia e conservazione dell’architettura contemporânea”, Como, 1998; “La salvaguarda dell’architettura contemporânea”, Pisa, 1999. Cfr. SALVO, Simona. *Restaurare il novecento*. Argomenti per la conservazione delle architetture moderne e contemporanee. Em fase de publicação. Agradeço a autora a gentileza de dar acesso ao trabalho.

qualidade da matéria e numa substancial continuidade técnica com o existente, no entanto, a continuidade desta ação se traduz numa reconstrução diluída no tempo, com o agravante da substituição da matéria autêntica, induzindo o observador ao erro de leitura da obra, dado os critérios de analogia dos materiais e das técnicas.

A corrente crítico-conservativa busca uma ação mais equilibrada, cuja postura se fundamenta no juízo histórico-crítico, se ressentindo, no entanto de uma experimentação suficientemente ampla para elucidar certas questões. Considera que reconhecida a obra como meritória de ser transmitida às gerações futuras, a ação sobre ela deverá valer-se de todos os meios que a crítica estética e historiográfica e o progresso científico colocam a disposição para conservá-la, e se possível, facilitar a sua leitura, independentemente do seu período.

Em paralelo, aumentou o grau de consciência sobre o valor do patrimônio edificado recente, bem como sobre o seu estado geral de degradação. A restauração da Casa Del Fascio é uma obra emblemática, marcando o nascimento de uma sensibilidade para o assunto na Itália, onde se defrontou com questões relativas a encontrar material adequado para os reparos e reintegrações, a degradação endógena devido aos “erros de detalhamento” do jovem arquiteto Terragni, a sua pouca experiência com os métodos construtivos e materiais empregados, e a dificuldade de adequação dos espaços ao novo uso proposto (Fig. 50).

Recentemente concluída a restauração da fachada da Torre Pirelli em Milão foi desenvolvida de modo a se tornar uma referência para obras do século XX.⁵⁶ A legislação italiana de preservação do patrimônio arquitetônico, como em outros países da Europa, se baseia no critério de idade mínima para proteção legal, o que coloca o patrimônio em risco, uma vez que muitos edifícios ordinários vêm sendo alterados sem controle, antes mesmo que seu valor possa ser reconhecido.

⁵⁶ SALVO, Simona. Il restauro del grattacielo Pirelli, la risposta italiana a una questione internazionale. *Arkos*, n.10, p.64-70, abr.jun.2005.

A Casa del Fascio, como é conhecida a antiga sede do partido fascista, projetada por Giuseppe Terragni, em Como, 1932, é um monumento protegido pela lei italiana de proteção do patrimônio. A intenção do projeto de Terragni foi conjugar arte e política. O edifício, inspirado na obra de Le Corbusier, tem estrutura de concreto armado, e se desenvolve em torno de um pátio central. As fachadas são definidas a partir de um estudo de proporções clássicas, cujo ritmo da composição é uma das características dominantes do projeto, que explora ao máximo a integração entre o exterior e o interior refletida no tratamento das aberturas. O tijolo de vidro foi um material empregado de várias formas, pois favorece a iluminação e possibilita a fluidez e continuidade dos espaços, principais intenções do projeto. Móveis e elementos foram concebidos para integrar a arquitetura formando um conjunto harmônico. O mármore considerado o principal produto italiano, foi empregado nas fachadas, fixado com grampas metálicas e também nos revestimentos interiores. Os caixilhos das esquadrias em metal e madeira foram desenhados por Terragni e logo apresentaram problemas de manutenção. Logo após a sua construção o edifício apresentou problemas técnicos, principalmente nos tetos em tijolo de vidro.

Depois da guerra, toda a decoração com motivos fascistas do interior foi removida. O edifício ficou conhecido como "*casa del popolo*", passou para a propriedade do Estado Italiano, e depois foi colocado à venda ameaçado de demolição pela pressão imobiliária da área onde se localiza. Entre as décadas de 1960 e 1980 sofreu outras alterações em consequência de infiltrações que causaram danos aos sistemas de fixação do revestimento em mármore da fachada e da deterioração dos painéis de tijolos de vidro decorrentes tanto da qualidade da fabricação dos elementos quanto dos detalhes construtivos de fixação. Em 1986, aos cinquenta anos, foi designado patrimônio arquitetônico. A partir de 1988, o edifício passou por intervenção para restauração do revestimento em mármore das fachadas, dos painéis em tijolos de vidro, dos banheiros e dos elementos de proteção das fachadas. O revestimento original em mármore foi preservado com substituição do material das juntas por material compatível (o material existente era um silicone que escureceu com o tempo causando um efeito muito desagradável) e preenchimento das lacunas com argamassa a base de cal e pó de mármore, limpeza e polimento. Nos painéis de tijolos de vidro foi verificada a impossibilidade de substituições pontuais visto que os tijolos estavam fora de linha. A alternativa escolhida foi substituir todos os painéis com tijolos semelhantes aos originais produzidos pela mesma fábrica. Os banheiros foram renovados de acordo com o espírito do projeto original, detalhado por Terragni assim como os brise-soleils das fachadas.

a- vista da fachada antes da intervenção

b- depois da intervenção

Fig. 50 – Casa Del Fascio

A HOLANDA E O INVENTÁRIO DO PATRIMÔNIO RECENTE

A legislação de proteção do patrimônio arquitetônico foi estabelecida na Holanda em 1961⁵⁷, e no final dessa década uma primeira etapa de tombamentos estava concluída, quando 40.000 edifícios históricos foram inscritos no Registro Nacional. A base para estas inscrições tinha sido feita ainda no período anterior à segunda Guerra Mundial e o patrimônio posterior a 1850 estava pouco representado, porque em 1903 foi estabelecido, naquele país, como critérios para elegibilidade para proteção, a idade mínima de cinquenta anos, considerado um período conveniente para uma avaliação objetiva para elaboração de inventários científicos. Nos anos 1970, a União Holandesa dos Arquitetos pediu uma redução para trinta anos, pois representava um ciclo de vida de edificação a partir do qual normalmente muitas alterações ocorriam, e iniciou uma campanha para divulgação da arquitetura moderna holandesa.

Em vista das perdas de inúmeros exemplares arquitetônicos do passado recente, seja pela obsolescência funcional, seja pelas transformações urbanas, os primeiros esforços para preservação foram realizados a partir dos anos 1970, como projetos pilotos baseados em pesquisas temáticas. Em 1978, uma comissão especial que trabalhou em conjunto com o Dutch Documentation Centre for Architecture e com uma equipe do Netherlands Department for Conservation, estabeleceu uma estratégia para seleção da arquitetura do período de 1850 a 1940 baseada em dois procedimentos: o primeiro concentrado na preservação dos ícones da arquitetura holandesa, e o segundo voltado para uma investigação mais ampla levando em conta valores históricos, culturais e socioeconômicos. Uma lista com sessenta monumentos foi elaborada, incluindo edifícios famosos como Zonnestraal Sanatorium e Van Nelle Factories. Embora o Departamento de Conservação Holandês não encontrasse problemas para estabelecer a proteção oficial destes edifícios, sua maior preocupação era como estabelecer procedimentos para sua conservação, o que motivou mais tarde a criação do DOCOMOMO.

O segundo estágio desta operação foi estabelecimento do MIP – Monuments Inventory Project, cujo objetivo era realizar um levantamento sistemático em todo país dos edifícios, vizinhanças e sítios construídos no período de 1850 a 1940. A metodologia, diferentemente de outras experiências, focalizou regiões, e não tipologias ou estilos, envolvendo inúmeros parceiros em todos os níveis dos órgãos de preservação de movimentos históricos. O projeto foi desenvolvido entre 1987 e 1994.

Uma segunda operação, o MSP – Monuments Selection Project visou a inclusão de 14.000 monumentos jovens no Registro Nacional e 150 notas de conservações recentes. Dentro deste escopo estava também o estabelecimento de propostas e indicações para a Lista do Patrimônio da Humanidade do período moderno (Rietveld-Schröeder, Zonnestraal e Van Nelle).

⁵⁷ KUIPERS, M.C. The Long Path for preservation in The Netherlands. *Transactions of the ancient Monuments Society*, v.42, p.13-14, 1998.

O enfoque holandês, desenvolvido após as ações do DOCOMOMO, é mais operacional, e as ações se direcionam não só para o valor cultural, mas também para a avaliação da eficiência e da utilidade do patrimônio construído moderno.

A PRESERVAÇÃO DA ARQUITETURA MODERNA NA ESCANDINÁVIA

A Finlândia tornou-se um país independente em decorrência da Revolução Russa, na primavera de 1918. Os princípios da arquitetura funcionalista dos anos 1920 e 1930, de reformar a sociedade através da arte e da arquitetura, contribuíram para a reconstrução material e cultural da nova nação industrial repleta de complexos industriais, escolas, hospitais, bibliotecas, apartamentos, e edifícios de escritórios. Dadas estas condições particulares a Finlândia apresenta um significativo acervo arquitetônico do Movimento Moderno, 90% do patrimônio edificado da Finlândia é posterior ao ano de 1920⁵⁸. As principais instituições finlandesas relacionadas com a pesquisa e a preservação do patrimônio arquitetônico são o National Board of Antiquities e o Museum of Finish Architecture. A legislação finlandesa não estabelece uma idade limite para que os edifícios significativos tenham sua proteção e preservação asseguradas, dessa forma, a preservação do ambiente construído do século XX faz parte do escopo destas organizações, destacando-se as ações realizadas a partir de 1989 pelo Ministério do Ambiente para elaboração de inventário deste patrimônio. Em 1995, Helsinki sediou a conferência do ICOMOS sobre preservação do patrimônio do século XX e ainda sediou os cursos promovidos pelo ICCROM em 1999 e em 2002. Em 2001, o seminário *Dangerous Liaisons*, realizado pelo comitê finlandês do ICOMOS discutiu as questões urbanas que são correlacionadas com a preservação do legado do Movimento Moderno.

A seção finlandesa do DOCOMOMO formou-se em 1989 por profissionais interessados em questões relativas à arquitetura do Movimento Moderno, dentro do contexto internacional. A seleção dos edifícios mais significativos realizadas por este grupo demonstrou a variedade da produção, tanto quanto a tipologias construtivas quanto a individualidades dos arquitetos. Ao lado de obras primas de arquitetos renomados como o Sanatório de Paimio, os escritórios do jornal *Turun Sanomat* de Alvar Aalto, ou como a Capela da Ressureição e a Biblioteca Abo Akademi de Erik Bryggman, figuram o complexo industrial de Viljo Revel, o conjunto habitacional de Yrjö Lindegren, e as sedes bancárias de Pauli Ernesti Blomstedt, o que revela a estreita relação entre a arquitetura do Movimento Moderno e o desenvolvimento socioeconômico da Finlândia.

Alvar Aalto é um dos principais símbolos da materialização da cultura finlandesa. A preservação da sua obra é objeto de um grande esforço e empenho de vários segmentos da sociedade (Fig. 51). A sua casa, construída entre 1935 e 1936, foi a primeira de suas obras protegidas pela lei de tutela finlandesa. A eficiência das ações para preservação da obra de Aalto pode ser verificada no enorme sucesso da restauração da Biblioteca de Viipuri, monumento do Movimento Moderno finlandês que passou para a custódia da Rússia em 1939, e foi considerada destruída durante os anos da guerra fria. Atualmente o edifício vem sendo restaurado numa ação conjunta entre Rússia e Finlândia.

⁵⁸ TUOMINEN, Laura. The 20th. Century Architectural Heritage in Finland. *Docomomo Newsletter*, Amsterdam, n.5, p.37, jun.1991.

De forma geral as obras do Movimento Moderno apresentam bom estado de conservação, e a maior parte das intervenções são decorrentes das necessidades de adaptação e modernização das instalações. A presença deste passado recente é muito expressiva, tornando difícil a ruptura com o presente, e em muitas obras não há distinguibilidade nas intervenções, intencionalmente, pois as intervenções são entendidas como uma continuidade do projeto original.

A Suécia possui um importante acervo arquitetônico do Movimento Moderno, construído principalmente no segundo pós-guerra, que contrasta com a produção dos anos 1920, dotada de certo Classicismo. A figura do arquiteto Gunnar Asplund destaca-se no Movimento Moderno sueco a partir de 1930, tendo realizado uma exposição, seguindo os moldes de outras que se realizaram na Europa naquela década que não tiveram grande aceitação. Em 1932, com as mudanças políticas, a política de habitação se tornou uma prioridade do governo, e fez com que a arquitetura moderna materializasse o comprometimento com uma política social, com destino mais feliz do que a alemã, destruída pelos nazistas. Diante deste quadro histórico, o esforço de preservação do patrimônio moderno está também focalizado em construções comuns (Fig. 52), que possuam valor para preservação⁵⁹, cujos critérios de seleção se baseiam na permanência da função, na existência de grupos homogêneos e de remanescentes de características específicas. Uma das principais forças nos anos 1990 para estabelecimento de inventários são os Programas Municipais de Conservação.

⁵⁹ RUDBERG, Eva. Swedish Modern Movement architecture from the 1930's: Its characteristics and how to protect and take care of it. In: DOCOMOMO SECOND INTERNATIONAL CONFERENCE, 1992, Dessau. *Conference Proceedings*. Eindhoven, DOCOMOMO, 1992. p.64-67.

a- vista principal

b- fachada restaurada

c- escada reconstruída

d- banheiro original mantido

No Sanatório Paimio Aalto explorou as novas possibilidades da construção em concreto, as soluções projetadas em Paimio foram influenciadas pelo sanatório Zoneestral de Duiker em Hilversum. As ameaças de desfiguração decorrentes das propostas de transformar o edifício em um hospital comum motivaram a sua preservação e tutela. Os espaços hospitalares foram atualizados para atendimento às demandas atuais, tendo sido mantido um quarto com banheiro, no seu estado original, seguindo a tendência da musealização. As áreas comuns foram reconstruídas a partir dos dados do projeto original.

Fig. 51 – Sanatório de Paimio

a- fachada principal

b- fachada fundos

O conjunto habitacional de Sven Markelius, de 1935, renovado em 1991, foi o primeiro edifício com serviços da Suécia, decorrente da preocupação com as mulheres que trabalhando fora necessitavam de um suporte para as tarefas domésticas. Desde a sua construção o edifício foi administrado por uma “associação de proprietários” que tomou a iniciativa de recuperar as fachadas e o hall de entrada. As fachadas já tinham passado por intervenções anteriores que modificaram o seu revestimento original, receberam nova argamassa a cal com pintura na cor original, os balcões tiveram sua estrutura de concreto refeita guardando o detalhamento original. As unidades foram alteradas pelos proprietários e apenas poucas permaneceram como no original. No Hall de Entrada adições posteriores foram removidas e as características originais foram recuperadas.

Detalhe balcões em concreto restaurados

Fig. 52- Conjunto Residencial em Estocolmo

1.4- A PRESERVAÇÃO DA ARQUITETURA NO LESTE EUROPEU E NA RÚSSIA

Nos países do leste europeu, assim como na Rússia, a gestão do patrimônio construído, não só do período moderno, apresenta questões interessantes decorrentes do seu afastamento em relação ao sistema capitalista. À exceção da Hungria, que apresenta uma situação diferenciada e uma política mais desenvolvida neste campo, a tendência comum nos demais países é a de apagar os testemunhos do passado recente, do patrimônio edificado herdado do regime socialista.

Na Hungria, em 1963, o Committee of Architectural History and Theory da Hungarian Academy of Sciences solicitou a proteção de edifícios do século XX, o que foi efetivado em 1967, quando constavam da Lista Nacional de Monumentos Históricos dez exemplares da arquitetura do Movimento Moderno. Em 1970, foi formado um grupo de trabalho com o objetivo de apresentar obras do passado recente para serem protegidas como monumentos nacionais, resultando na inscrição, em 1977, de 38 edificações isoladas e um conjunto urbano, na sua maioria localizada em Budapeste. No entanto, a apreciação pública da arquitetura do Movimento Moderno é muito problemática, tendo em vista a banalização de suas formas durante as campanhas de produção de habitação em massa durante os anos 1960 e 1970. Após a queda do regime comunista as ameaças de modificações e demolições aumentaram com a privatização, seja dos edifícios públicos seja das estruturas habitacionais. A situação é ainda pior se se considerar a falta generalizada de manutenção das obras desse período.

A falta de recursos econômicos, em alguns países, reduziu e também limitou as intervenções no patrimônio. Se por um lado isto propiciou muitas perdas, em alguns casos é a razão da manutenção da autenticidade. Destaca-se entre as obras modernas preservadas a Villa Tughendat (Fig. 53).

a- vista da fachada original

b- Vista de ambientes originais e de ambientes restaurados

Os Tugendhat, intelectuais judeus ligados a industrial têxtil, encomendaram a Mies Van der Rohe o projeto de sua casa, cuja obra foi concluída em 1930. Muitos objetos de decoração foram desenhados especialmente para esta casa como a cadeira Brno e a poltrona Tugendhat. A fachada envidraçada constituiu um avanço tecnológico, pois apenas quatro indústrias na Europa eram capazes de produzir o vidro nas dimensões especificadas. A casa foi ocupada por oito anos apenas, pois os seus proprietários abandonaram a Tchecoslováquia em 1938, devido a perseguição nazista. Ficou um período desabitada, depois foi ocupada pelos nazistas que fizeram inúmeras modificações e em 1945, a fachada foi destruída por um bombardeio, o que motivou o seu total abandono até o final da Segunda Guerra Mundial. Passou por inúmeras desfigurações, e A intervenção iniciada em 1983 removeu os acréscimos e reconstruiu os detalhes de acordo com os dados do projeto original de Mies van der Rohe.

Fig. 53 – Vila Tugendhat

1.5- A PRESERVAÇÃO DA ARQUITETURA MODERNA NOS ESTADOS UNIDOS E CANADÁ.

A Escola de Chicago e a obra de Frank Lloyd Wright figuram nos trabalhos da historiografia do Movimento Moderno como importantes antecedentes para o seu desenvolvimento⁶⁰, no entanto o ano de 1932 é data comumente definida para a introdução do modernismo na América do Norte, marcada pela exposição do Museu de Arte Moderna de Nova York e do lançamento do livro do mesmo nome – *International Style* de Philip Johnson e Henry Russel Hitchcock. As grandes diferenças políticas e culturais entre a América e a Europa justificaram o privilégio dado pela referida exposição aos aspectos estilísticos do movimento⁶¹, no entanto é reconhecido também que a capacidade de gerenciamento da produção e o desenvolvimento tecnológico americanos formaram importantes referências sociais para o Movimento Moderno.

Ao final da segunda Guerra Mundial, a arquitetura moderna foi aceita internacionalmente apesar das diferenças dos contextos. Na Europa do segundo pós-guerra a arquitetura moderna foi a norma para projetos públicos que se voltaram para a produção em larga escala, enquanto que na América os principais desenvolvimentos da arquitetura moderna foram verificados no setor privado. Nesta época a maioria dos projetos de habitação nos Estados Unidos se configurou na criação de subúrbios com casas unifamiliares. A Califórnia foi o local onde o mercado de habitação unifamiliar e o modernismo tiveram grande expressão. A linguagem da arquitetura moderna teve grande desenvolvimento no cenário americano em decorrência do desenvolvimento das estruturas metálicas, da construção pré-fabricada, dos novos materiais e das estruturas em concreto, principalmente depois da imigração de arquitetos europeus, entre eles Marcel Breuer, Mies van der Rohe, Walter Gropius, William Lescaze, Richard Neutra, Rudolf Schindler, Eriel e Eero Saarinen e Albert Frey. O crescimento e a expansão econômica que promoveu a materialização das visões do arranha-céu de Le Corbusier e Mies van der Rohe, conjugando a nova linguagem aos ideais das corporações americanas, tendo como primeiras manifestações o Lever House (1951-1952) de Skidmore, Owings and Merrill, New York; o Equitable Life Assistance Building (1944-1947), de Pietro Belluschi, Oregon; o edifício sede das Nações Unidas (1947-1950) de Wallace Harrison, Nova York e o Lake Shore Drive Apartments, (1948-51) de Mies van der Rohe, Chicago.

A torre de escritórios é uma das grandes aquisições da arquitetura americana do pós-guerra, que se desenvolveu como um modelo que foi imitado no resto do mundo. A empresa Skidmore, Owings and Merrill assumiu a liderança deste tipo de projeto, se tornando um novo fenômeno na história do modernismo. A sua eficiência técnica e

⁶⁰ SCULLY, op.cit., p.34-42.

⁶¹ Como observa Kenneth Frampton : "...o *Estilo Internacional* nunca se tornou verdadeiramente universal. Não obstante implicava uma universalidade de abordagem que em geral favorecia a técnica leve, os materiais sintéticos modernos e as partes modulares padronizadas, de modo a facilitar a fabricação e a construção. Como regra geral, tendia à flexibilidade hipotética da planta livre, razão pela qual preferia a construção baseada em um esqueleto de alvenaria. Essa predisposição tornou-se formalista nos casos em que condições específicas, fossem elas climáticas, culturais e econômicas, não pudessem suportar a aplicação de uma tecnologia leve e avançada".

FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. Trad. Jefferson Luiz Camargo, São Paulo: Martins Fontes, 1997. p.303.

profissional combinados a uma estética simples e consistente, fez com que as ambições do racionalismo moderno se aliassem àquelas do capitalismo avançado e da burocracia⁶².

A torre de escritórios desenvolvida por SOM seguiu um conjunto de parâmetros funcionais: máxima flexibilidade no planejamento espacial, máxima standardização das partes e coordenação modular de todos os sistemas, ar condicionado, *curtains walls* seladas, iluminação artificial e escritórios profundos, refletindo uma forte influência de Mies van der Rohe na sintaxe formal.

Nos anos 1960 a geração de arquitetos americanos liderada por Louis Kahn⁶³ buscou novas formas de expressão, questionando como ocorrera na Europa, as formas e modelos pré-estabelecidos do Movimento Moderno.

Já em 1957, um dos primeiros casos de preservação de obras do século XX se verifica nos Estados Unidos: o salvamento da Robie House de Frank Lloyd Wright. A Robie House é reconhecida como um ponto de inflexão na história da arquitetura residencial americana; foi construída para o fabricante de bicicletas Frederick Robie entre os anos de 1909 e 1910, que poucos anos depois da sua construção foi à bancarrota. Em 1926 o Chicago Theological Seminary comprou a casa e transformou-a em dormitório, e já em 1941 havia uma proposta para a sua demolição. Nos anos 1950 a casa foi usada também como centro de conferências e escritórios administrativos. Em 1956 a mesma instituição propôs substituir a casa por um edifício alto de dormitórios, o que gerou uma campanha para o seu salvamento, da qual participou também Frank Lloyd Wright. Em 1993 a casa passou para a Universidade de Chicago, e a Frank Lloyd Wright Foundation participa da sua gestão até os dias atuais. Destaca-se o trabalho para restauração da estrutura de concreto da Casa da Cascata, entre as ações de preservação daquela instituição (Fig. 54)

Em 1996, o ICOMOS realizou um seminário sobre o patrimônio do século XX na Cidade do México, que tinha como objetivo explorar e aprofundar as perspectivas e a contribuição da América para o trabalho realizado em Helsinki, no ano anterior. Com o foco no resgate e identificação das particularidades da América, constituída por Estados Unidos, Canadá, América Latina e Caribe, pretendia também avaliar as trocas de idéias e influências.

O seminário foi organizado pela Universidade Autônoma Metropolitana e contou com a representação de 14 nações, adotando uma abordagem dinâmica da noção de patrimônio, deu grande ênfase às relações sociais, às características regionais e ao

⁶² COLQUHOUN, op.cit., p. 239.

⁶³ *A procura de novas orientações para a arquitetura tem nos anos 1960, na obra reveladora de Louis Kahn, uma experiência sem precedentes. O arquiteto que após atingir a maturidade penetra na cena dos grandes projetos (o plano para o centro histórico de Filadélfia, elaborado entre 1956 e 1962, os edifícios governamentais em Daca (1962) e Islamabad (1965), o teatro fort Wayne (1966), o centro britânico de New Haven e o palácio de Congressos para Veneza (1969), nos quais combina referências antigas e modernas, com resultados surpreendentes que vem quebrar a pesquisa moderna, mas que ao mesmo tempo abre uma via para a especulação em outras direções. BENEVOLO, 1985, op.cit.*

desenvolvimento sustentável para a abordagem das questões relativas ao patrimônio do século XX na América.

As conclusões do seminário abordaram os seguintes aspectos: identificação, proteção, preservação e problemas técnicos, pesquisa e formação, e conscientização social. Do ponto de vista da identificação, ressaltou a necessidade de se afirmar o continente americano como um local de referência para o patrimônio do século XX, dada a excepcional criatividade verificada na América. Quanto à proteção, evidenciou a situação de risco que o patrimônio do Movimento Moderno se encontrava, em decorrência do processo permanente de transformação das cidades, das grandes pressões imobiliárias e da fraca apreciação do modernismo por parte do público. Destacou a necessidade de um trabalho integrado com as políticas de planejamento urbano de modo a obter uma política de preservação efetiva. O processo de seleção deveria partir de uma perspectiva local, e a legislação de preservação deveria ser revista e adaptada às peculiaridades do patrimônio do século XX. As questões técnicas relativas às intervenções foram abordadas dentro do contexto da sustentabilidade das ações. Quanto à autenticidade material a ser mantida, esta deveria ser relativa a significância da obra para a comunidade. O desenvolvimento de pesquisas e o apoio para formação de especialistas em preservação do patrimônio do século XX foram encorajados assim como a formulação de campanhas de conscientização baseadas no valor deste patrimônio para a população, bem como na ênfase da contribuição original e criativa da América.

O seminário propôs a criação de uma rede de informações para normatizar as questões relativas à terminologia e periodicidade, o levantamento de obras que poderiam ser incluídas na Lista do Patrimônio da Humanidade e a inclusão da Cidade Universitária, o campus central da Universidade Autônoma do México (1954), na referida Lista, por se tratar de um importante exemplo da participação americana no Movimento Moderno internacional, sem perder a influência da arquitetura mexicana e pré-colombiana.

O desafio de preservar a arquitetura do Movimento Moderno, nos Estados Unidos dos períodos anterior e posterior à segunda Guerra Mundial vem acompanhado da necessidade de reverem-se os instrumentos e regulamentações para preservação e registros são adequados a este patrimônio, tendo em vista o contraste entre as regulamentações públicas e os desejos dos proprietários. Soma-se a esta questão econômica a opinião pública, que via de regra não confere a esta produção o valor de patrimônio⁶⁴.

A questão principal reside na seleção e preservação da arquitetura do segundo pós-guerra, quando muitos edifícios que merecem ser preservados pelo seu valor arquitetônico foram identificados historicamente como os “gigantes americanos”⁶⁵. No entanto, as transformações econômicas e as estratégias empresariais das grandes corporações agora põem em risco a sobrevivência destes ícones modernos, sem contar que não há qualquer estímulo oficial para a sua preservação tais como fundos públicos,

⁶⁴ RAPPAPORT, Nina. Preserving modern architecture in the US. In: CUNNINGHAM, A. *Modern Movement Heritage*. London: E & FN SPON, 1998. p 59-65.

⁶⁵ PRUDON, Theodore. Great Expectations Woolworth Building (Cass Gilbert) and Lever House (SOM). In: CUNNINGHAM, A. *Modern Movement Heritage*. London: E & FN SPON, 1998. p.91

subsídios ou benefícios fiscais. Por outro lado as instâncias de proteção e “tombamento” são frágeis em decorrência da ameaça que representam ao direito de propriedade.

O grande impasse para preservação destes edifícios é a obsolescência funcional, uma vez que muitos dos melhores edifícios foram construídos para atender necessidades de sua época, e agora parece que o seu tempo acabou: as curtain walls com infiltrações, os então sofisticados sistemas elétricos e mecânicos estão ultrapassados e a sua aparência de novidade envelheceu, acendendo o desejo de seus proprietários de atualizá-los, o que via de regra inclui uma nova fachada mais eficiente, principalmente em função das novas demandas de conservação de energia. Apesar de importantes edifícios terem sido designados como marcos arquitetônicos, entre eles o Lever House, o Seagram Building (1989) e o TWA Terminal no Aeroporto Internacional Kennedy de Nova York⁶⁶, muitos *edifícios do período estão ameaçados de demolição, ou o que pode ser ainda pior, de uma renovação e adaptação (catastróficas) às novas exigências, até mesmo da moda.*

A regulamentação para preservação de edifícios modernos é a mesma dos edifícios antigos, tanto a nível local quanto a nível federal. A lei de preservação histórica nacional é de 1966, quando foi institucionalizado o Registro Nacional de Sítios Históricos (National Register of Historic Places)⁶⁷. Normalmente o bem só é elegível para preservação após cinquenta anos de idade. Algumas cidades, como é o caso de Nova York possuem regulamentações para preservação do patrimônio arquitetônico mais restritivas do que a lei federal. A New York City Landmarks Preservation Commission gerencia a preservação das propriedades por ela designadas como históricas.

No final dos anos 1980, um renovado interesse para preservação e para o modernismo estabelece uma tendência para projetos de adaptação para novo uso de edifícios construídos no segundo pós-guerra, revelando uma nova fonte de projetos de arquitetura. Apelando para a filosofia funcionalista do Movimento Moderno, muitas alterações, adições e re-interpretações destas obras foram realizadas sob a bandeira da preservação, considerando que seus autores, protagonistas de uma era revolucionária, certamente concordariam com o “retrofit” de suas obras. Obsolescência, barreiras para deficientes físicos, materiais proibidos na construção civil, coberturas deterioradas, vidros de baixa

⁶⁶ *TWA Flight Center (1956-1962), um ícone do Movimento Moderno em Nova York projetado por Eero Saarinen estava, em 2002, ameaçado pelos planos da The Port Authority of New York and New Jersey de construir um grande terminal em forma de “U” em torno do edifício do TWA, convertendo-o para outro uso e demolindo seus portões e tubulares inovadores, o que provocou uma ação conjunta entre várias entidades tais como DOCOMOMO, Municipal Art Society, Museum of Modern Art e proeminentes arquitetos como Philip Johnson e Robert Stern, para preservar o edifício no seu conjunto estabelecendo um uso compatível, bem como o desenvolvimento de estratégias para o correto relacionamento do edifício de Saarinen com o novo terminal a ser construído.*

⁶⁷ O registro nacional é organizado pelo National Park Service que é parte do Departamento do Interior que possui representações estaduais para auxiliar na implementação das indicações em cada estado. Para se candidatar ao registro o edifício deve possuir significância nacional, estar relacionado a importante personagem ou ser obra de um grande mestre, existindo duas instâncias a nacional e a estadual, dependendo da significância do edifício, não havendo suporte governamental para projetos de preservação a não ser benefícios fiscais para obras de restauração que seguem as normas estabelecidas para a preservação histórica que na verdade são manuais de intervenção, que definem o que pode ser feito e como.

RAPPAPORT, op.cit.,p.59.

performance energética e pés-direitos insuficientes para as novas instalações de comunicação, aliados ao fato de que muitos destes edifícios atingem toda a área construída permitida pelo zoneamento o que faz da sua demolição uma atitude anti-econômica foram razões suficientes para alteração e expansão dos edifícios dos anos 1950 e 1960, mesmo antes que o seu valor fosse reconhecido e fossem estabelecidos critérios para estas intervenções, uma vez que muitos exemplares não tinham atingido cinquenta anos de idade.

No final do século XX, a rapidez das mudanças e os novos desenvolvimentos na ciência e na tecnologia aumentaram a consciência da necessidade de identificar e preservar testemunhos do passado recente para as gerações futuras⁶⁸. Muitas tendências do que se reconhece significativa para proteção e transmissão para o futuro deste período podem ser verificadas no Registro Nacional de Sítios Históricos. Dentre os bens protegidos do período posterior a 1950 a maioria está identificada como importantes exemplos de uma tipologia construtiva, de um estilo arquitetônico, de um período histórico ou método construtivo. Destacam-se entre os exemplares obras de grandes mestres da arquitetura moderna americana, como Paul Rudolph e Louis Kahn, a obra de Frank Lloyd Wright, assim como os arranha-céus das corporações americanas. Nos últimos anos a atenção se voltou para obras de arquitetos menos conhecidos, mas que são reconhecidas pela sua importância regional e também para o desenvolvimento de determinada comunidade.

As atividades de preservação, nos Estados Unidos, também são desenvolvidas por entidades não governamentais, e o National Thrust for Historic Preservation é uma organização deste tipo que apóia as ações de preservação. A preservação da arquitetura moderna tem sido mais eficaz no caso de residências isoladas, muitas vezes desenvolvidas por entidades curadoras como é o caso da Casa de Cascata preservada pela Western Pennsylvania Conservancy e do Taliesin West mantida pela Frank Lloyd Foundation.

Destacam-se os seminários realizados, "Preserving the Recent Past 1", em 1995, em Chicago, organizado para reunir profissionais da América do Norte e da Europa em torno dos problemas específicos do patrimônio do século XX. Na ocasião, sessenta ensaios foram publicados cobrindo uma extraordinária gama de aspectos desde a preservação do concreto armado da Casa da Cascata até a preservação do paisagismo contemporâneo, passando pelas questões relativas à conservação de materiais como os plásticos e a fibra de vidro. No ano de 2000, a segunda edição do seminário "Preserving the Recent Past 2", foi realizada na Filadélfia, por iniciativa do Historic Preservation Education Foundation.

A Era Moderna no Canadá⁶⁹ foi definida conceitualmente como um período dominado por muita fé no futuro, por mudanças extraordinariamente rápidas e por um crescimento sem precedentes que transformou não só o modo de vida dos canadenses como também

⁶⁸ SAVAGE, Beth; SHULL, Carol D. L. Trends in Recognizing Places for Significance in the recent past. In: SLATON, Debora. SHIFFER, Rebecca (Ed.). *Preserving the Recent Past*. Washington, DC: Historic Preservation Education Foundation, 1995.

⁶⁹ BRONSON, S.; FULTON, G. Commemorating Canada's Built Heritage of the Modern Era. In: SLATON, D. FOULKES, W. (ed) *Preserving The Recent Past 2*. Washington DC: Historic Preservation Education Foundation, National Park Service, Association for Preservation Technology International, 2000.

o ambiente construído, cujo legado é constituído por edifícios, conjuntos e sítios do período compreendido entre as décadas de 1930 e 1970.

A vulnerabilidade do património construído da era moderna canadense, decorrente principalmente da pouca apreciação por parte do público, dos materiais e dos sistemas construtivos de pouca durabilidade, do envelhecimento acelerado provocado pela falta de manutenção adequada e das dificuldades técnicas para sua conservação, levou à perda e degradação de importantes estruturas do período e motivou a implementação de esforços sistemáticos para sua preservação.

Muitos grupos se organizaram em todo o país, desde o nível governamental até as instituições académicas, num esforço colaborativo para inventariar e estabelecer programas de pesquisa sobre o tema. As três representações do DOCOMOMO no Canadá tiveram importante papel neste trabalho. Muitos inventários e importantes pesquisas académicas foram desenvolvidos sobre o tema. Em meados da década de 1990 o Historic Sites and Monuments Board promoveu um estudo específico para estabelecer critérios de avaliação e seleção deste património.

Após sediar uma série de encontros regionais⁷⁰, bem como a reunião de 2001, do ICOMOS quando foi lançado o Montreal Action Plan⁷¹, estava programado para 2005 um seminário de alcance nacional, com a participação de diversas organizações ligadas ao tema da preservação da arquitetura do Movimento Moderno.

⁷⁰ Destaca-se entre os encontros científicos realizados sobre o tema, o simpósio *Saving the twentieth century: the conservation of modern materials*, realizado em, Ottawa 1991, sob a curadoria de David Grattan, a quem agradecemos as informações prestadas sobre os resultados do referido encontro.

⁷¹ Em 2001, o Montreal Action Plan do ICOMOS foi estabelecido com o escopo de promover um levantamento global do património do século XX, identificando os critérios de designação, proteção legal e os inventários existentes do importante legado do século XX, através da rede de Comitês do ICOMOS.

Vista geral dos balanços, esquema da solução de tensionamento e detalhe do monitoramento das fissuras.

"The best of all time work of American Architecture" foi a designação recebida pela obra de Frank Lloyd Wright, conhecida como Fallingwater House, a Casa da Cascata, construída em 1936, na Pensilvânia, para a casa de veraneio da família Kaufmann. Ancorada nas pedras, com terraços em balanços de estrutura de concreto que se lançam sobre uma cascata, logo após a conclusão das obras começou a apresentar problemas estruturais. A família Kaufmann monitorou, continuamente, as fissuras que logo apareceram nos parapeitos do terraço principal, e este monitoramento teve prosseguimento quando a casa passou para a Western Pennsylvania Conservancy, a partir de 1963. As prospecções foram iniciadas em 1981, e em 1994 uma consultoria de engenharia foi contratada para conduzir uma análise do sistema estrutural e detectou o colapso iminente da estrutura dos terraços em balanço, definindo a necessidade de uma intervenção urgente. Em 1997 os balanços foram escorados. Estudos realizados confirmaram que os problemas decorriam de subdimensionamento da armadura da estrutura dos balanços, nas fases de projeto e construção, cuja história da preocupação e desentendimentos entre o Sr. Kaufmann e FLW é bem conhecida.

Os balanços começaram a fletir desde o final da construção e não estabilizaram, como foi verificado pelo monitoramento eletromecânico das fissuras. Para verificar como a estrutura foi construída, foi feita uma análise não destrutiva empregando radares e pulsos ultrassônicos, que também informaram sobre a qualidade do concreto. Em 1999, o projeto para reparo da estrutura foi aprovado por autoridades da área de preservação dos Estados Unidos. A técnica proposta por Robert Silmman Associates foi o "post-tensioning", por ser a única metodologia de intervenção capaz de prover o reforço necessário sem interferir na aparência da edificação. A solução consistia em conectar cabos de aço às vigas principais, tensionando-os para aliviar o estresse da armadura existente. O trabalho foi realizado em 2001/2002, tendo sido seguido de intervenções nas superfícies de pedra e madeira e de impermeabilização global.

Fig. 54- Falling Water

1.6- A PRESERVAÇÃO DA ARQUITETURA MODERNA NOS DEMAIS CONTINENTES

Em relação ao patrimônio moderno na Ásia, África e América Latina, a UNESCO estabeleceu o Programme on Modern Heritage, que contempla encontros regionais de forma a promover um maior equilíbrio nas representações na Lista do Patrimônio da Humanidade. O objetivo do referido programa é promover a identificação e documentação da arquitetura, planejamento urbano e tratamento paisagístico do século XIX e XX, particularmente vulneráveis em decorrência da fragilidade da proteção legal ou da má apreciação deste patrimônio por parte da opinião pública. Os parceiros deste programa são o ICOMOS, o DOCOMOMO e a mAAN – modern Asian Architecture Network. Reuniões regionais foram realizadas em Chandigarh (fevereiro de 2003), Monterrey (dezembro de 2002) e Asmara (outubro de 2003).

O caráter do patrimônio do Movimento Moderno nestas regiões não está representado em edificações isoladas e as ações de preservação devem abranger contextos mais amplos incluindo áreas urbanas e rurais, bem como ter em mente a importância da participação popular.

A relação entre o Movimento Moderno na Europa e o reflexo nestas regiões ainda é um território inexplorado pela crítica e historiografia da arquitetura. A mAAN desenvolve análises das tipologias do patrimônio moderno na Ásia e no Pacífico sob o prisma dos encontros entre as tendências dos movimentos arquitetônicos e os agentes históricos locais.

A preservação do patrimônio no Pacífico Asiático vem desenvolvendo seu próprio caminho para as questões filosóficas, expressas em documentos como a Carta de Burra (1999), a Carta da Nova Zelândia (1995), a Declaração de Nara (1994), o Protocolo de Hoi An (2000), e os Princípios da China (2002), que contrapõem à ênfase no monumental da Carta de Veneza (1964) o espírito e a diversidade de valores das culturas orientais.

A Carta de Burra e a da Nova Zelândia focalizaram formas particulares de perceber, definir e conservar o patrimônio cultural, antigo ou moderno. Inicialmente, enfatizava a avaliação da significância cultural a partir de uma análise rigorosa do tecido histórico, aos poucos foi centrando a atenção na importância dos valores sociais, de interpretação cultural e na participação das comunidades nos processos de preservação.

Os princípios da China representam também uma abordagem regional, promovida pela ação conjunta da administração governamental do patrimônio cultural chinês, The Getty Conservation Institute e a Comissão Australiana de Patrimônio, diante das rápidas mudanças econômicas experimentadas a partir do final dos anos 1980, que colocaram em risco seu legado cultural. A Declaração de Nara, seguindo a mesma linha, também enfatiza a importância dos valores regionais na elaboração das políticas de preservação.

Estas ações demonstram a complexidade e o grau de desenvolvimento que estas culturas alcançaram para lidar com o seu patrimônio cultural, do qual a herança do Movimento Moderno, ainda em fase de identificação⁷², não impôs um tratamento diferenciado em relação aos períodos mais antigos.

CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRESERVAÇÃO DA ARQUITETURA MODERNA NO CENÁRIO INTERNACIONAL

A partir de década de 1960 inicia-se o processo de valorização do legado do Movimento Moderno em paralelo aos estudos historiográficos realizados no período. Verificou-se que muitos dos ícones da arquitetura moderna apresentavam um estado de degradação acelerado comprometendo a sua imagem original, desafiando as verdades sobre as quais o modernismo se estabeleceu⁷³: a verdade dos materiais, a verdade da função e a verdade do espírito da época.

As primeiras campanhas de salvamento refletiram a rapidez, a radicalidade e a irreversibilidade das mudanças da sociedade que ocasionaram a sobreposição de vários papéis no tempo. Os arquitetos modernos, produtores e usuários deste legado se envolveram nas ações para sua preservação usando todos os meios disponíveis para garantir a sua proteção pelos órgãos públicos competentes, que se viram diante de um novo patrimônio – o patrimônio moderno.

As transformações por que passa a arquitetura no século XX decorrem de um lado dos avanços tecnológicos e do processo de industrialização que propiciaram o abandono das técnicas tradicionais de construção e o emprego de novos materiais; e de outro das mudanças sociais que impuseram um novo sentido para a arte em virtude da produção em massa, e o crescimento das cidades que direcionou a sua produção para o atendimento de funções específicas, gerando uma enorme diversidade na sua produção.

A arquitetura e o urbanismo modernos constituíram uma resposta à experiência de modernização vivida pela sociedade ocidental, que, decorrente de um processo de industrialização que emergiu primeiro na Europa, atingiu outras regiões do planeta, dando lugar a manifestações diversificadas, a despeito da busca de uma ideologia unitária e homogênea pelo Movimento Moderno. Assim é que a maior parte do ambiente construído dos países industrializados foi edificada tendo como base os padrões estabelecidos pelo Movimento Moderno. Via de regra a estes ambientes “modernos” se associa a noção de novo, principalmente porque muitos são resultantes de renovações e substituição das estratificações anteriores e “antigas”. As características e atributos destes ambientes, a despeito da crise do Movimento Moderno, ainda se refletem na atualidade, motivando um olhar crítico dos seus efeitos no presente em detrimento de um olhar

⁷² Em 2001 foi fundada, em Macau, uma rede de pesquisadores de história da arquitetura e profissionais comprometidos com o estudo, a preservação, a reabilitação do legado da arquitetura moderna, incluindo paisagens urbanas e obras de engenharia civil, a mAAN – modern Asian Architecture Network.

⁷³ MOORE, Rowan. *Il mondo moderno invecchia. Abitare*, Milão, n.295, p.252-256, 1991.

histórico em relação ao passado recente⁷⁴, evidenciando a condição limite do observador contemporâneo fundamentalmente condicionada pela falta de uma perspectiva histórica que propicie o reconhecimento do seu valor como patrimônio.

Nos anos 1980 intensificaram-se as ações para preservação do legado do Movimento Moderno, motivadas pelas ameaças de perda e destruição no cenário internacional. A grande quantidade de exemplares e as especificidades técnicas e funcionais deram lugar a programas sistemáticos para o seu inventário, a sua seleção e a sua tutela. A falta de uma crítica consistente sobre a qual definir os critérios de preservação estimulou debates, encontros científicos, pesquisas e inúmeras publicações sobre o tema, que experimentou grande desenvolvimento nas últimas décadas em muitos países.

O amadurecimento das reflexões sobre a preservação do patrimônio cultural ocorreu no decorrer do século XX, e espelha o contexto cultural no qual o Movimento Moderno surgiu e se desenvolveu. A tensão entre continuidade e progresso, entre conservação e modernização, chegou a situações extremas, nesse período, contribuindo para a formulação dos instrumentos de transmissão do legado de épocas passadas para o futuro. Vimo-nos agora diante da emergência de preservar a produção do Movimento Moderno e avaliar se os instrumentos criados pela cultura do século XX são capazes de salvaguardar os seus testemunhos para o futuro.

⁷⁴ LOGSTRETH, Richard. I Can't See It, I Don't Understand It; It Doesn't Look Old to Me. In: SLATON, D. SHIFFER, R. (ed.) *Preserving The Recent Past*. Washington DC: Historic Preservation Education Foundation, 1995.

CAPÍTULO 2

A Preservação e a Preservação da Arquitetura Moderna

A preservação dos mais significativos exemplares da arquitetura moderna tem atraído um número crescente de interessados, profissionais e público em geral, a partir da década de 1980, no cenário internacional. O interesse pela preservação deste legado foi gerado primeiramente pela perda ou desfiguração de importantes ícones do Movimento Moderno, causada não só pelas imposições de adaptação a novas funções, à atualização dos aspectos tecnológicos e ao atendimento a novos padrões de conforto e segurança decorrentes do desenvolvimento econômico e social, mas também pelas rápidas transformações do ambiente construído e as constantes ameaças de demolição.

A fragilidade e a vulnerabilidade de seus materiais e aspectos construtivos e os pouco conhecidos processos de degradação; a perda da função original bem como a obsolescência das suas instalações; a proximidade com o sistema projetual que dificulta o seu reconhecimento como testemunhos históricos e não referências projetuais, bem como a falta de distanciamento histórico para atribuição de valor agravada pelo seu contingente numérico que torna a seleção do que preservar muito mais complexa, são os principais desafios identificados na preservação dos edifícios modernos.

Estas especificidades impuseram uma ampliação na formação dos profissionais envolvidos com a preservação arquitetônica, os quais, na sua maioria, se dedicam à preservação de construções tradicionais, assim como deram lugar a um questionamento sobre a aplicabilidade dos princípios correntes da preservação do patrimônio cultural⁷⁵ ao legado do Movimento Moderno, quais sejam, a intervenção mínima, a máxima retenção do tecido construído original, o respeito pela preservação das estratificações históricas, a reversibilidade e distinguibilidade das intervenções.

Verifica-se que as intervenções realizadas nas últimas décadas do século XX com o objetivo de preservar este legado seguiram variadas orientações metodológicas⁷⁶. A fórmula mais comum foi a da recuperação da imagem original (muitas vezes através de reconstruções de grandes proporções e demolições) aliada à adaptação a novas funções adequando os edifícios às normas vigentes de conforto e segurança. Estas intervenções se apoiaram na maioria das vezes na idéia de que as especificidades dos monumentos modernos, antes mencionadas, demandavam uma abordagem para a sua preservação diferenciada daquela já consolidada para a preservação dos monumentos antigos.

⁷⁵ O patrimônio cultural é conjunto de sinais materiais – artísticos ou simbólicos, herdados do passado para cada cultura, e por conseguinte para toda a humanidade. Constitui parte da afirmação e enriquecimento das identidades culturais, e como legado pertencente a toda a humanidade, o patrimônio cultural dá a cada local particular as suas características específicas e é o depósito da experiência humana.

⁷⁶ Há uma grande diferença de significados para a restauração, que variam de cultura para cultura, notadamente entre a cultura latina e a norte-européia e anglo-saxônica.

No início dos anos 1990, aumentou o debate sobre os critérios para preservação da arquitetura moderna⁷⁷, que, a despeito dos aspectos político, econômico e utilitário que envolvem a questão, tem seu valor de patrimônio reconhecido e como tal merece ser transmitida para as gerações futuras. A sua vulnerabilidade e fragilidade, e o fato de ainda não ter sido totalmente identificada na sua riqueza expressiva e material, indicaram a necessidade de um debate mais aprofundado no sentido de realinhar a preservação dos testemunhos do passado recente à preservação dos testemunhos do passado remoto.

Ao se questionar a aplicabilidade dos princípios correntes de preservação do patrimônio cultural à preservação do patrimônio do Movimento Moderno, questiona-se também a capacidade da sociedade contemporânea em reconhecer e preservar uma memória ainda tão próxima, com os instrumentos disponíveis para o reconhecimento dos seus valores e para a sua transmissão para o futuro, considerando que a preservação não é decorrente do objeto em si, mas dos valores que lhe são atribuídos, em função de um contexto cultural específico.

Os desafios para a preservação do legado do Movimento Moderno constituem uma oportunidade de definir nossa relação com o passado recente, de modo a consolidar um compromisso para a transmissão do seu legado às gerações futuras, tendo como base a longa experiência acumulada no campo da preservação, sem no entanto considerar imutáveis e definitivas as posturas já estabelecidas.

Os princípios correntes de preservação do patrimônio cultural são resultantes de um longo processo de formulação cujas raízes encontram-se no Renascimento Italiano. Os seus episódios fundamentais ocorreram nos séculos XVIII e XIX com o desenvolvimento do pensamento histórico ocidental e o resultado da tensão entre o racionalismo do Iluminismo e os sentimentos pré-românticos e românticos. As posturas antagônicas da Restauração Estilística e da Conservação, tendo à sua frente as figuras de Viollet-le-Duc e John Ruskin, respectivamente, bem como a posição intermediária preconizada por Camillo Boito e o aporte conceitual da obra de Alois Riegl são os principais ingredientes para a consolidação da preservação como disciplina, que nas primeiras décadas do século XX, com a contribuição de Gustavo Giovannoni expressou seus princípios em nível internacional na Carta de Restauração de Atenas de 1931. No segundo pós-guerra, diante da enorme destruição dos monumentos, na Itália, os princípios estabelecidos na referida carta sofreram uma revisão crítica, e em 1964, uma nova carta, a Carta de Veneza, foi adotada, tendo como princípios basilares àqueles desenvolvidos por Cesare Brandi na sua Teoria da Restauração, e este documento ainda é a referência para a preservação do patrimônio cultural.

O questionamento levantado sobre a aplicabilidade destes princípios à preservação da arquitetura moderna nos leva a lançar um novo olhar sobre o seu processo de amadurecimento, de modo que alguns dos seus aspectos já muitas vezes repetidos, possam ainda ser objeto de novas reflexões.

⁷⁷ No decurso de uma década o tema passou a ser objeto de inúmeras publicações de caráter variado, incluindo monografias sobre arquitetos e obras notáveis, atas de encontros científicos de natureza técnica e historiográfica, relatórios de intervenções e relatos de políticas incluindo problemas de inventário, catalogação e tutela.

2.1 - A PRESERVAÇÃO COMO DISCIPLINA E OS PRINCÍPIOS CORRENTES DA PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL

O ambiente construído é objeto de deterioração em função do desgaste dos seus materiais, do envelhecimento e do uso; está sujeito a catástrofes naturais; é vulnerável aos riscos provocados pela humanidade como guerras e conflitos armados, além de ser objeto de adaptações a novas funções ou de transformações em função das mudanças de gosto. Ao longo de toda a história da humanidade as diversas atitudes em relação às construções pré-existentes, como por exemplo, a sua reutilização, a simples manutenção ou reforma, a admiração como modelos de beleza ou ainda o apreço nostálgico pelo antigo, revelam a forma própria de cada cultura de se relacionar com o seu passado.

A noção de monumento histórico⁷⁸ entendido como objeto identificado pelos seus valores históricos e artísticos, bem como a necessidade de sua preservação e a emergência do estabelecimento de meios para fazê-lo, surgem a partir do século XVIII na Europa, depois de quase três séculos de desenvolvimento de um processo cujas raízes podem ser identificadas no Renascimento, no momento em que surgiu a questão de estudar e conservar um edifício unicamente pelo fato dele ser testemunho da história ou uma obra de arte.⁷⁹

⁷⁸ Monumento Histórico se refere aos artefatos que por seus valores históricos e artísticos adquiriram significação cultural, e que a partir da metade do século XX abrange não só os monumentos de excepcional valor mas também conjuntos históricos, a produção popular e vernacular e também a paisagem natural, a qual adquiriu dimensão histórica que a difere de monumento, conforme explicitado por Françoise Choay cujo “sentido original do termo é do latim monumentum, que por sua vez deriva de monere (advertir, lembrar), aquilo que traz à lembrança alguma coisa. A natureza afetiva do seu propósito é essencial: não se trata de apresentar, de dar uma informação neutra, mas de tocar, pela emoção, uma memória viva. Nesse sentido primeiro, chamar-se-á monumento tudo o que for edificado por uma comunidade de indivíduos para rememorar ou fazer que outras gerações de pessoas rememorem acontecimentos, sacrifícios, ritos ou crenças. A especificidade do monumento deve-se precisamente ao seu modo de atuação sobre a memória. Não apenas ele a trabalha e mobiliza pela mediação da afetividade, de forma que lembre o passado fazendo-o vibrar como se fosse presente. Mas esse passado invocado, convocado, de certa forma encantado, não é um passado qualquer: ele é localizado e selecionado para fins vitais, na medida em que pode, de forma direta, contribuir para manter e preservar a identidade de uma comunidade étnica ou religiosa, nacional, tribal ou familiar. Para aqueles que edificam, assim como para os destinatários das lembranças que veiculam, o monumento é uma defesa contra o traumatismo da existência, um dispositivo de segurança. O monumento assegura, acalma, tranqüiliza, conjurando o ser do tempo. Ele constitui uma garantia das origens e dissipa a inquietação gerada pela incerteza dos começos. Desafios à entropia, à ação dissolvente que o tempo exerce sobre todas as coisas naturais e artificiais, ele tenta abater a angústia da morte e do aniquilamento.”

CHOAY, Françoise. Alegoria do Patrimônio. São Paulo: Unesp, 2001. p.18.

⁷⁹ Françoise Choay pontua que já na Antiguidade registra-se o apreço pela produção artística de povos anteriores, mas neste período verifica-se a apropriação desta produção, emprestando-lhe outros valores como o de uso ou o de símbolos de conquista e poder. Não há, segundo a autora, um distanciamento histórico que possibilite a sua valorização, muito menos uma proposta deliberada para a sua preservação. Na Idade Média a aproximação aos testemunhos da Antiguidade Clássica era motivada pela conveniência da sua espoliação ou reutilização, pelo interesse histórico ou pela vontade de consolidar uma identidade

O humanismo renascentista reconheceu nas obras remanescentes da Antiguidade a materialização de uma época grandiosa de Roma, de grande significação política, que, revelada a partir da leitura dos textos clássicos, passou a ser encarada como uma realidade passada e concluída. Ao mesmo tempo se deu a sua valorização artística como modelos ideais, os quais eram vistos como a materialização do desenvolvimento da história da arte, da arquitetura e da tecnologia construtiva, e que constituíam ao mesmo tempo fonte de conhecimento e fonte de inspiração da cultura contemporânea.

A preservação das obras de arte, ou seja, dos bens móveis, era favorecida pelo crescente número de colecionadores⁸⁰, no entanto, diante de uma relação ainda imprecisa e arbitrária com o passado, e apesar do grande esforço empreendido para o conhecimento das edificações através de levantamentos e desenhos minuciosos, estas eram adaptadas, transformadas e o seu material reaproveitado em novas construções. Um comportamento de maior respeito aos vestígios do mundo clássico e medieval, sobretudo às antiguidades cristãs, se deu a partir da Contra- Reforma, quando a sua preservação contou com o apoio de eruditos e religiosos, uma vez que entre arquitetos a tendência predominante era a da transformação⁸¹.

Progressivamente, o comportamento italiano influenciou outros países em busca do conhecimento e da aquisição do legado da Antiguidade. Nos séculos XVII e XVIII esta prática foi muito difundida através dos “grand tours”, cabendo aos antiquários o desenvolvimento dos procedimentos de inventário e catalogação, bem como uma sistematização dos estudos arqueológicos, reconhecendo principalmente o seu valor como documentos. Difundiu-se a prática das ilustrações como um instrumento de estudo das antiguidades, tendo em vista a necessária análise comparativa para uma melhor identificação dos objetos, seguindo os moldes do que se faria no campo das ciências naturais. Desta forma, como analisa Françoise Choay, durante o

[...] Quattrocento italiano, em Roma, os três discursos – o da perspectiva histórica, o da perspectiva artística e o da conservação – contribuem para o surgimento de um novo objeto: reduzido apenas às antiguidades, por e para um público limitado a uma minoria de eruditos, de artistas e

através dos monumentos, e também, no final daquele período, pela admiração em função de um saber literário ou de uma sensibilidade, prenunciando o comportamento Renascentista.

CHOAY, op.cit., p. 31- 44.

⁸⁰ No início da Renascença, fragmentos da Antiguidade começaram a ser colecionados para finalidade de estudo, e logo se tornaram símbolos de status, sendo expostos em palácios e vilas de importantes famílias por toda a Itália. No início as peças eram expostas tais como eram encontradas, como fragmentos. Mas já no século XV registra-se o trabalho de Donatello contratado pelos Médicis para restaurar fragmentos, procedimento que se expande entre os escultores, isto é, a reintegração estética baseada numa idéia do que seria sua forma original. Os debates sobre estes procedimentos seriam desenvolvidos no século XVIII. JOKILEHTO, Jukka. A History of Architectural Conservation. Oxford: Butterworth-Heinemann, 1999. p.15.

⁸¹ As medidas mais efetivas para a preservação do legado arquitetônico da Antiguidade iniciaram-se pela iniciativa dos papas, que formularam procedimentos, muitas vezes expressos em bulas pontificais, sendo aquela expedida por Pio II Piccolomini, em 28 de abril de 1642 – CUM ALMAN NOSTRAM URBEM – considerada o primeiro ato formal de proteção específica dos remanescentes antigos relacionados com o cristianismo.

CESCHI, Carlo. Teoria e Storia del Restauro. Roma: Bulzoni, 1970. p.13

de príncipes, ele nem por isso deixa de constituir a forma original do monumento histórico⁸².

É somente no final do século XVIII e no início do século XIX, com o nascimento do moderno senso histórico, com o desenvolvimento da arqueologia e da história da arte, que o estudo e reconhecimento das obras de arte motivarão a efetiva tutela dos testemunhos de épocas passadas.

No período que se estendeu entre os séculos XV e XVIII inúmeros fatores contribuíram para uma outra relação com o passado e conseqüentemente para o desenvolvimento dos princípios de preservação, destacando-se o pensamento iluminista, a destruição maciça de monumentos durante a Revolução Francesa, o choque provocado com as rápidas transformações do ambiente construído em decorrência da Revolução Industrial, além do desenvolvimento científico e cultural.

O Iluminismo trouxe novos instrumentos para o desenvolvimento dos princípios de preservação, entre eles o desenvolvimento do método científico, os procedimentos analíticos e o racionalismo abstrato. O surgimento da arqueologia⁸³ como ciência e como disciplina, com seus métodos de classificação, pesquisa e análise, deu novo impulso ao conhecimento e valorização dos testemunhos das épocas passadas, primeiro da Antiguidade Clássica, e depois de outras épocas e outros estilos. Introduzindo o uso de métodos científicos para o estudo e avaliação dos objetos antigos, combinados a outras aquisições paralelas, como o desenvolvimento da estética, da história e da história da arte, deram grande impulso para o fortalecimento do respeito pela matéria original dos monumentos.

Destaca-se o descobrimento das cidades de Herculano e Pompéia que, além de favorecerem os estudos da Antiguidade Clássica, tornaram o afastamento entre presente e passado mais agudo e irreversível. Por outro lado a revalorização das formas clássicas deu impulso para o surgimento do Neoclassicismo como reação aos excessos do Barroco e do Rococó, refletindo a predominância da reflexão sobre a criatividade no período.

Durante o período Neoclássico foram difundidos princípios de restauração que ficaram conhecidos como restauro arqueológico, porque além de serem aplicados às obras da Antiguidade Clássica, seguiam orientação e métodos difundidos pela arqueologia, como por exemplo, o respeito pela matéria antiga e pela distinguibilidade das adições e

⁸² CHOAY, op.cit., p.59.

⁸³ J.J. Winckelmann (1717-1768) foi o estudioso que introduziu o rigor científico no estudo da história da arte, introduzindo a periodização histórica e as categorias de leitura que são os fundamentos da disciplina até os dias de hoje, e também lhe é atribuído o papel de pai da arqueologia como ciência e como disciplina. A sua visão de que a antiguidade grega era o período da história no qual a arte tinha alcançado o seu ápice em termos de perfeição, e a sua crença de que somente através do estudo dos seus testemunhos e fragmentos os novos artistas alcançariam níveis semelhantes, motivaram a sua enorme dedicação à identificação e à preservação dos objetos artísticos. A sua contribuição para o desenvolvimento dos princípios modernos de preservação está relacionada com a sua preocupação com a salvaguarda do original. A abordagem de Winckelmann refletiu-se nas políticas de preservação de Roma no final do século XVIII.

JOKILEHTO, op.cit., p.64.

complementações para a reintegração da imagem. As recomposições, quando necessárias, eram feitas com materiais e tratamentos superficiais diferenciados, ou ainda com formas simplificadas, cujo objetivo era revelar o antigo e o novo para não confundir o observador. Ao monumento se atribuiu o valor de documento, tendo sido reconhecida a importância da autenticidade material.

Em Roma, exemplificam esta tendência o restauro do Arco de Tito (1819-1821) e a segunda fase da intervenção no Coliseu (1822), onde o princípio de respeito à matéria antiga e o da distinguibilidade da intervenção, que foram aí empregados, tiveram grande influência nas práticas desenvolvidas no período.

A intervenção em testemunhos de épocas passadas passou a ingressar nas discussões sobre métodos de execução, e as práticas precedentes de renovação e manutenção realizadas sem o suporte da história e da teoria foram sendo abandonadas em prol de uma atitude mais consciente de perpetuação do testemunho histórico-artístico dos monumentos enquanto tal. Surgiu a base do pensamento atual, de acordo com a qual a importância histórica do monumento enquanto documento e a importância estética enquanto obra de arte passaram a ser consideradas para estabelecimento das diretrizes da intervenção.

O interesse gerado pelas descobertas da antiguidade greco-romana estimulou a pesquisa de outros legados, as antiguidades nacionais, constituídas por monumentos construídos nos diferentes países europeus, não apenas no período de dominação romana, mas também de outros períodos. Estas obras passaram a ser reconhecidas pelo seu valor histórico, como foi o caso dos testemunhos do período medieval na Inglaterra e na França⁸⁴.

A Revolução Francesa, apesar da enorme destruição que provocou nos monumentos antigos, foi um momento chave para o desenvolvimento de políticas de preservação. Surgiu com ela a noção de monumento nacional e o exercício da sua tutela passou a ser entendido como responsabilidade da nação⁸⁵. A preservação dos monumentos históricos na França se tornou um serviço de responsabilidade do governo, e para sua operacionalização foram estabelecidos vários métodos e princípios, entre eles a sistematização dos inventários; o reconhecimento do valor histórico dos monumentos de todos os períodos e da importância de preservá-los como um todo, sem restrição ideológica ou estilística; a valorização dos aspectos políticos e econômicos da preservação do legado de épocas passadas.

Foram formuladas questões sobre preservação de grande atualidade, destacando-se o papel de Antoine - Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849), arqueólogo clássico e crítico da arte, que assumiu, a partir de 1816, o cargo de Secretário da

⁸⁴ CHOAY, op.cit., p. 69.

⁸⁵ No período revolucionário assim como no período Napoleônico verificaram-se muitas destruições de monumentos antigos, motivados por não só por razões ideológicas, mas também por razões econômicas. Além disso, a transferência de bens para o Estado impôs o estabelecimento de ações para a sua defesa. A partir de 1790, comitês e comissões oficiais foram criados com a responsabilidade da proteção dos monumentos.

Ibid., p.95.

Academia de Belas Artes e Intendente Geral das Artes e Monumentos Públicos. Como observou Beatriz Kühl, Quatremère de Quincy alargou

[...]o debate sobre várias questões, que permanecem essenciais para a reflexão atual sobre a preservação de bens culturais, tais como: a importância de fazer integrações; a necessidade de manutenções constantes para evitar a ruína de uma obra; a validade, em certos casos, de conservar a obra em estado arruinado; o interesse de se preservar a pátina; a pertinência de completar elementos que se repetem numa mesma obra de arquitetura, por meio de formas simplificadas e materiais diferenciados; a importância da preservação do contexto para a obra de arte⁸⁶.

As transformações sociais decorrentes da Revolução Industrial constituíram o cenário no qual as ações para preservação dos monumentos históricos começaram a contar com instrumentos mais efetivos. A ruptura com os meios de produção tradicionais, a transformação do meio ambiente e o crescimento das cidades favoreceram o estabelecimento de medidas mais consistentes para a preservação de monumentos antigos. Diante de uma destruição sem precedentes foram estabelecidos não só medidas legais para proteção, mas também princípios e normas para as necessárias intervenções. A diferenciação entre os processos produtivos pré e pós – Revolução Industrial promoveram uma ruptura ainda maior com o passado, motivada pela descontinuidade do fazer manual, e os monumentos históricos passaram a ser vistos como irrepetíveis e insubstituíveis, e a sua perda como irremediável.

O apreço pelas obras medievais, assim como o gosto pelas ruínas, se consolidou neste período, na França e na Inglaterra⁸⁷, marcados por um sabor romântico de valorização pelo pitoresco, acompanhados pelo renascimento da religiosidade. O Romantismo, com a sua busca da liberdade, da individualidade de expressão e da criatividade nas artes e na religião, promoveu uma revivescência do passado onde a arquitetura gótica foi valorizada. Este sentimento se confrontou com a prática de intervenções realizadas em obras medievais, que provocaram perdas irreversíveis.

Nos países germânicos também se verificou uma apreciação dos edifícios góticos, considerados uma das mais importantes conquistas do espírito germânico. Já em meados do século XVIII vários edifícios góticos foram considerados monumentos nacionais ou foram objeto de ações para a sua preservação.

⁸⁶ KÜHL, Beatriz. O tratamento das superfícies arquitetônicas como problema teórico da restauração. Anais do Museu Paulista, São Paulo, v.12, p.309-330, jan/dez.2004.

⁸⁷ Na França, a valorização da arquitetura medieval se deveu a trabalhos como o de Arcisse de Caumont, *Essai sur l'architecture du Moyen Age* (1824) e *Cours d'Antiquités Monumentales* (1830-1861). As construções góticas, muito relacionadas a própria tradição arquitetônica inglesa, começaram a receber manifestações de interesse na Inglaterra, ainda no século XVIII, como por exemplo com a publicação em 1742 da obra *Gothic Architecture Improved* de Batty Langley, e os procedimentos para a sua preservação começaram a ser discutidos a partir das intervenções realizadas em igrejas góticas, pelo arquiteto James Wyatt (1747-1830), que seguia os princípios do gosto da época (clássico) nos seus trabalhos. Ele foi responsável por intervenções nas catedrais de Lichfield, Hereford, Salisbury e Durham, realizadas nas últimas décadas do século XVIII.

KÜHL, Beatriz. *Arquitetura do Ferro e Arquitetura Ferroviária em São Paulo, reflexões sobre a sua preservação*. São Paulo: Ateliê Editorial: Fapesp: Secretaria da Cultura, 1998. p. 186-192.

A destruição à qual os monumentos medievais foram submetidos, tanto por atos de vandalismo como por intervenções mal conduzidas, foi motivo de grandes denúncias tanto na Inglaterra como na França⁸⁸. A partir de 1830, inicia-se na França um empreendimento estatal para a proteção do patrimônio arquitetônico, com grandes esforços para realização e complementação de inventários, para o estabelecimento de medidas de proteção e para a operacionalização de uma política de preservação⁸⁹. Já no início do século XIX, estas questões apresentaram formulações mais concretas naquele país, onde a preservação dos monumentos históricos como elemento de uma política governamental se estabeleceu com um programa sistemático de intervenções, com financiamentos contínuos, e principalmente com a capacitação técnica de profissionais para atuar neste campo, cujos moldes foram adotados por outros países. Apareceu a figura do tombamento investida da autoridade do Estado, propiciando uma atuação integrada e definindo com clareza e racionalidade uma política de preservação do patrimônio que influenciou outros países⁹⁰. Na Europa, nas primeiras décadas do século XIX, a preservação dos monumentos passou a ser empreendida com grande vigor, contando com a formulação de teorias e princípios de restauração em vários países.

Além do suporte institucional, a preservação de monumentos necessitava de um suporte técnico para as intervenções de conservação e restauração, com conhecimento específico e diferenciado da formação tradicional dos arquitetos. O arquiteto de monumentos históricos foi uma especialização criada pelo século XIX. Surgiram então duas correntes antagônicas, cujos princípios foram objeto de debates e cujas posturas se verificaram nas intervenções realizadas no período. Uma intervencionista e outra antiintervencionista. A atitude intervencionista ficou conhecida como restauração estilística e a sua opositora, como conservação. Nas últimas décadas do século XIX, uma posição intermediária entre as duas posturas lançou as bases para o moderno conceito de preservação.

Na primeira metade do século XIX, apesar da admiração crescente pelos monumentos históricos favorecida pela atitude romântica, pela ciência moderna e tecnologia e pelo positivismo em filosofia, as intervenções realizadas especialmente na França, nas igrejas góticas para remediar os grandes danos que sofreram desde o período revolucionário

⁸⁸ Victor Hugo foi o autor dos mais calorosos protestos contra a destruição a que estavam sendo submetidos os monumentos na França, destacando-se os seus escritos “Guerre aux Démolisseurs”, de 1925 e “Notre Dame de Paris”, de 1831.

JOKILEHTO, op.cit., p.128.

⁸⁹ Em 1830, foi criado o cargo de Inspecteur General des Monuments Historiques, ocupado primeiramente por Ludovic Vitet, sucedido em 1834 por Prosper Mérimée com as atribuições de designar os edifícios merecedores de atenção especial do Estado e de controlar as intervenções e estabelecer orientações para as administrações locais. Em 1837, este inspetor passou a contar com o assessoramento de uma Comissão de Monumentos Históricos (Commission des Monuments Historiques) para o desenvolvimento de inventários sistemáticos e definição de conceitos e pesquisas de técnicas para intervenção. Outros organismos foram criados, ainda na década de 1830, como por exemplo, o Comitê das Artes (Comité des Arts) que posteriormente passou a Comitê de Trabalhos Históricos (Comité des travaux historiques); o Serviços de Cultos (Direction Générale de l'Administration des Cultes) e a Comissão de Edifícios Religiosos (Commission des édifices religieux) responsável pela preservação dos edifícios religiosos.

KÜHL, op. cit. (1998), p.190.

⁹⁰ A legislação francesa para proteção do patrimônio consolidada em 1887 foi complementada em 1889 e após uma reformulação em 1913 continua vigente até os dias de hoje.

foram, na sua maioria, desastrosas em virtude da ignorância dos empreendedores tanto da técnica construtiva quanto do vocabulário arquitetônico pertinente, causando danos irreversíveis e perdas irreparáveis, apontando para a necessidade de uma abordagem fundamentada em estudos sistemáticos da história da arquitetura para subsidiar as intervenções⁹¹. À medida que maiores conhecimentos foram adquiridos sobre os monumentos históricos, as intervenções deixaram de apresentar um caráter mais conservativo como o que se desenvolveu na década de 1830, e passaram, na década seguinte a buscar a “restauração completa” dos edifícios históricos mais importantes.

Estabeleceu-se no âmbito da Comissão dos Monumentos Históricos na França uma abordagem sistemática dos monumentos, baseadas nos princípios da racionalidade, que visavam colocar a restauração dos monumentos em consonância com os procedimentos científicos da época. A definição de Restauração dada por Eugène Emmanuel Viollet-le Duc (1814-1879)⁹² foi de grande influência e suas doutrinas deram origem a uma escola cuja prática predominou, por muito tempo, em vários países da Europa e alguns países em outros continentes.

⁹¹ Prosper Mérimée, Adolphe Napoleon Didron e Ludovic Vitet empreenderam grandes esforços no sentido de incluir no ensino de arquitetura o curso de história da arquitetura medieval, no entanto a tradição clássica perdurou na Escola de Belas-Artes até os anos 1880. Como comenta Françoise Choay: “No curso do século XX, os estudos preparatórios para a conservação e restauração de monumentos históricos exigiram a aquisição suplementar de novos e numerosos conhecimentos científicos e técnicos, ligados sobretudo a degradação dos materiais. Mas a história da arquitetura continuou sendo absolutamente fundamental”.

CHOAY, op.cit., p.153.

⁹² Trata-se da personalidade mais discutida no campo da restauração arquitetônica, teve grande influência na França e em outros países da Europa. Arquiteto autodidata, logo revelou seu inconformismo com o ensino na Escola de Belas Artes, que a seu ver não preparava os profissionais para enfrentar os desafios da arquitetura numa época marcada por grandes conquistas tecnológicas e pelo desenvolvimento econômico. Trabalhou nos escritórios de Jean-Jacques Huvé e Achille Leclère, e viajou pela França, pela Europa Central e Itália para adquirir conhecimento “in situ”. As suas viagens deram-lhe a oportunidade de formular questões sobre forma, função e ornamentação na arquitetura, quer do período clássico, quer do período medieval, que mais tarde se desenvolveriam em grandes contribuições para novos caminhos da arquitetura do período. Sua vida e trabalho foram divididos entre seus interesses como arqueólogo-historiador, conservador-restaurador e arquiteto-criador. Participou da restauração da Saint-Chapelle, obra realizada por Félix Duban e Jean-Baptiste Lassus. Foi indicado por Prosper Mérimée para os trabalhos de restauração da Igreja de La Madeleine em Vézelay, em 1840, cujo desempenho, bem sucedido, deu grande impulso a sua carreira. Em 1842 participou com Lassus do concurso para a restauração da Igreja de Notre-Dame de Paris. Foi nomeado chefe no “Service des Monuments Historiques” em 1846; dois anos depois se tornou membro da “Commission des Arts et Edifices Religieux” onde desenvolveu muitos projetos de restauração para Edifícios Religiosos. Em 1853 foi designado inspetor geral dos edifícios diocesanos e em 1857, “arquiteto diocesano”. Entre 1854-1868 publicou os dez volumes do “Dictionnaire Raisonné de l’Architecture Française du XIe au XVIe Siècle”. Nesta obra registrou suas experiências e suas recomendações para a restauração de edifícios. Figuram entre as suas principais realizações no campo da restauração a Igreja de Saint-Chapelle, a Igreja da Madeleine em Vézelay, a basílica de Saint-Just em Narbonne, as muralhas de Carcassonne, a basílica de Saint-Denis, a catedral de Amiens, o castelo de Pierrefonds. Uma revisão historiográfica do seu trabalho vem sendo realizada, sobretudo a partir da década de 1980, em função das comemorações do centenário da sua morte.

JOKILEHTO, op. cit., p.140-141.

Verbete “Restauração” em VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. Restauração. Trad. Beatriz M. Kühl. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. p.9-22.

ANDRADE, Antonio Luis Dias de. Um Estado Completo que pode Jamais ter existido, 1993. Tese (Doutorado em Arquitetura), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, p.41-100.

No seu *"Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française du XIe au XVIe Siècle"*, publicado em 1866, Viollet-le-Duc explicitou os seus conceitos sobre restauração que marcaram a sua atuação. De início definiu a restauração como uma atitude moderna: *"dissemos que a palavra e o assunto são modernos e, com efeito, nenhuma civilização, nenhum povo, em tempos passados, teve a intenção de fazer restaurações como nós as compreendemos hoje"*; estabelecendo desta forma uma abordagem diferenciada em relação ao problema estilístico: *"cada edifício ou cada parte de um edifício deve ser restaurado no estilo que lhes pertence, não somente como aparência, mas como estrutura"*, enfatizando a necessidade de um concreto conhecimento do objeto antes da intervenção: *"é essencial antes de qualquer trabalho de reparação, constatar exatamente a idade e o caráter de cada parte, compor uma espécie de relatório respaldado por documentos seguros, seja por notas escritas, seja por levantamentos gráficos"*.

Os seus conceitos baseavam-se na crença de que as formas arquitetônicas derivavam de uma lógica estrutural, em estreita relação com os materiais construtivos e com o programa a ser satisfeito, formando uma unidade indivisível, cujo conhecimento era fundamental para os julgamentos necessários sobre a permanência ou não de acréscimos posteriores

[...]antes de mais nada, antes de ser arqueólogo, o arquiteto encarregado de uma restauração deve ser um construtor hábil e experimentado, não somente do ponto de vista geral, mas do ponto de vista particular; isto é, deve conhecer os procedimentos de construção admitidos nas diferentes épocas de nossa arte e nas diversas escolas.

A sua atitude se expressou claramente nas manifestações feitas em relação aos complementos e adições:

[...]no caso de refazer em estado novo porções do monumento das quais não resta traço algum, seja por necessidade de construção, seja para completar uma obra mutilada, então o arquiteto encarregado de uma restauração deve imbuir-se bem do estilo próprio ao monumento cuja restauração lhe é confiada.

Pontuou também que as dificuldades da restauração, no entanto, não se restringem às questões presentes e passadas, mas às questões futuras relativas à destinação do edifício, ressaltando que o *"melhor meio para conservar um edifício é encontrar para ele uma destinação, à satisfazer tão bem todas as necessidades que exige essa destinação, que não haja modo de fazer modificações"*, não podendo o arquiteto restaurador se abster destas questões negligenciando *"esse lado prático para se encerrar totalmente no papel de restaurador de antigas disposições fora de uso"*. Desta forma abriu o caminho para o trabalho do restaurador inserir-se no processo criativo da obra, declarando que no caso das necessárias adaptações: *"o melhor a fazer é colocar-se no lugar do arquiteto primitivo e supor aquilo que ele faria se, voltando ao mundo, fossem a ele colocados os programas que nos são propostos"*, admitindo para isso a renovação de instalações, bem como acréscimos feitos com novas técnicas construtivas assim como a melhoria das condições de segurança e conforto.

Estas definições foram adotadas não só na França, e a atuação de Viollet-le-Duc foi reconhecida em muitos países, entre eles Inglaterra, Itália, Holanda, Portugal, Bélgica, Espanha, México, Áustria e Estados Unidos da América. Consolidou-se assim a prática da restauração estilística, na qual o estilo se definia independentemente do objeto, e compreendia uma unidade formal congruente com um processo cultural com limites definidos no tempo e no espaço. A determinação do estilo seguia padrões científicos análogos aos procedimentos das ciências naturais então em desenvolvimento. O monumento, entendido como produto de um determinado estilo, possuía uma lógica que regia a composição desde o seu arcabouço estrutural até o menor detalhe da sua ornamentação. A tarefa do restaurador era restituir esta “lógica”, reconstruindo o estado original ou buscando uma situação ideal, mesmo que ela nunca tivesse existido e mesmo se esta ação implicasse na perda de estratificações históricas ou da autenticidade material dos monumentos⁹³. Agora reavaliados, os princípios de Viollet-le-Duc⁹⁴ apresentavam aspectos de grande atualidade, mas na prática as suas intervenções foram muito invasivas, arbitrárias e radicais, embora atualmente sejam reconhecidas como fundamentais para o amadurecimento do tema.

De 1840 a 1860, na Inglaterra, intensificaram-se as restaurações bem como os debates sobre os princípios e métodos empregados através das associações e sociedades fundadas para este fim⁹⁵, destacando-se uma maior consciência do tempo histórico e da noção de contexto cultural da corrente que se opunha às intervenções e defendia a proteção e a conservação do material original, que ficou conhecida como Movimento Anti-Restauração (Anti-Restoration Movement). O alvo do Movimento Anti-Restauração era o restauro estilístico difundido em vários países da Europa.

Surgiu, em oposição às posturas e aos resultados das restaurações estilísticas, o restauro romântico ou a conservação⁹⁶, que preconizava o respeito ao tecido histórico das construções, o respeito à sua configuração inicial e o respeito às suas transformações no decorrer do tempo. A difusão destas idéias teve grande impulso a partir da divulgação

⁹³ CARBONARA, Giovanni. *Avvicinamento al Restauro. Teoria, Storia, Monumenti*. Napoli, Liguori, 1997. p.102.

⁹⁴ Como observou Kühl, entre as questões de grande atualidade podem ser citadas: o fato de recomendar que se deva restaurar não apenas a aparência do edifício, mas também a função portanto da sua estrutura; procurar seguir a concepção de origem para resolver os problemas estruturais; a importância de se fazer levantamentos pormenorizados da situação existente; agir somente em função das circunstâncias, pois os princípios absolutos podem levar o absurdo; a importância da reutilização para sobrevivência da obra, pois restaurar não é apenas a conservação da matéria, mas de um espírito da qual ela é suporte. KÜHL, op. cit. (2004), p.23.

⁹⁵ Na Inglaterra a preservação dos monumentos históricos foi objeto de ações individuais de associações e sociedades fundadas para este fim, ao contrário da centralização estatal verificada na França. Algumas tentativas para criação de instituições oficiais e instrumentos legais para a preservação dos monumentos históricos na Inglaterra, não tiveram sucesso, muito provavelmente em função de questões relacionadas ao direito de propriedade. Em 1882, surgiu a primeira Lei de Antigos Monumentos (Ancient Monuments Act) cuja ação estava restrita aos monumentos pré-históricos, e somente em 1913, teve seu escopo expandido. Após a Segunda Guerra Mundial o tombamento passou a ser mais aceito para a proteção de edifícios históricos.

⁹⁶ Em inglês, o termo *restoration* passou a indicar uma ação negativa, e com o tempo foi substituído pelo termo *conservation*. O restauro romântico é como esta corrente passou a ser conhecida na Itália. JOKILEHTO, op. cit., p.174.

dos escritos de John Ruskin⁹⁷, e se constituiu numa alternativa à prática da restauração estilística para a preservação de monumentos históricos.

O pensamento de Ruskin se fundou no ambiente cultural inglês de contemplação romântica do século XVIII, de apreço pela paisagem, pela natureza, pela valorização de um modo mais humano em confronto com o início dos processos de industrialização e urbanização, envolvido por um agudo senso religioso. Para ele os monumentos históricos eram criações únicas de um artista ou artesão, que deveriam ser encarados como uma herança, que recebida por uma geração deveria ser transmitida para as gerações futuras. Defendia assim a preservação dos monumentos que se transformaram em “preciosas” heranças do passado com as suas “manchas douradas do tempo”. Na sua visão, não só palácios e monumentos isolados deveriam ser preservados, mas também as mais humildes construções, e por consequência os conjuntos urbanos, em confronto com as reformulações urbanas e demolições do período.

Nos anos 1860 e 1870, motivadas pelas posturas defendidas por Ruskin, surgiu um questionamento mais sistemático sobre os procedimentos de intervenção, e muitos dos seus seguidores conduziram a conservação como uma oposição franca ao trabalho de Viollet-le-Duc. Os seus escritos embora revestidos de um espírito romântico, foram de grande clareza e permanecem de grande atualidade, se pensarmos nas questões relativas à ampliação do conceito de patrimônio, à conservação integrada, à sustentabilidade das ações preservação, à concepção do patrimônio como um recurso não renovável, à questão da autenticidade, à manutenção programada, ao direito ao patrimônio para toda a humanidade; que são temas que alimentam debates até os dias de hoje.

Em 1877, A SPAB – Society for the Protection of Ancient Buildings⁹⁸, criada no mesmo ano na Inglaterra, tendo como figura empreendedora William Morris⁹⁹, promoveu os

⁹⁷ John Ruskin (1819-1900), crítico de arte, sociólogo e escritor. Nasceu na Inglaterra, no auge do desenvolvimento comercial e político, filho de uma família abastada que lhe proporcionou desde jovem inúmeras viagens. Influenciou a crítica da arte e de arquitetura, onde suas idéias foram fundamentais para a fundação do movimento “Arts & Crafts”. Os seus principais escritos em relação às artes são *Modern Painters* (1843-1860), *The Stones of Venice* (1851-53) e *The Seven Lamps of Architecture* (1849). A referência sobre os seus pensamentos relativos à restauração é o sexto capítulo do *The Seven Lamps of Architecture*, *A lâmpada da Memória*. Este trabalho não configurou uma teoria da restauração, assim como Ruskin pessoalmente não conduziu nenhuma obra de conservação, mas contribuiu para o debate entre intervencionistas e não intervencionistas, com as suas definições sobre as qualidades e valores da arquitetura, enfatizando os seus valores históricos. Via a industrialização crescente como grande violência e motivo de opressão, valorizando a relação entre arquitetura e paisagem natural. LUCIANI, Roberto. *Il Restauro, Storia, Teoria, Techniche, Protagonisti*. Roma: Fratelli Palombi Editori, 1988, p. 70-73.

⁹⁸ Society for The Protection of Ancient Buildings. Disponível em <<http://www.spab.org.uk>>. Acesso em março 2005.

⁹⁹ William Morris (1834-1896), formado em Oxford, criticou duramente as obras de Viollet-le-Duc. Pintor e escritor dedicou-se às questões sociais e suas relações com as artes, questionando o modo de fazer capitalista e sua consequente degradação humana e ambiental. Defende a conservação e a manutenção como forma de preservação, sendo contrário às intervenções que comprometem a autenticidade dos monumentos. Um dos fundadores e secretário da Society for the protection of Ancient Monuments, deu grande impulso ao Movimento Anti-Restauração. LUCIANI, op. cit., p. 74-76.

princípios do Movimento Anti-Restauração através do seu manifesto publicado em 1878, que traduziu de forma clara e objetiva as idéias de Ruskin. Inicialmente sua ação estava restrita á Inglaterra, no entanto suas idéias logo se difundiram para o continente, para outros países como a França¹⁰⁰, a Alemanha e a Grécia. Dentre as questões expostas no Manifesto destacavam-se a necessidade de proteger os edifícios antigos independentemente do seu período histórico ou estilístico e a necessidade de preservar a sua autenticidade material, sendo, portanto inadmissível a restauração, pois esta comprometia a autenticidade, sendo indicada a manutenção e o reparo conservativo:

[...]É por todos esses edifícios, portanto, de todos os tempo e estilos, que nós imploramos e exortamos aqueles a quem eles estão confiados que coloquem a PROTEÇÃO no lugar da RESTAURAÇÃO, que adiem a deterioração pelo cuidado diário, que amparem uma parede perigosa ou consertem uma goteira por meios tão obviamente destinados a apoio ou cobertura, que não possam ser confundidos com qualquer outra arte, e que, sob outros aspectos, resistam a qualquer alteração tanto na estrutura quanto na ornamentação do edifício tal como ele se encontra; se ele se tornou inconveniente para seu uso presente, que erijam outro edifício em vez de mudar ou aumentar o antigo: em suma, que tratem nossos edifícios antigos como monumentos de uma arte passada, criada por costumes passados, nos quais a arte moderna não pode interferir sem destruir. Assim, e somente assim, nós escaparemos da desgraça de que a nossa erudição se transforme numa armadilha para nós; assim e somente assim, nós poderemos proteger nossos edifícios antigos e transmiti-los instrutivos e veneráveis àqueles que vierem depois de nós¹⁰¹.

Na Itália, nas duas últimas décadas do século XIX, após a unificação, e com o esforço empreendido a partir de então para o estabelecimento de uma legislação nacional para a proteção de edifícios históricos¹⁰², surgiu uma abordagem que se colocou como uma postura intermediária entre a restauração estilística e a conservação.

O interesse pela preservação do patrimônio medieval na Itália se manifestou tardiamente em relação aos demais países europeus, e se deu em paralelo ao processo de unificação do país em virtude do sentimento de nacionalismo então despertado. As ações para a sua preservação, principalmente as intervenções realizadas seguiram abordagens diferenciadas, o que deu lugar a profundas discussões sobre princípios. A prática da

¹⁰⁰ O Manifesto do SPAB foi traduzido para o francês, sendo do interesse dos críticos das restaurações e reconstruções hipotéticas, bem como daqueles que criticavam a centralização da política de preservação dirigida pelo governo, que concentrava sua atenção em monumentos selecionados promovendo a sua completa restauração, entre eles Anatole France e Marcel Proust, que se tornou um admirador da obra de John Ruskin. JOKILEHTO, op. cit., p.191-198.

¹⁰¹ PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. William Morris e a SPAB. Rotunda, Campinas, v. 3, out.2004, p.22-35.

¹⁰² Durante o processo de unificação italiana, de 1860 a 1870, verificaram-se várias iniciativas para a implantação de uma legislação nacional de proteção dos monumentos antigos e obras de arte, desde a criação de uma Direzione Generale Degli Scavi e Musei, em 1872, até a criação de escritórios governamentais regionais responsáveis por edifícios históricos, galerias de arte, escavações e museus, em 1891, os Uffizi Regionali per la Conservazione dei Monumenti, atualmente Superintendências Regionais. A legislação nacional de proteção do patrimônio é de 1902, depois substituída em 1909, que vigorou com modificações até 1939, quando uma nova legislação foi estabelecida e é vigente até os dias de hoje. JOKILEHTO, op. cit., p. 198.

restauração estilística empreendida nas intervenções de importantes monumentos, principalmente em Florença, Veneza e Nápoles provocou grandes críticas por parte dos fundadores da SPAB, bem como a destruição dos centros históricos, decorrentes dos processos de renovação urbana e desenvolvimento econômico em regiões como Florença e Milão, foi objeto de veementes protestos por parte dos seus seguidores italianos.

A partir de 1880, os escritos de Camillo Boito¹⁰³ apontaram para uma revisão crítica das duas tendências antagônicas predominantes: restauração estilística e conservação, fazendo-as convergir para uma postura intermediária. Considerada a primeira doutrina moderna de restauro elaborada na Itália, contribuiu para uma concepção ao mesmo tempo complexa e equilibrada da restauração que ficou conhecida como restauro filológico. Influenciada pelo desenvolvimento da filologia, em especial da crítica textual, esta postura enfatizou o valor documental dos monumentos e colocou a restauração como uma ação necessária e complementar à conservação, e até mesmo indispensável para a preservação do patrimônio¹⁰⁴. Embora de alcance restrito no período, as suas formulações teóricas tiveram grande repercussão no início do século XX¹⁰⁵.

Os textos de Camillo Boito sobre as questões relacionadas à restauração abordavam análises de intervenções e buscavam formular princípios sobre a matéria. Sua principal

¹⁰³ Camillo Boito (1836-1914), nasceu em Roma e se formou num contexto europeu de grande efervescência e estabelecimento de novos valores para o estudo da arte e da arquitetura. Destaca-se a sua atuação como arquiteto militante, escritor, historiador da arte e da arquitetura e professor (ocupou a cátedra de arquitetura na academia de Brera de 1860 a 1909). Boito realizou importantes estudos sobre a arquitetura medieval, nos quais buscava descobrir um método e encontrar uma linguagem nas experiências passadas para a criação contemporânea, através da análise dos seus princípios de composição e das relações entre forma, materiais e função. Foi figura importante para o desenvolvimento das políticas de preservação na Itália. A sua atuação prática revelou-se em certos casos incoerente em relação aos seus postulados, onde ficou clara a sua forte ligação com a tendência estilística dos seus primeiros trabalhos, embora não se possa negar a sua posição mais moderada e independente, em relação às tendências dominantes. Entre as suas contribuições teóricas no campo da preservação destaca-se o texto apresentado no Quarto Congresso de Engenheiros e Arquitetos realizado em Roma em 1883, a Conferência feita na Exposição de Turim em 7 de junho de 1884, com o título de *I Restauratori*, o ensaio *I nostri vecchi monumenti. Conservare o restaurare?* De 1886, e o trabalho *Questioni pratiche di Belle Arti*, publicado em 1893.

JOKILEHTO, op. cit., p. 200-201.

¹⁰⁴ A origem do pensamento de Camillo Boito se inscreve dentro do panorama de preservação que se desenvolve em Milão em torno dos anos 1880. Destacam-se entre as contribuições para formulação dos princípios do restauro filológico, as de Giuseppe Mongeri e Tito Vespasiano Paravicini (1832-1899). Mongeri desenvolveu uma abordagem histórica semelhante aos estudos lingüísticos, e Paravicini, que se tornou um correspondente italiano da SPAB, adepto do movimento de conservação, enfatizou a importância dos monumentos como documentos, que retratavam todos os períodos da história nas suas estratificações. Para ele uma perda poderia representar uma lacuna na história, mas uma falsificação do passado era um problema muito mais grave.

CARBONARA, op.cit., p.201-230.

¹⁰⁵ Em paralelo a abordagem filológica da restauração desenvolveu-se uma outra tendência que privilegiava a reconstituição do estado original da obra a partir de documentação e comprovação através de pesquisa histórica, influenciada pela filologia histórica literária. Esta abordagem conhecida como Restauro Histórico, tem uma base conceitual mais conservativa, no entanto, na prática em muito se assemelhou ao Restauro Estilístico. Destaca-se nesta corrente Luca Beltrami, que não chegou a elaborar uma teoria mas na sua atuação prática consolidou o entendimento de que cada obra arquitetônica constitui um fato concluído em si mesmo, único e irrepetível.

JOKILEHTO, op. cit., p. 205.

questão estava relacionada com a falsificação dos monumentos decorrentes da prática do restauro estilístico. Nos seus escritos destacou a importância da avaliação dos valores estéticos e dos valores históricos numa mesma obra, chegando a admitir que o valor estético poderia se sobrepor ao valor histórico, e que cada caso deveria ser analisado individualmente, a partir de um melhor conhecimento do edifício e das modificações ocorridas no tempo, que possibilitasse um julgamento crítico sob o que deveria ser conservado e o que poderia ser removido.

Em 1883, no Terceiro Congresso de Engenheiros e Arquitetos, Boito apresentou um documento com importantes temas, sintetizando seus princípios em sete pontos, que se transformou na primeira Carta Moderna de Restauro Italiana e a principal referência do restauro filológico. Considerando a importância dos monumentos não só do ponto de vista do estudo da arquitetura, mas como registro da história dos povos através dos tempos, levantou as seguintes questões: as intervenções deveriam se restringir ao mínimo necessário devendo ser privilegiadas as consolidações aos reparos e os reparos às restaurações; as adições e complementos quando indispensáveis deveriam se distinguir das partes antigas seja no material, seja no acabamento, bem como serem feitos em harmonia com o original; as marcas da passagem do tempo bem como as alterações deveriam ser consideradas e preservadas como registros da história do edifício também, a não ser quando manifestamente de importância histórica e artística menor do que o monumento; as intervenções deveriam ser corretamente documentadas em todas as suas fases e registradas no monumento.

Em 1884, as suas idéias foram ainda mais esclarecidas num texto apresentado na Exposição de Turim. Neste texto conhecido como *Os Restauradores*, Boito se ocupou também da escultura e pintura. Em 1893¹⁰⁶ retomou os seus argumentos que apresentara nos seus trabalhos anteriores, e classificou a restauração arquitetônica em três categorias, definidas pelo estilo e pela idade das construções. Considerou três fases para a arquitetura e para cada uma delas definiu os objetivos da restauração: para a primeira classe, os monumentos da Antiguidade, cujo principal valor é o arqueológico, definiu o restauro arqueológico, nos moldes dos trabalhos realizados no Arco de Tito e no Coliseu, no início do século XIX; para a segunda classe, a arquitetura medieval, cujo principal valor é o histórico, definiu o restauro histórico, baseado em evidências documentais; e para a terceira classe, a produção arquitetônica do Renascimento em diante, definiu o restauro arquitetônico no qual o principal valor é a beleza.

A ênfase dada ao valor documental dos monumentos históricos, a valorização das marcas do tempo e da pátina; a questão da autenticidade, as gradações das

¹⁰⁶ Os seus argumentos foram retomados e alguns conceitos foram mais desenvolvidos no seu livro *Questioni Pratiche di Belle Arti*, de 1893, no qual foram enunciados oito princípios conforme sintetizado por Kühl: “oito princípios que deveriam ser seguidos para se evidenciar que as intervenções não são antigas: diferença de estilo entre o novo e o velho; diferença de materiais de construção; supressão de linhas ou de ornatos; exposição das velhas partes removidas, nas vizinhanças do monumento; incisão, em cada uma das partes renovadas, da data da restauração ou de um sinal convencionado; epígrafe descritiva gravada sobre o monumento; descrição e fotografia dos diversos períodos das obras, expostas no edifício ou em local próximo a ele, ou ainda descrições em publicações; notoriedade”.

KÜHL, Beatriz. *Os Restauradores e o Pensamento de Camillo Boito sobre Restauração*. In: BOITO, Camillo. *Os Restauradores*. Trad. Beatriz M. Kühl. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. p.25.

restaurações e a distinguibilidade das adições e complementos são alguns dos conceitos estabelecidos por Camillo Boito, que constituíram a base dos fundamentos críticos da restauração como disciplina.

As análises e reformulações de Camillo Boito tiveram alcance restrito até as primeiras décadas do século XX, quando da realização da Conferência de Atenas sobre a conservação artística e histórica dos monumentos, em 1931. No panorama das exacerbadas polêmicas causadas pelas posturas antagônicas da preservação dos monumentos, surgiu, na virada do século, uma contribuição inovadora para a teoria e para a prática da preservação, formulada por Alois Riegl¹⁰⁷ no momento da organização de uma legislação de proteção para os monumentos austríacos, que ofereceu uma nova fundamentação para a disciplina baseada nos valores que a sociedade atribui aos monumentos, cujos resultados foram publicados em 1903, sob o título de *O Culto Moderno dos Monumentos sua gênese e sua evolução*¹⁰⁸.

Riegl formulou suas análises a partir da evolução constatada na forma de lidar com a pré-existência desde o Renascimento, e dos valores e significados subjetivos que lhe foram atribuídos ao longo do tempo, podendo assim explicitar que a preservação é uma consequência dos valores que são atribuídos aos monumentos e que estes valores são relativos ao tempo e ao lugar, podendo inclusive ser contraditórios e conflitantes. A noção de que a preservação não nasce do objeto específico, mas do observador, que se localiza em determinado contexto cultural, contribuiu para a visão atual de que as incontornáveis questões: o que preservar, por que preservar e como preservar não comportam respostas absolutas, mas apenas alternativas de pertinência relativa.

A primeira parte do trabalho de Riegl se dedicou à distinção entre as duas categorias de monumentos, aquela que se refere aos símbolos erigidos pelo homem para rememorar os fatos importantes, a dos monumentos intencionais e a outra correspondente aos artefatos que são reconhecidos como monumentos com o passar do tempo, pelos seus valores

¹⁰⁷ Alois Riegl. Nascido em Linz, em 1858, cursou direito na Universidade de Viena, a partir de 1875, e dois anos mais tarde passou a estudar filosofia e história, com especial atenção para a história da arte medieval. Dirigi o Departamento de Têxteis do Museu Austríaco de Artes Industriais em 1898. A partir de 1894 dedicou-se ao ensino na Universidade de Viena e nesta época desenvolveu o conceito de *Kunstwollen*. *Kunstwollen* é o termo chave da teoria Riegliana, tem muitas interpretações e traduções, mas pode ser entendido como um fator que força o homem a imitar o processo criador da natureza e assim a entrar em rivalidade com ela, para desafiar a lei do desaparecimento e da morte. Em 1902, foi nomeado presidente da Comissão de Monumentos Históricos, com a tarefa de organizar uma legislação para tutela de monumentos na Áustria, cujos princípios foram estabelecidos no texto "O Culto Moderno dos Monumentos, sua Essência e sua Gênese", de 1903. Morreu em Viena em 1905.

WIECZOREK, Daniel. Introdução do Tradutor. In: RIEGL, Alois. *Le Culte Moderne des Monuments, son Essence et sa Genèse*. Paris: Éditions du Seuil, 1984, p. 21-32.

¹⁰⁸ *O Culto Moderno dos Monumentos: sua Gênese e sua Evolução* (Título original: *Der Moderne Denkmalkultus. sein Wesen und seine Entstehung*) é um texto constituído por um conjunto de reflexões destinadas a fundar uma prática, a dar suporte a uma política de preservação e a orientar conservadores diante de problemas práticos quando uma mesma obra apresenta valores antitéticos. Este trabalho ocupa um importante papel na obra de Alois Riegl, um dos fundadores da historiografia da arte contemporânea, e se funda na sua crença na validade de todos os estilos em contraposição à visão da História da Arte que considera alguns períodos superiores, no superamento da distinção tradicional entre arte maior e arte menor e na não existência de um valor artístico absoluto, mas somente um valor relativo.

WIECZOREK, op. cit., loc.cit.

históricos e artísticos. Na seqüência fez a distinção entre o valor para história e para a história da arte e o valor artístico, expondo o valor histórico como valor inerente a qualquer manifestação, uma vez que todo acontecimento histórico pode ser considerado irrepetível, e o valor artístico como um valor que requer, para o seu reconhecimento, um entendimento das condicionantes temporais e culturais de determinada produção. Desta forma o valor histórico pode ser visto como um valor inerente ao artefato por estar relacionado à sua antiguidade, sendo por isto um valor permanente. O valor artístico, por sua vez, se relacionando com características específicas do objeto, depende de um juízo subjetivo inventado pelo observador moderno, que varia de indivíduo para indivíduo e de lugar para lugar, sendo por isto um valor relativo.

Considerando o monumento como obra de valor para a memória, a acepção mais correta e abrangente, segundo Riegl, seria a de monumento histórico. Aos monumentos históricos são atribuídos duas categorias de valores, que são os valores de “rememoração” e os valores de “contemporaneidade”, os primeiros ligados ao passado, se valem da memória, e os segundos pertencem ao presente, à atualidade. Cada uma destas categorias possui classes, sendo as classes dos valores de “rememoração” o valor de “antiguidade”, o valor “histórico” e o valor de “rememoração intencional”.

Ao identificar estes valores Riegl esclareceu também as formas de relação que se estabelecem entre o público e os monumentos independentemente da história e da arte, motivadas pela impressão causada no observador pelas marcas deixadas pelo tempo nos monumentos, que ele chamou de “valor de antiguidade”, que resultou numa maior atenção para os monumentos antigos, independentemente de serem intencionais ou históricos, independentemente da sua significação ou sua destinação original, mas por serem testemunhos que sobreviveram à “prova do tempo”, e por isso se relacionam de forma subjetiva e afetiva com o observador¹⁰⁹.

Já os valores de “contemporaneidade” não se relacionam com a origem do monumento no passado, mas com a propriedade de atender as expectativas dos sentidos e do espírito no presente. O primeiro caso é atendido pelo valor de uso prático, ou simplesmente “valor de uso” e o segundo pelo “valor artístico”, que se subdivide em dois valores: o “valor de novidade” e o “valor artístico relativo”.

O “valor de uso” se relaciona com as condições materiais de utilização prática dos monumentos, seja em relação àqueles que mantiveram sua função original, seja em relação aos que foram atribuídas novas funções. O valor artístico, que se distingue como “valor de novidade”, diz respeito à aparência da obra logo após concluída. Quanto ao “valor artístico relativo”, ele está relacionado à capacidade da obra de atender a vontade artística moderna.

Quanto à preservação dos monumentos em relação aos valores que apresentam, Riegl estabeleceu uma hierarquia ao mesmo tempo em que reconheceu a impossibilidade de se adotar critérios uniformemente, e a necessidade de se avaliar cada caso, pois há casos em que os valores são convergentes e outros em que são conflitantes.

¹⁰⁹ RIEGL, Alois. *Le Culte Moderne des Monuments, son Essence et sa Genèse*. Paris: Éditions du Seuil, 1984.

O trabalho realizado por Riegl de repensar e estabelecer uma fundamentação conceitual para a questão da preservação permanece até os dias de hoje insuperável. A sua análise das razões próprias da preservação e a sua maneira de apresentar o ato julgador em relação aos valores de um determinado monumento antecipou as tendências atuais onde a preservação se estabelece a partir de um juízo histórico-crítico que deve estabelecido a cada caso¹¹⁰.

Em 1931, o Instituto de Cooperação Intelectual da Sociedade das Nações em colaboração com o Escritório Internacional de Museus organizou em Atenas a primeira Conferência Internacional sobre a preservação “artística e histórica dos monumentos”, que reuniu 118 participantes europeus, entre eles arqueólogos, arquitetos, conservadores de museus, historiadores da arte e funcionários de órgãos oficiais ligados a preservação, e os anais deste encontro foram publicados sob o título “A conservação de Monumentos da arte e da história” naquele mesmo ano. A Conferência de Atenas constitui um momento emblemático na história da preservação dos monumentos históricos, ao mesmo tempo consagrando a experiência secular desenvolvida no campo da preservação e abrindo a discussão para problemáticas novas. Apresentando os monumentos históricos como patrimônio artístico e arqueológico da humanidade de interesse de toda a comunidade, abordou pela primeira vez questões relativas à educação pública e ao progresso da ciência e das novas técnicas construtivas e o seu reflexo na preservação de monumentos. A Conferência discutiu principalmente os temas inovadores lançados por Gustavo Giovannoni relativos à complementaridade dos monumentos maiores e menores, à estreita relação entre o monumento e seu contexto, à noção de patrimônio urbano e aos planos de urbanização¹¹¹.

A história da preservação do patrimônio cultural tem dentre os seus expoentes no século XX Gustavo Giovannoni¹¹². Giovannoni distinguiu-se dos teóricos da restauração que o antecederam por abordar a restauração como problema cultural de avaliação e reabilitação de edifícios históricos a partir do respeito pelos seus traços adquiridos durante o decurso do tempo, dando ênfase a uma abordagem mais crítica e científica, que serviu de base para o que ficou conhecido como “restauro científico”. Os princípios do restauro científico por ele difundidos se apoiavam no posicionamento de Camillo Boito tendo como conceitos fundamentais o favorecimento das obras de manutenção, de reparação e de restauro de consolidação.

¹¹⁰ CARBONARA, op.cit., p.227.

¹¹¹ CHOAY, Françoise.(Org.). La Conference d'Athenes sur la conservation artistique et historique des monuments (1931). Paris: Lés Éditions de L'Imprimeur, 2002.

¹¹² Gustavo Giovannoni (1873-1847), formou-se em engenharia civil em Roma e logo se dedicou a História da Arquitetura e a teoria do Restauro. Em 1913 passou a ensinar a disciplina de arquitetura na Faculdade de Engenharia de Roma. De 1925 a 1947 ensinou a disciplina de Restauro de Monumentos Históricos, na Escola de Arquitetura de Roma. A sua produção arquitetônica é limitada à Igreja de Angeli Custodi e ao Palazzetto Torlonia, em Roma. Giovannoni formulou concretamente o problema dos centros históricos e da arquitetura menor propondo a “Teoria del Diradamento”. Os seus princípios sobre o Restauro foram consolidados no seu livro “ Il Restauro dei Monumenti, de 1945”.

LUCIANI, op.cit.,p.78-80.

Na Conferência de Atenas, Giovannoni apresentou os seguintes princípios a serem adotados na restauração de monumentos: respeito a todas as fases da construção que possuam um caráter histórico ou artístico; restrição às intervenções e às adições; utilização de materiais novos, desprovidos de ornamentos e compatíveis com o caráter da construção no preenchimento de lacunas e na reconstrução das linhas; prolongamento das linhas num estilo similar somente nos casos onde se tratar de expressões geométricas desprovidas de originalidade decorativa; indicação das adições, seja pelo emprego de materiais diferenciados, seja pela adoção de um sistema de enquadramento sem nenhuma pretensão ornamental, seja pela sua inscrição no monumento; respeito ao contexto do monumento e documentação precisa das intervenções através de relatórios analíticos e de fotografias das diversas fases¹¹³.

Estes princípios inspiraram a redação da Carta de Restauro de Atenas, em 1932, que consolidou o tema a nível internacional. Os princípios formulados contemplavam a colaboração entre os Estados em favor da conservação dos monumentos da arte e da história; a contra-indicação das reconstruções e restituições integrais; o respeito pelas estratificações históricas de cada monumento, sem proscrever qualquer estilo; a indicação da manutenção regular e da ocupação compatível com o caráter histórico e artístico; a proteção de monumentos como matéria de interesse público; a colaboração estreita entre arquitetos e arqueólogos nas escavações e conservação das ruínas; a indicação da anastilose quando possível; a necessidade de pesquisa criteriosa para identificação dos danos antes de obras de consolidamento ou de restauro; o emprego de técnicas modernas, especialmente o concreto armado, para a consolidação dos edifícios antigos; a colaboração entre arquitetos e conservadores de monumentos com cientistas (físicos, químicos e naturais) no sentido de identificar os problemas decorrentes da ação do meio-ambiente, bem como a divulgação dos resultados de pesquisas neste campo; a contra-indicação, ao menos por princípio da remoção das esculturas dos seus locais de origem; o respeito pela fisionomia da cidade quando da construção de edifícios novos na proximidade de monumentos antigos; a remoção de elementos que perturbem a visibilidade dos monumentos; a elaboração de inventários nacionais; a manutenção de arquivos específicos e a divulgação de procedimentos e métodos de conservação; a colaboração científica e técnica a nível internacional; a educação na infância e na juventude voltada para o respeito e o entendimento do significado dos monumentos como forma de assegurar a sua proteção.

Numa comparação entre os princípios difundidos por Giovannoni e os enunciados de Camillo Boito no último quartel do século XIX, percebe-se que Giovannoni foi além, pois não só considerou o monumento como um documento histórico, mas estendeu o sentido de monumento a qualquer construção do passado, mesmo que modesta, com valor artístico e histórico; analisando não mais o bem isolado, mas também o contexto histórico, o ambiente e o uso. Giovannoni elaborou uma classificação sistemática dos tipos de restauro, sendo eles o restauro de consolidação, no qual recomendava o emprego de técnicas construtivas modernas como as estruturas de ferro e de concreto armado; o restauro de recomposição (anastilose), para remontagem de peças dispersas e

¹¹³ GIOVANNONI, G. La restauration des monuments en Italie In: CHOAY, Françoise.(Org.). La Conference d'Athenes sur la conservation artistique et historique des monuments (1931). Paris: Lés Éditions de L'Imprimeur, 2002. p.57-62.

acréscimos das partes faltantes; restauro de liberação, que libera o monumento de acréscimos sem valor artístico e o restauro de complementação ou renovação, quando necessário reintegrar a obra. Uma das grandes contribuições de Giovannoni foi a sua visão antecipatória da relação entre planejamento territorial e tutela do patrimônio cultural urbano¹¹⁴.

A aplicação dos princípios do restauro científico se difundiu na Itália nas primeiras décadas do século XX, e a partir dos anos 1930 começou a ser analisado que a preponderância da instância histórica, minimizando os valores estéticos da obra, resultava em intervenções mal sucedidas. Além disso, o cenário de grande devastação decorrente da segunda Guerra Mundial impôs a revisão e atualização dos instrumentos de preservação, diante das grandes extensões urbanas a serem reconstruídas e do enorme contingente de monumentos destruídos. As críticas aos princípios estabelecidos pela Carta de Atenas de 1931, que se baseavam no restauro científico e filológico, foram formuladas diante da verificação da impossibilidade de aplicação dos seus procedimentos rigorosos. Estas questões, aliadas a novos desenvolvimentos nos campos da teoria da arte e da teoria da arquitetura vão dar lugar a uma abordagem crítica da restauração, que em âmbito internacional seria consolidado na Carta de Veneza, de 1965¹¹⁵.

A Carta de Veneza é reconhecida como a referência normativa internacional para a preservação e expressa os princípios correntes de preservação do patrimônio cultural. Foi elaborada com o objetivo de reexaminar os princípios da Carta de Atenas de 1931, aprofundando-os e ampliando a sua operatividade para além dos limites do continente europeu, através de enunciados mais objetivos que pudessem ser adequados às diversas situações culturais e adaptadas pelos diversos países em função das suas tradições.

Estes princípios tiveram como base o debate sistemático acerca das questões teóricas e práticas da restauração, que surgiu a partir da década de 1940, na Itália, destacando-se entre os seus protagonistas Roberto Pane, Renato Bonelli, Pietro Gazzola, Cesare Brandi e Giulio Carlo Argan, sendo destes dois últimos a proposta para criação de um Instituto Central de Restauro¹¹⁶. A criação de um Instituto Central de Restauro como um órgão estatal vinha atender a uma preocupação do regime facista de centralizar, controlar e direcionar as atividades de tutela e conservação do patrimônio artístico nacional e a uma

¹¹⁴ CHOAY, op.cit. (2002), p.194-203.

¹¹⁵ A Carta de Veneza resultou do Congresso Internacional de arquitetos e Técnicos de Monumentos Históricos realizado em Veneza, em maio de 1964, e foi adotada pelo ICOMOS em 1965.

¹¹⁶ A proposta para criação do Instituto Central de Restauro, em Roma surgiu durante o Congresso dos Superintendentes de Antiguidades e de Arte, promovido pelo então Ministro da Educação Nacional Giuseppe Bottai, realizado de 4 a 6 de julho de 1938, formulada por Giulio Carlo Argan. A sua criação se efetivou em julho de 1939, através de legislação específica, mas a sua inauguração oficial se deu em 1941, após a conclusão das instalações, no entanto, em decorrência da guerra o seu funcionamento só se normalizou em 1944. O trabalho realizado pelo Instituto é considerado um notável exemplo de conjugação entre a ciência e a criatividade, fundindo conhecimento científico, sabedoria artesanal e crítica da arte, sendo considerado um centro de excelência internacional na formação de restauradores. Nos anos 1970, sob a Direção de Giovanni Urbani as atividades do Instituto se voltaram também para os problemas do restauro arquitetônico.

DE MAIS, Domenico.(Org.). A emoção e a regra : grupos criativos na Europa de 1850 a 1950. Trad. Elia Ferreira Edel. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1999.

tendência, que se expressava, sobretudo em Giulio Carlo Argan, de se por fim a uma prática de restauração empírica, subjetiva e arbitrária. Pretendeu-se com esta iniciativa prover a tradição italiana no campo da restauração de um suporte metodológico e científico, com um escopo mais amplo do que o dos laboratórios de restauração existentes em outros países da Europa e nos Estados Unidos, que funcionavam basicamente ligados a museus. A proposta era a de criação de um centro científico que prestasse colaboração a outras entidades incumbidas da preservação de bens culturais, e que através da experiência prática estabelecesse critérios e métodos de intervenção unificados, e os difundisse através da formação de restauradores. Para atingir este objetivo foi criada uma instituição estatal, reunindo uma equipe formada por críticos de arte, restauradores e cientistas que se dedicassem à pesquisa teórica e experimental, e também à formação profissional. Nos anos de guerra o ICR teve a sua atuação muito ampliada, tanto no que se referia a proteção das obras, bem como as restaurações que se fizeram necessárias, sob o comando de Cesare Brandi, seu diretor desde a sua fundação até 1960.

A contraposição aos princípios do restauro científico e filológico se deu através de uma alternativa que ficou conhecida na Itália, como restauro crítico, o qual pregava a impossibilidade de se atuar em restauração com regras pré-fixadas e enquadradas em categorias pré-definidas. O entendimento era o de que a própria obra de arte, julgada com “sensibilidade histórico-crítica e com competência técnica” indicaria o caminho a percorrer, na resolução da remoção dos acréscimos e no preenchimento das lacunas, considerando os valores formais do monumento de forma mais profunda do que o restauro científico e filológico fizera até então. Nesta abordagem, a atividade de restauração alcança um outro estágio, não mais se limitando a salvaguarda de um documento.

A primeira contribuição para um pensamento geral sobre a matéria foi dada por Roberto Pane em 1944, no sentido de elucidar a necessidade de se estabelecer um critério de escolhas a partir da avaliação das importâncias relativas que cada estratificação adquire com o tempo, admitindo assim a possibilidade de remoção de uma estratificação histórica desprovida de valor artístico em favor da figuratividade do monumento. Renato Bonelli figura ao lado de Pane na discussão da superação cultural das posturas do restauro científico, defendendo a amplitude de um novo método que pudesse ser adotado também para as estruturas urbanas. Para Bonelli, o objetivo da restauração era alcançar uma unidade de linha, o que para alguns críticos aproximava a sua abordagem àquela do restauro estilístico. Enfatizava, contudo, que a restauração deveria ser objeto de avaliação caso a caso, a partir da sensibilidade crítica e competência técnica do restaurador¹¹⁷.

Dentro da linha do restauro crítico se encontra o pensamento de Cesare Brandi e a atividade desenvolvida sob a sua direção no Instituto Central de Restauro. Os princípios da abordagem crítica do restauro, com Brandi, Pane e Bonelli, tendo como base que o restauro não é uma atividade empírica mas uma operação que se fundamenta na história e na crítica, com reflexos da estética, podem assim ser resumidos:

¹¹⁷ JOKILEHTO, op.cit., p.228.

- o restauro é um ato de cultura, derivando de considerações críticas e estéticas, e não de exigências práticas;
- a primeira etapa é aquela que reconhece se a obra apresenta qualidades a serem conservadas e transmitidas;
- a preservação é um imperativo moral;
- o restauro deverá ser guiado e condicionado pela avaliação da obra, sendo ato crítico e também ato criativo¹¹⁸.

A Teoria da Restauração de Cesare Brandi¹¹⁹ (1963) consolidou uma série de textos que o autor publicou desde os anos 1940, unindo às investigações estéticas e filosóficas do autor a prática e a discussão dos procedimentos de restauração amadurecidos por mais de duas décadas na sua atuação no Instituto Central de Restauro. A teoria não é um modelo para restauração, mas descreve um método e uma abordagem crítica para o exame e o tratamento de objetos com valor de patrimônio, obras de arte e também arquitetura. Como observa Beatriz Kühl:

Apesar dos monumentos serem sempre “indivíduos” e de a teoria tender à generalização, a relevância da teoria reside justamente no fato de se refletir sobre o método para se alcançar o conhecimento. Dada a responsabilidade pública envolvida com os monumentos históricos – pelos seus valores simbólicos, históricos e artísticos, perante o presente e o futuro, deve-se resolver o problema de modo que a idéia subjetiva se torne acessível a um juízo mais objetivo e controlável, que só pode ser alcançado pela reflexão teórica¹²⁰.

A idéia sobre a qual se funda a Teoria¹²¹ de Brandi é a de que o restauro é uma ação voltada para a obra de arte, entendida como “especial produto da atividade humana”, cuja especificidade reside no fato de resultar de um processo criativo autônomo, único e irrepetível, e, portanto diferente de outros objetos e artefatos concebidos para atender demandas funcionais. No entanto, admite que objetos concebidos para satisfazer um propósito específico também podem ser concebidos como obras de arte, e devem então ser vistos na sua dimensão artística, como é o caso da arquitetura.

A obra de arte, assim entendida, requer um processo crítico para reconhecer a sua significância, sendo este o primeiro movimento da restauração: o reconhecimento da obra de arte enquanto obra de arte. A partir do reconhecimento da obra de arte serão levados em conta não apenas a sua matéria, mas também a sua instância estética (que é o que a define como obra de arte) e a sua instância histórica (que lhe compete como produto humano de um certo tempo e lugar), a obra de arte assim reconhecida

¹¹⁸ CARBONARA, op.cit., p.292.

¹¹⁹ BRANDI, Cesare. BRANDI, Cesare. Teoria da Restauração. Trad. Beatriz M. Kühl. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

¹²⁰ KÜHL, op.cit. (2004), p.316-317.

¹²¹ O entendimento dos conceitos de restauração da Teoria de Brandi requer um entendimento do contexto cultural, especialmente no que diz respeito à estética e à história da arte, no qual ela foi desenvolvida, onde a atenção estava voltada aos filósofos e historiadores alemães, entre eles Husserl e Heidegger, sendo considerada um alargamento conceitual às premissas do restauro crítico. CARBONARA, Giovanni. Apresentação. In: BRANDI, Cesare. Teoria da Restauração. Trad. Beatriz M. Kühl. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004. p.9-18.

condicionará a sua preservação que abrange uma infinidade de ações desde o simples respeito a mais radical intervenção. Considerando que o que se pretende é a transmissão da obra de arte ao futuro, a matéria, e a sua consistência física são de importância primária pois são os suportes que garantem esta transmissão.

A obra de arte é um todo e não a soma das suas partes, e corresponde a concepção do artista e do arquiteto e a forma particular como foi executada, não podendo ser referenciada a nenhum modelo externo, pois é uma unidade indivisível e que pode potencialmente continuar existindo nas suas partes mesmo quando o original é quebrado, devendo a restauração se limitar a este todo, se baseando naquilo que é sugerido então pela unidade potencial. A sua historicidade engloba o momento da sua criação e o momento presente, e o intervalo de tempo percorrido entre esses dois momentos, que podem ser manifestados na obra de arte. Desta forma são definidos que:

- *A restauração é o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte na sua consistência física e na sua polaridade estética e histórica, com vistas a sua transmissão para o futuro;*
- *Se restaura apenas o material da obra de arte;*
- *A restauração deve objetivar o restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, na medida em que isto for possível sem cometer um falso artístico ou histórico e sem cancelar os traços da passagem do tempo na obra de arte.*

A restauração se legitima no momento em que considera a obra concluída no passado, e se restringe a atuar no presente visando a sua transmissão para o futuro, sem a pretensão de reverter o tempo, e assim produzir uma falsificação interferindo no seu processo criativo, ou de abolir o tempo percorrido desde a sua criação. A obra de arte no decurso do tempo permanece sendo obra de arte enquanto a unidade potencial estiver mantida, não sendo portanto indicado perseguir a unidade potencial perdida em detrimento da autenticidade da obra, criando uma realidade histórica nova¹²².

A dialética entre as instâncias históricas e estéticas de uma obra de arte é revelada no momento em que são consideradas as remoções dos acréscimos que a obra sofreu ao longo do tempo. Do ponto de vista histórico os acréscimos, testemunhas que são do fazer humano, devem ser conservados assim como a obra original. No entanto, quando um objeto manteve sua unidade potencial e tem acréscimos que deturpam sua imagem artística, a instância estética pode justificar a remoção destes acréscimos, mesmo em detrimento da instância histórica, desde que a remoção seja acompanhada de registro adequado. No entanto, quando estes acréscimos estão consolidados na iconografia a sua remoção pode significar a reconstituição ex-novo, o que foge ao escopo da restauração. Esta escolha não é e nem pode ser uma ação arbitrária, mas deve se fundar num juízo de valor que seja capaz de avaliar os pesos de cada uma das instâncias.

Em relação aos acréscimos, um item a destacar é a pátina, vista como um “particular ofuscamento que a novidade da matéria recebe através do tempo” sendo mesmo a

¹²²CARBONARA, op.cit. (1997),p. 308.

testemunha no objeto do tempo transcorrido, que além da historicidade agrega à obra valor estético.

O material em relação ao aspecto estético da obra de arte, deve ser entendido como tendo duas funções: uma se refere à sua função como estrutura, como suporte; e a outra se relaciona a imagem, ao aspecto da obra de arte. Considerando a importância artística das obras de arte, a intervenção deve ser preferível na estrutura de modo que não interfira no objeto, o que não quer dizer que a estrutura é secundária e não contribua para a significância da obra, especificamente em edificações históricas.

Considerando o aspecto estético da obra de arte, qualquer integração deve ter presente a experiência desenvolvida pela psicologia da Gestalt, para a avaliação do peso visual das reintegrações em relação às superfícies originais existentes, pois considerando que a proposta da restauração é conservar e não renovar estruturas históricas, é necessário ajustar as partes novas àsquelas antigas e não o contrário. E tendo em vista esta abordagem, Brandi formulou três princípios em relação ao preenchimento das lacunas:

- Toda reintegração deve ser facilmente reconhecida de perto, mas não deve ofender a unidade que se está restaurando;
- A parte do material que diretamente resulta em imagens é insubstituível;
- Qualquer restauração não deve ser um obstáculo para intervenções futuras.

Do ponto de vista histórico as adições podem ser vistas como uma nova fase da história, e especialmente em arquitetura pode se relacionar com o desenvolvimento e a introdução de novas funções, devendo ser conservadas. É necessário respeitar a nova unidade resultante das intervenções criativas, principalmente pelo seu significado histórico. Todas as remoções, portanto, devem ser corretamente justificadas, e uma referência deve ser deixada na obra, de modo que a destruição de uma determinada estratificação não represente apagar e falsificar a história. Desta forma, para Brandi a reconstrução significa uma interferência no processo criativo e a desconsideração do tempo percorrido entre a criação da obra e o momento da restauração.

Assim posta a conservação-restauração antes de ser uma operação técnica no material do objeto é uma ação que se baseia no juízo-crítico para identificação no objeto das suas características específicas, dos seus valores que devem ser preservados e transmitidos para as gerações futuras. As transformações sociais, o desenvolvimento científico, técnico e industrial e o surgimento de novas relações econômicas favoreceram a comunicação, a mobilidade e a colaboração internacional, construindo um panorama onde a preservação evoluiu da postura romântica oitocentista, para uma disciplina mais ampla reconhecida por autoridades governamentais e instituições internacionais.

No ano seguinte à publicação da Teoria, reuniram-se em Veneza seiscentos especialistas da área de preservação no Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos de Monumentos Históricos, cujo resultado, a Carta de Veneza, revisou os preceitos de Giovannoni da Carta de Atenas de 1931, e refletiu a polêmica entre restauração e conservação à época, muito influenciada pelas normas italianas, e pela Teoria de Brandi, recém-publicada.

A Carta contemplou também a ampliação da noção de monumento histórico, incluindo conjuntos urbanos e rurais e enfatizou o respeito pela integridade artística e pela autenticidade histórica, tendo em vista o grande número de reconstruções estilísticas realizadas no segundo pós-guerra. Considerando a enorme diversidade cultural, foi esclarecida a importância da Carta como uma referência e não uma regra a ser aplicada sem crítica. A Carta é o documento doutrinal adotado pelo ICOMOS a partir de 1965, e foi traduzida em diversos idiomas e deu origem a outras cartas, recomendações e normas relativas à preservação do patrimônio cultural e se tornou a principal referência para o diagnóstico de bens que devem ser integrados a Lista do Patrimônio Mundial.

Nos anos 1970 e 1980, os temas relacionados a conservação e restauração arquitetônica passaram a ser vistos num contexto mais amplo, isto é, o da conservação de cidade históricas e vilas ou a conservação e o gerenciamento de sítios arqueológicos e paisagens naturais, em virtude do rápido desenvolvimento e da conseqüente destruição do tecido histórico e do ambiente, dando lugar também a um crescimento da consciência ecológica em favor da preservação dos recursos existentes, a uma ênfase no desenvolvimento sustentável e um aumento na colaboração internacional, na pesquisa e no treinamento de especialistas. Este processo não é simples uma vez que necessita de uma maior sensibilização dos diversos segmentos envolvidos e ainda carece de um aprofundamento do conhecimento e da capacidade crítica de avaliar valores culturais x aspectos econômicos.

No final do século XX verifica-se que muitos países e instituições internacionais vêm discutindo temas que relacionam o patrimônio cultural e o desenvolvimento sustentável. Estas iniciativas têm como preocupação comum o reconhecimento da diversidade de valores culturais e as diferentes condições socioeconômicas que condicionam as políticas de preservação. A idéia subjacente às preocupações com a sustentabilidade do desenvolvimento se expressa na forma de atender as necessidades do presente sem comprometer a possibilidade das gerações futuras em atender as suas próprias necessidades¹²³. A noção inicial estava relacionada à aplicação de formas de desenvolvimento que pudessem administrar o consumo de recursos não renováveis, de modo a propiciar a sua disponibilidade para as gerações futuras. Implicitamente esta noção estava relacionada a limites: limites de uso, limites de crescimento e limites de exploração.

A discussão em torno do desenvolvimento sustentável atingiu a esfera cultural e também o patrimônio cultural mundial, e ainda em fase de desenvolvimento percebe-se o benefício de uma abordagem sustentável para o gerenciamento dos bens patrimoniais. No entanto, o conceito de sustentabilidade tem os contornos poucos definidos quando se trata de patrimônio cultural, e no sentido de explorar as potencialidades do seu emprego na disciplina da preservação, há uma tendência em subdividir o seu escopo em partes independentes, porém relacionadas¹²⁴. Questões que fazem parte das ações de

¹²³ O importante relatório de Mrs. Brundtland da World Commission on Environment and Development, intitulado "Our Common Future" transformou a expressão desenvolvimento sustentável numa expressão de uso corrente, cuja definição dada é "Meeting the needs of the present without compromising the ability of future generations to meet their own needs".

¹²⁴ STOVEL, Herb. Sustainability and Management of the built heritage: defining the problem. ICCROM Newsletter, n.25, p.4-6.

preservação como, por exemplo, estender a vida útil do patrimônio, buscar o equilíbrio entre conservação e desenvolvimento, encarar o patrimônio nas suas múltiplas manifestações, manter processos que agregam valor e significado ao patrimônio, assegurar maior participação das comunidades na preservação dos seus valores culturais e fomentar o significado da preservação no cotidiano podendo ser vistos como aspectos sustentáveis da preservação.

A UNESCO em vista destas posturas vem promovendo o tema do desenvolvimento humano sustentável, o qual encoraja a ligação entre desenvolvimento e cultura, de modo a propiciar oportunidades de escolha de uma vida mais satisfatória.

É de 1976 a recomendação da UNESCO relativa à salvaguarda e ao papel contemporâneo das áreas históricas, na qual a importância do “fator humano” era destacada, assim como era afirmado que as áreas históricas e seu entorno não eram compostos somente de elementos físicos, mas também das atividades humanas aí desenvolvidas, e o conjunto destes elementos é o que constitui o alvo dos esforços da preservação.

A ênfase inicial da preservação do patrimônio cultural era a preservação dos bens materiais: edifícios históricos e obras de arte; mas existe já um entendimento que o patrimônio cultural deve ser entendido num contexto mais amplo, e por isso há um crescente interesse a nível internacional quanto a preservação de ocupações urbanas e rurais e de paisagens culturais, assim como nas tradições populares e no conhecimento técnico tradicional das diversas sociedades. O patrimônio imaterial entendido como tradição, músicas e danças folclóricas, deve ser encarado como parte indissociável do patrimônio material, de modo a se entender os diversos modos de vida e as diversas formas de organização propiciando melhores condições para o estabelecimento de estratégias de preservação do ambiente construído e das relações que ele encerra.

A questão da sustentabilidade das ações de preservação vem sendo encarada por várias organizações educacionais e normativas de forma sistemática desde o final do século XX, no sentido de tornar a ação dos técnicos mais eficaz diante das enormes e rápidas mudanças que vêm ameaçando de todas as formas a preservação do legado de épocas passadas para as gerações futuras, pois como observa J. Jokilehto, é preciso uma visão abrangente dos conceitos de preservação, pois eles não podem ser isolados das demais questões que afetam a sociedade:

modern conservation does not mean a return to the past, rather, it demands courage to undertake sustainable human development within the reality and the potential of existing cultural, physical and environmental resources¹²⁵

A noção atual de preservação tem na sua formulação elementos como a historicidade e a ruptura entre passado e presente, o respeito pela matéria original das construções entendida como o verdadeiro legado a ser preservado e transmitido para as gerações futuras, a importância do estudo sistemático baseado em documentos e com método

¹²⁵ JOKILEHTO, op.cit., p.318.

científico para a identificação dos valores que devem ser preservados, a idéia de que não se deve falsificar o texto dos monumentos e a necessidade de se proceder a intervenções que sejam reversíveis e onde o antigo seja claramente distinguível do novo, que são questões que vêm sendo amadurecidas durante um longo processo.

O desenvolvimento dos conceitos de preservação do patrimônio cultural não obedeceu a um processo linear, sendo o objetivo da nossa exposição registrar que as posturas vigentes resultam de um processo cumulativo, onde ao longo do tempo, determinadas por contextos particulares, as experiências desenvolvidas bem como as reflexões delas decorrentes contribuíram para a sua sedimentação. O desenvolvimento teórico espelha a polaridade dos valores históricos e estéticos, que coexistem e interagem de forma variada em cada período, se revelando em abordagens mais conservativas, como é o caso do restauro arqueológico, do restauro romântico ou da conservação ruskiniana e do restauro filológico e científico; ou posturas mais inovativas reveladas pelo restauro estilístico, no restauro histórico, e no restauro crítico. Conservar é, antes de tudo revelar os valores estéticos e históricos do monumento e a mesma polaridade se verifica também entre os debates mais recentes sobre o tema, como se verifica nas correntes da pura conservação e manutenção -ripristino, principalmente desenvolvida na Itália. De um lado a pura conservação, que privilegia a instância histórica, preservando sistematicamente as estratificações do monumento; e a manutenção-ripristino do outro, atua através de substituições e por analogia, representa uma posição neo-estilística. Entre estes dois pólos opostos situa-se a corrente crítico-conservativa, fundamentada no juízo histórico-crítico, e na releitura da Carta de Veneza e da Teoria de Cesare Brandi.

No sedimentar das experiências surgiram alguns princípios válidos para atenuar a dicotomia entre os valores históricos e os valores estéticos, quais sejam a intervenção mínima, a distinguibilidade e a reversibilidade, minimizando e buscando através do julgamento histórico-crítico, a cada caso, soluções menos arbitrárias para a preservação cujo objetivo é "prolongar a vida do patrimônio cultural é, se possível clarificar as suas mensagens artísticas e históricas sem perda da autenticidade. A preservação é uma atividade cultural, artística, técnica e artesanal baseada em estudos humanísticos e científica e pesquisas sistemáticas. A preservação deve respeitar o contexto cultural"¹²⁶.

2.2- CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS NA PRESERVAÇÃO DA ARQUITETURA MODERNA

No final dos anos 1970, e durante os primeiros anos da década de 1980, muitas obras do Movimento Moderno, dentre elas alguns ícones da sua fase heróica passaram por intervenções para sua preservação, podendo ser citadas a Maison Guiette na Antuérpia, projetada por Le Corbusier em 1926; a Fábrica Fagus na Alemanha, projetada por Walter Gropius e Hannes Meyer em 1911; a Vila Tugendhat na Tchecoslováquia, projetada por Mies van der Rohe em 1928; a Piscina dos Pingüins Pool na Inglaterra, projetada por Berthold Lubetkin e Tecton Group em 1934; o Asilo Infantil Sant'Elia na

¹²⁶ ICOMOS. Guidelines on Education and Training in the Conservation of Monuments, Ensembles and Sites, 1993. "The object of conservation is to prolong the life of cultural heritage and, if possible, to clarify the artistic and historical messages therein without the loss of authenticity and meaning. Conservation is a cultural, artistic, technical and craft activity based on humanistic and scientific studies and systematic research. Conservation must respect the cultural context".

Itália, projetado por Giuseppe Terragni, em 1936; a Residência Schröder em Utrecht, projetada por Gerrit Rietveld em 1924; o Hotel Gooiland, na Holanda projetado por Duiker, 1934.

A preservação da arquitetura moderna revelou a sua amplitude internacional, tendo em vista que problemas similares foram verificados em contextos diversos, principalmente aqueles, relativos às diferenças operacionais entre a preservação de edifícios antigos e edifícios modernos. Esta situação impulsionou um debate sobre a aplicabilidade dos princípios correntes de preservação ao legado do Movimento Moderno, assim como, deu origem ao desenvolvimento de estratégias específicas para a preservação deste patrimônio¹²⁷.

Como já mencionado anteriormente os principais problemas verificados na preservação do patrimônio moderno foram a fragilidade e a vulnerabilidade de seus materiais e aspectos construtivos e os pouco conhecidos processos de degradação; a perda da função original bem como a obsolescência das suas instalações; a proximidade com o sistema projetual que dificulta o seu reconhecimento como testemunhos históricos, bem como a falta de distanciamento histórico para atribuição de valor, agravada pelo seu contingente numérico, o que torna a seleção do que preservar muito mais complexa.

FRAGILIDADE E VULNERABILIDADE DOS MATERIAIS E ASPECTOS CONSTRUTIVOS

A arquitetura moderna materializa o momento de ruptura com as técnicas construtivas tradicionais propiciada pelo desenvolvimento industrial e tecnológico, e o uso de novas técnicas e novos materiais contribuíram para a sua expressividade. Os seus processos de degradação material são muito mal vistos por aqueles que entendem que o seu principal valor reside no seu aspecto de novidade. Dentro desta ótica, a manutenção da sua consistência física, tal qual chegou aos nossos dias, com os seus variados processos de degradação, compromete a sua imagem e a sua expressividade.

Por outro lado, a aplicação de novos produtos sem conhecimento do seu desempenho e um detalhamento construtivo muitas vezes impróprio se mostraram inadequados com o tempo. O credo de que muitos desses materiais eram eternos e não precisavam de manutenção favoreceu o entendimento de que a arquitetura moderna não envelhece bem. A impossibilidade de reintegração da matéria original, por se tratar de produtos industrializados, fora de produção e comercialização constitui um dos graves problemas das intervenções.

Nas intervenções em obras emblemáticas, muito deterioradas, a tendência foi a reconstrução da imagem original, tendo a fragilidade e a vulnerabilidade dos materiais e

¹²⁷ Dentre as estratégias mencionadas, Hubert-Jan Henket propõe em seu artigo que os edifícios modernos sejam avaliados em relação às inovações estéticas, técnicas e sociais que apresentam, e que aqueles de interesse internacional sejam restaurados a sua feição original, que aqueles de interesse regional ou local sejam restaurados pragmaticamente, e o restante seja objeto de um re-uso se economicamente viável ou de demolição após documentação apropriada no caso contrário.

HENKET, Hubert-Jan. The Icon and the ordinary. In: CUNNINGHAM, A.(Ed.) Modern Movement Heritage. Londres: E & FN SPON, 1998. p.13.

aspectos construtivos como justificativa, o que gerou polêmicas em relação à autenticidade material¹²⁸. Na arquitetura moderna, a pátina muito apreciada nas construções de outros períodos, não agrega valor como no caso dos artefatos antigos, e contribui para a impressão de decrepitude.

A PERDA DA FUNÇÃO ORIGINAL E A OBSOLESCÊNCIA DAS INSTALAÇÕES

Uma das premissas da arquitetura moderna foi a busca de soluções para as crescentes demandas decorrentes do desenvolvimento social, o que gerou uma interdependência entre forma e função. A função como elemento gerador da forma e como razão da existência dos edifícios fazia com que as suas características construtivas fossem substancialmente determinadas pelo programa operacional, tornando o edifício uma ferramenta utilitária, válida somente pela sua capacidade de atender às exigências sociais ou processos econômicos que provocaram a sua construção.

A adequação e especialização dos espaços da arquitetura moderna à função para a qual foram destinados ou concebidos tornam mais complexas as intervenções para adaptação a novos usos, o que ainda é agravado pela velocidade das mudanças em relação aos programas arquitetônicos verificada nas últimas décadas. Desta forma, edifícios obsoletos ou sem função geraram também um questionamento sobre a pertinência da sua preservação¹²⁹, como observou Sir Bernard Feilden:

[...] refurbishment, rehabilitation or "mise -en-valeur" of 20th Century buildings present special problems in the area of mechanical and electrical services. A building fabric can last hundred of years, especially when built of a single material such as brick or stone, but mechanical services become obsolete in twenty years or less and as the insulation of electric wiring deteriorates it can become a serious fire hazard to the building¹³⁰.

As maiores dificuldades de adaptação estão relacionadas às adaptações espaciais e de planejamento, e à necessidade de atualização das instalações em conformidade com novas normas de segurança, conforto e performance ambiental. Considerando que muitos edifícios necessitam de uma função para sobreviver, e para tanto necessitam assimilar adequações funcionais ditadas por circunstâncias econômicas e sociais; a perda da função original se constitui num dos grandes desafios dos conservadores, porque a pressão para transformação destes edifícios se reveste também de uma consciência ecológica cada vez maior em relação à sustentabilidade do desenvolvimento.¹³¹

¹²⁸ MACDONALD, Susan. Reconciling Authenticity and Repair. In: _____. (Ed.). *Modern Matters: principles and practice in conserving recent architecture*. Shaftesbury: Donhead, 1996. p. 87-100.

¹²⁹ HENKET, Hubert-Jan. 20th Century Architecture requires a new conservation policy and approach. DOCOMOMO FIRST INTERNATIONAL CONFERENCE, 1990, Eindhoven. Conference Proceedings. Eindhoven: DOCOMOMO, 1990. p. 51-54.

¹³⁰ FEILDEN, Bernard. Conservation of 20th century buildings. In: AHONIEMI, Anu(ed). *Conservation Training – needs and ethics. Seminar papers*. Helsinki, Gummerus Rprinting, 1995. pp. 77-80.

¹³¹ "Pressure to update the structure both visually and technically will re-emerge and create pressure for changes that often eliminate the very reasons the buildings are considered significant in the first place"

A PROXIMIDADE COM O SISTEMA PROJETUAL

Um dos elementos a serem considerados é a nova relação que se estabelece entre a restauração dos edifícios modernos e a atividade projetual vigente. Em alguns casos os projetistas por estarem muito familiarizados com os autores dos edifícios modernos tanto no tempo como na forma de projetar, entenderam que a forma de lidar com estes edifícios era a de restituir as suas características originais, muitas vezes complementando os projetos da mesma forma que o seu autor faria, tomando as obras como referências projetuais e não reconhecendo-as como testemunhos históricos. Esta atuação é enormemente favorecida também pela disponibilidade dos dados do projeto original, que induzem ao credo de que se pode reconstruir a imagem original da obra a partir dos dados do projeto, subestimando as inúmeras alterações que qualquer projeto sofre durante a sua execução, muitas delas decorrentes da ação do projetista.

Sobre este aspecto, Daniel Bernstein¹³² observou que a restauração dos edifícios modernos remete os arquitetos à situação já vivida por Viollet-le-Duc, guardadas as devidas proporções. Naquela época havia uma referência imediata entre os monumentos góticos a serem preservados e a arquitetura a ser construída, que naquele período dominado pelo historicismo tinha no estilo neo-gótico uma das suas principais manifestações. De fato, a produção arquitetônica atual tem suas raízes nas aquisições do Movimento Moderno, a despeito da diversidade de abordagens, e assim, a necessária ruptura com o passado para o correto equacionamento da preservação destes bens comporta inúmeras dificuldades no momento da sua operacionalização.

A FALTA DE DISTANCIAMENTO HISTÓRICO PARA ATRIBUIÇÃO DE VALOR

Como a teoria e a prática da restauração se fundam numa avaliação histórico-crítica, o fato da noção de artisticidade ter se expandido a uma grande quantidade numérica de artefatos constitui um obstáculo para o processo de avaliação que antecede a preservação. Por outro lado, esse processo de avaliação torna-se mais complexo em consequência do curto lapso de tempo decorrido entre a sua produção e o momento atual, insuficiente para o estabelecimento de uma seleção natural.

Não podendo se apoiar na noção de antiguidade, as ações de preservação privilegiam mais os aspectos estéticos e formais da arquitetura moderna, do que aqueles históricos, o que influi negativamente no respeito à autenticidade material. Em contrapartida as regras da sociedade capitalista fazem com que essa produção seja valorizada como objeto de

PRUDON, Theodore. Great Expectations, Woolworth Building (Cass Gilbert) and Lever House (SOM). In: CUNNINGHAM, A. Modern Movement Heritage. Londres: E & FN SPON, 1998. p.87-95.

¹³² BERNSTEIN, Daniel. A museological framework for debating and developing options of restoration of modern buildings. Disponível em <<http://personal.inet.fi/koti/marc99/dbernstein.html>>

consumo pela sua funcionalidade, tornando mais difícil encará-las como manifestações culturais.

Estas questões fomentaram a crença de que os princípios correntes de preservação eram limitados para a preservação da arquitetura moderna, justificando assim intervenções com abordagens variadas, determinadas pela localização geográfica da obra, pela condição de conservação específica, pela identidade do contratante, pela motivação que induziu a intervenção e também pelas relações particulares, afetivas ou culturais, entre a obra, o seu autor, e quem realiza a intervenção.

No início da década de 1990, as discussões sobre os resultados práticos das intervenções realizadas para preservação da arquitetura moderna na década anterior se sistematizaram no sentido de conformar um corpo teórico mais consistente para fundamentar as ações¹³³. Nesta ocasião, John Allan publicou o trabalho "The conservation of modern buildings"¹³⁴, que se tornou uma referência nos países anglo-saxônicos e norte-europeus, no qual declarou que o desafio de lidar com a arquitetura moderna em processo de envelhecimento não poderia ser dissociado da tradição histórica da preservação e dos princípios que regem a questão. No entanto, chamou a atenção para o fato de que muitos destes princípios poderiam se tornar problemáticos em alguns casos específicos, sendo necessário um reexame da questão¹³⁵.

Muitas foram as colocações que contribuíram para a idéia que se generalizou durante o período da impossibilidade da adoção generalizada dos princípios correntes de preservação uma vez que estes princípios tinham sido formulados para a arquitetura tradicional. As principais questões referiam-se a funcionalidade, transitoriedade e efemeridade das obras do Movimento Moderno¹³⁶.

¹³³ Um dos resultados desta pesquisa foi a instituição em 1989, do DOCOMOMO, organização não governamental internacional voltada especificamente para as questões relativas a "conservação modernista".

¹³⁴ ALLAN, J. The Conservation of Modern Buildings. In: MILLS, E. (ed). Building Maintenance and Preservation: A Guide to Design and Management. Oxford: Oxford University Press, 1994. pp. 140-180.

¹³⁵ John Allan enumera os princípios da conservação conforme relação a seguir, que são aplicáveis a preservação da arquitetura do Movimento Moderno desde que a esta seja atribuído valor de patrimônio: Manutenção pro-ativa: o princípio de proteger e preservar o tecido histórico da edificação da deterioração de modo a evitar ou minimizar a necessidade de reparo e substituição; intervenção mínima: o princípio de restringir as operações de conservação ao mínimo necessário para a conservação da construção; reparo conservativo: o princípio de determinar a qualidade do reparo de acordo com a qualidade do tecido original; explicitação da alteração ou adição: o princípio da clara diferenciação entre a construção genuína e a necessária modificação; reversibilidade das alterações e extensões: o princípio de conceber qualquer modificação que se faça necessária de modo que possa se retornar ao estado original numa data futura; compatibilidade de uso: o princípio de manter ou introduzir na edificação um uso que não implique (ou que seja mínima) na necessidade de alteração de significantes características.

Ibid., loc.cit.

¹³⁶ Hilde Heynen em seu artigo "Transitoriness of modern architecture" expõe de forma objetiva a questão da preservação dos edifícios modernos em relação a sua transitoriedade: "If the experience of transitoriness was a quality modernists valued highly and if ephemerality was a characteristic they explicitly strived to achieve in their architecture, what can be the reason to prevent their buildings from falling down", concluindo que o discurso moderno é contraditório a este respeito e que o seu legado deve ser tratado com cuidado. HEYNEN, Hilde. Transitoriness of modern architecture. CUNNINGHAM, A. Modern Movement Heritage. Londres: E & FN SPON, 1998. p.29-35.

Neste período, a Carta de Veneza começou a ser considerada superada pois os seus instrumentos teóricos e metodológicos se mostravam insuficientes para enfrentar a complexidade e variedade dos problemas da preservação em geral, decorrentes da ampliação do conceito de patrimônio cultural, muitos temas como arquitetura industrial, arquitetura vernacular, jardins e paisagens, assim como o legado do Movimento Moderno não foram considerados na sua formulação.

A questão da autenticidade¹³⁷ tornou-se assunto de grande relevância das discussões, e embora fosse a base das ações de preservação como enunciado na Carta de Veneza, as definições sobre o seu significado e sentido comportavam e ainda comportam muitas imprecisões:

Portadoras de mensagem espiritual do passado, as obras monumentais de cada povo perduram no presente como testemunho vivo de suas tradições seculares. A humanidade, cada vez mais consciente da unidade dos valores humanos, as considera um patrimônio comum e, perante as gerações futuras, se reconhece solidariamente responsável por preservá-las, impondo a si mesma o dever de transmiti-las na plenitude de sua autenticidade¹³⁸.

No primeiro Congresso Internacional do DOCOMOMO, realizado em Eindhoven, em 1990, alguns trabalhos questionaram a aplicabilidade dos princípios da Carta de Veneza para a preservação do legado do Movimento Moderno. O trabalho do holandês Robert Apell com o título “The Charter of Venice and the conservation of monuments of the Modern Movement”, argumenta que pelo fato da Carta ter surgido quando a noção de monumento relacionava-se ao que era antigo, ela não atendia às demandas de preservação de construções mais recentes que se tornaram objeto de interesse para a preservação depois da sua formulação. Na sua exposição, enfatizou que os edifícios modernos tinham sido criados segundo uma filosofia completamente diferente daquela dos edifícios dos períodos anteriores, para atender à funções igualmente novas, e por isso traziam novos problemas não abrangidos pelas diretrizes fixadas em 1964.

Dentre os limites para aplicação dos princípios formulados em Veneza levantados pelo membro do Departamento de Conservação Holandês, estão aqueles relativos à preservação da autenticidade material nas construções realizadas com técnicas e materiais comprovadamente deficientes, e a preservação de estratificações posteriores que comprometam a imagem do edifício. Neste mesmo trabalho, questiona também se o que importava preservar na arquitetura moderna era a autenticidade material ou a

¹³⁷ A definição de autenticidade dada por Jukka Jokihleto (diretor da conservação arquitetônica do ICCROM) e Herb Stovel (membro do ICOMOS Internacional) é “a measure of truthfulness of the internal unity of the creative process and the physical realisation of the work, and the effects of its passage through time”.

JOKIHLETO, Jukka. The debate on authenticity. ICCROM Newsletter nº21, julho 1995, p.6-8

¹³⁸ CURY, Isabelle. (Org.). Cartas Patrimoniais (2a. ed.). Rio de Janeiro:Edições do Patrimônio, 2000. p.91-95.

autenticidade da forma, e concluiu que os princípios da Carta de Veneza deveriam ser reavaliados¹³⁹:

[...]the Charter of Venice needs adaptations to make it suitable for the conservation of the group of the monuments of the Modern Movement. An element, that is not mentioned in the charter is the essential part, or the essence of the building. This essential part must be mentioned as one of the characteristics of the historical value, equal to the value of the original material, the value of the artefact. The essence can be the materialistic authenticity, but can also be the architectural concept, or the architectural form¹⁴⁰.

No mesmo Congresso, Sherban Cantacuzino, membro do ICOMOS, no Reino Unido, apresentou uma conferência intitulada *Principles of protection for the architecture of the Modern Movement*, no qual destacou que a diferença entre a preservação de edifícios antigos e modernos não estava nos instrumentos de preservação vigentes, que poderiam ser adaptados ou revistos de modo a contemplar construções de períodos mais recentes, no entanto a maior dificuldade residia nos métodos e técnicas para restauração de edifícios¹⁴¹.

Em 1979, em Burra, na Austrália, a Carta de Burra¹⁴² foi adotada pelo Comitê Australiano do ICOMOS tendo como base a Carta de Veneza e resolução da 5ª. Assembléia Geral do ICOMOS, realizada em Moscou, em 1978, que posteriormente sofreu revisões em 1981, 1988 e 1999. A Carta de Burra se aplica aos lugares de significância cultural, que devem ser preservados, entendidos num senso amplo. Significância cultural é a designação para os valores do patrimônio: estético, histórico, científico e espiritual e os variados graus de significância definem as ações de conservação, conforme explicitado no seu Artigo 5- Valores, que no âmbito do referido documento é

an integral part of the management of places of cultural significance and is an on going responsibility¹⁴³.

¹³⁹ O valor de autenticidade como explícito na Carta de Veneza, parece atender melhor aos valores culturais latinos, como se percebe pela origem da crítica, normalmente de origem norte-européia e anglo-saxônica. Fato é que a Carta de Veneza apresenta uma enorme relação com o contexto cultural e com a experiência italiana de restauração, e por isso, dá lugar a um questionamento sobre a sua adequação às demais manifestações culturais do continente europeu, e por consequência do mundo ocidental.

¹⁴⁰ APELL, Rob. The charter of venice and the conservation of the Modern Movement. In: In: DOCOMOMO FIRST INTERNATIONAL CONFERENCE, 1990, Eindhoven. Conference Proceedings. Eindhoven: DOCOMOMO, 1990. p. 32-34.

¹⁴¹ CANTACUZINO, Sherban. Principles of protection for the architecture of the Modern Movement. In: DOCOMOMO FIRST INTERNATIONAL CONFERENCE, 1990, Eindhoven. Conference Proceedings. Eindhoven: DOCOMOMO, 1990.p. 247-249.
First DOCOMOMO, pp.32-34

¹⁴² ICOMOS Australia. The Burra Charter: The Australia ICOMOS Charter for places of cultural significance, 1999. Disponível em < <http://www.icomos.org/australia/burra.html>>. Acesso em março de 2003.

¹⁴³ ICOMOS Australia. The Burra Charter: The Australia ICOMOS Charter for places of cultural significance, 1999. Disponível em <http://www.icomos.org/australia/burra.html>..Acesso em março de 2003.

As ações definidas pela Carta de Burra são a conservação, manutenção, preservação, restauração, reconstrução e adaptação, e é referência para as intervenções realizadas em obras do Movimento Moderno nos Estados Unidos, no Reino Unido e Norte da Europa, espelhando as diferenças culturais existentes em relação aos países de origem latina.

A Conferência de Nara, no Japão, na qual foram confrontados as diversas abordagens sobre a autenticidade, representou um fundamental momento para o estabelecimento de parâmetros para a preservação dos testemunhos do século XX, pois foram discutidos pelos diversos organismos ligados a preservação, entre eles a Unesco, DOCOMOMO, ICCROM e o ICOMOS, os critérios de elegibilidade dos bens para integrarem a Lista do Patrimônio da Humanidade, num contexto de diversidade cultural.

Neste debate Hubert Henket apresentou e declarou que diante das especificidades da arquitetura moderna, a autenticidade da concepção, ou seja da autoria e da execução originais, deveria ser considerada mais importante na preservação destes edifícios do que a sua autenticidade material¹⁴⁴.

France Vanlaethem em seu artigo intitulado "The Challenge of Authenticity for Modern Architecture and Heritage" apresentado na V Conferência Internacional do DOCOMOMO, realizada em 1998 em Stockholm, apresenta algumas questões que confirmam a diferença da abordagem do DOCOMOMO em relação à preservação da arquitetura moderna. Conforme explicitado pelo referido autor, a noção de autenticidade no campo da arquitetura e naquela da preservação são diversas:

While the concept of authenticity is central to the doctrine of conservation, the same is not true for architecture, although of course such a concern is not entirely absent. However, the term is omitted from the vocabulary of practitioners and critics, its presence being rather subterranean, subliminal, as images or words hidden behind others... this authenticity has more to do with practice than with objects¹⁴⁵.

Vanlaethem esclarece ainda que no DOCOMOMO, uma instituição formada por grupos ligados ao Movimento Moderno, o interesse na preservação do seu legado reside no reconhecimento do seu valor artístico como referência à prática projetual contemporânea, sendo assim justificável as intervenções de reconstrução da imagem original. Nesta ótica, questiona a legitimidade de se dar mais importância a consistência física da arquitetura moderna do que ao seu projeto.

Há que se registrar também que além dos aspectos normativos da preservação e legislativos da proteção, a questão econômica está fortemente implicada nas questões relativas a preservação do legado do Movimento Moderno, impondo uma gestão equilibrada entre os aspectos culturais e econômico-sociais deste patrimônio.

¹⁴⁴ HENKET, J., TUMMERS, N. Authenticity of the Modern Movement. In: NARA CONFERENCE ON AUTHENTICITY, 1994, Nara. Proceedings. Paris: UNESCO, 1995. p.327-328.

¹⁴⁵ VANLAETHEM, France. The Challenge of Authenticity for Modern Architecture and Heritage. In: DOCOMOMO FIFTH INTERNATIONAL CONFERENCE, 1998, Estocolmo. Conference Proceedings. p. 247-249.

A partir das intervenções realizadas para preservação do Weissenhof Siedlung, na Alemanha, intensificam-se os debates sobre critérios para preservação da arquitetura moderna na Itália. Diante dos limites apresentados para a aplicação dos princípios correntes de preservação ao legado do Movimento Moderno, as discussões focalizaram tanto as questões teóricas e de método quanto os problemas técnicos.

No Weissenhof Siedlung, o objetivo da intervenção foi restituir a integridade formal e restabelecer o funcionamento das casas-protótipos projetadas pelos grandes mestres do Movimento Moderno, na década de 1920. O resultado foi uma reconstrução do original com correção dos detalhes construtivos, muitas vezes originais, inovadores e experimentais para otimizar a manutenção predial, apagando assim as marcas deixadas pelos sessenta anos de existência dos edifícios. Em seu texto *Il Restauro del Nuovo: problemi generali e il caso del Weissenhof*¹⁴⁶, Giovanni Carbonara levantou pontos importantes para análise, destacando que a questão comporta variadas abordagens a partir dos valores identificados, que no caso em estudo poderiam ser os valores da imagem, como modelo de exemplaridade e fonte de estímulos ao exercício projetual contemporâneo; os valores da totalidade histórico-documentária, importando neste caso a conservação da figura, da matéria e da estrutura; os valores didáticos, interessando recuperar os edifícios enquanto protótipos; os valores ideológicos, relativos ao conteúdo sócio-político do empreendimento e os valores evocativos ao tempo passado e à memória. No caso da preservação do testemunho arquitetônico moderno de 1927, esta implicaria na restauração da matéria original, portadora de

[...] valori figurali um pò offuscai ma certamente ricca di valori documentari e d'autenticità, quando solo si pensi alle tecniche costruttive e esecutive ai sistema di prefabbricazione, alle finiture, ai numerosi sperimenti prodotti per l'edilizia impiegati.

A reprodução da imagem original e a manutenção da forma visível no exterior conceitualmente remetem ao comportamento do Renascimento em relação a pré-existência:

[...] si farebbe um salto indietro di alxmeno quattro o cenque secoli, fino al Rinascimento che, rilevando e misurando, serbava l'immagine degli antichi edifici, quali efficaci modelli di bellezza ideale, mentre ne perdeva la matéria (demolendoli, smembrandone i materiali, cuocendone pietri e marmi).

O autor pontuou também a diferença de tratamento entre o exterior e o interior, no qual o primeiro foi reconduzido ao seu aspecto original, enquanto que o segundo foi adaptado às necessidades contemporâneas, dando lugar a uma dicotomia, que no caso da arquitetura moderna é uma incongruência ainda maior dado que os arquitetos modernos buscavam uma especialidade aberta e permeável. Outra questão levantada, no referido texto, foi a substituição generalizada dos materiais sem levar em conta que estes produtos são os documentos históricos de uma fase jovem e imatura, mas

¹⁴⁶CARBONARA, Giovanni. *Il restauro del nuovo: problemi generali e il caso del Weissenhof*. In: _____. *Avvicinamento al Restauro. Teoria, Storia, Monumenti*. Napoli, Liguori, 1997. p.581-594.

extremamente corajosa de renovação técnica no campo construtivo, e que a sua substituição deveria pautar-se num critério mais consistente, pois mesmo se tratando de produtos industriais reproduzíveis, são portadores de uma carga cultural e de memória. Quanto aos defeitos construtivos estes devem ser encarados como elementos que constituem a historicidade da obra; assim como a intenção original do projetista de que a obra tivesse uma duração limitada não deve reduzir os esforços no sentido da sua preservação, uma vez reconhecidos os seus valores como patrimônio.

Carbonara esclarece que as intervenções para a preservação da arquitetura moderna, que constituem um campo novo na preservação por ele designado restauro do novo, necessitam de uma orientação metodológica fundada nos critérios desenvolvidos para a restauração das obras antigas, quais sejam a distinguibilidade, a intervenção mínima, o respeito pela autenticidade da matéria antiga, a compatibilidade físico-química dos acréscimos, de modo a garantir o êxito da transmissão deste legado ao futuro:

[...]tale disciplina [o restauro do novo], radicandosi nella più generale e matura riflessioni sul restauro, potrà trovarsi utili spunti, validi stimoli propulsivi e sicuri orietamenti per svilupparsi in modo corretto, a reale difesa d'um patrimonio finalmente riconosciuto meritevole d'attenzione e di rispetto.

Destaca-se entre as reflexões acima mencionadas o trabalho de Simona Salvo¹⁴⁷, no qual após a análise de mais de uma centena de intervenções realizadas em obras do Movimento Moderno, na Europa e nos Estados Unidos, nas últimas décadas do século XX, a autora pode verificar concretamente o afastamento da preservação da arquitetura moderna do campo disciplinar da preservação, e mesmo uma regressão no tempo, tendo em vista a evolução do conceito de preservação do patrimônio cultural nos últimos cem anos. Simona Salvo, através da experiência de restaurações de obras modernas bem sucedidas, pode identificar que a convicção de que a preservação do legado do Movimento Moderno é incompatível com os princípios de conservação da matéria autêntica e com os sinais da passagem do tempo, amplamente difundida, não tem fundamento, cabendo aqui registrar alguns elementos da sua análise.

A convicção de que existam limites para aplicação dos princípios correntes de restauração ao patrimônio moderno, pode ser vista também como um fraco entendimento da significação cultural que se reveste a preservação e transmissão para o futuro dos testemunhos da nossa civilização. Sob esta ótica, as especificidades deste legado, como por exemplo, a fragilidade e a vulnerabilidade dos materiais e dos aspectos construtivos, devem ser primeiro melhor entendidos, pois as suas patologias podem decorrer de mal uso e falta de manutenção adequada. Ainda assim, estas características não podem constituir um problema, devem ser encaradas como especificidades do moderno, e como tal, reconhecidas como valor a preservar, dado que

¹⁴⁷SALVO, Simona. Restaurare il Nuovo? Ricerca sui limiti e l'applicabilità della moderna teoria del restauro all'architettura recente. (Dottorato di ricerca in conservazione dei beni architettonici) 2000, Università degli Studi "La Sapienza", Roma. Agradecemos à autora a gentileza de fornecer uma cópia do trabalho.

as soluções arquitetônicas, estruturais, tecnológicas e de instalações concebidas e adotadas no período representam a expressão criativa e projetual da época:

Le soluzioni architettoniche, strutturali, tecnologiche e impiantistiche ideate ed adottate nel moderno rappresentano, quindi, complessivamente la più alta espressione creativa e progettuale dell'epoca. Esse, pur gemmando da processi produttivi basati sulla serialità e la riproducibilità dei prodotti, sono, invece, profondamente connotate da un eccezionale carattere di unicità ed irripetibilità, qualità che derivano, anche, dalla continua attività formativa esercitata dagli architetti, anche a cantiere aperto, che, di per sé, rende assolutamente irriproducibile tali opere¹⁴⁸

Da mesma forma, a questão da adaptação funcional deve ser analisada, segundo a autora, tendo como pano de fundo a dimensão cultural da preservação, o valor de uso da arquitetura moderna, maior do que o seu valor histórico- artístico contribui para a dificuldade do seu reconhecimento como monumento merecedor de transmissão para o futuro, fazendo com que as necessárias intervenções para adaptação comprometam os seus valores espaciais, formais e construtivos.

Resulta evidente che la (presunta) obsolescenza funzionale del moderno è da imputarsi più alla nostra incapacità di riconoscerli un valore, che alle sue specifiche caratteristiche spaziali e strutturali¹⁴⁹.

E ainda que o valor de herança cultural da produção moderna não pode se basear nos valores tradicionais tendo em vista que a produção industrial e reprodutibilidade técnica tiraram da produção artística aquele caráter de unicidade e raridade que a definia como um patrimônio a ser transmitido no tempo, forçando a interpretação estética e o reconhecimento de valor a superar dificuldades de grande porte tendo os instrumentos da estética, da história e da crítica disponíveis e consagrados para a atribuição de valor da produção artística de outros períodos.

Il problema della valutazione si complica ulteriormente quando nel processo di valutazione, il critico non può contare neanche su una "naturale rarefazione" delle opere, specie nel contesto vasto e disorientante qual è quello dei prodotti della modernità. Il raggiungimento d'una posizione di distacco sia storico sia estetico, non potendo dipendere dal semplice trascorrere del tempo deve quindi essere affidato ad altri strumenti.¹⁵⁰

E conclui que apesar dos problemas diferenciados de conservação da arquitetura moderna, os principais obstáculos são de ordem crítica decorrentes da falta de uma perspectiva histórica e de uma crítica estética consistente na qual possa se estabelecer o

¹⁴⁸ SALVO, op. cit., p.76.

¹⁴⁹ Ibid., p.92

¹⁵⁰ Ibid., p.122

seu valor. Uma vez reconhecida a obra como meritória de ser transmitida às gerações futuras, a ação sobre ela deverá valer-se de todos os meios que a crítica estética e historiográfica e o progresso científico colocam a disposição para conservá-la, e se possível, facilitar a sua leitura. Pois do contrário, reconstruindo um estado original que jamais poderá ter existido, se interfere de forma irremediável no “texto” do objeto arquitetônico privando assim as gerações futuras da possibilidade de novas interpretações, comprometendo o crescimento cultural. A sua proposta é o estabelecimento de uma manutenção conservativa, para compatibilizar a preservação das características arquitetônicas, controlar as necessidades de manutenção e reduzir a necessidade intervenções que necessariamente afetam o tecido histórico:

[...]Con la programmazione della manutenzione si può stabilire il più corretto cronoprogramma delle operazioni necessarie a contrastare le forme de degrado; mediante semplici ma ripetute e assidue lavorazioni, ridotte quantitativamente al minimi, si riducono le sostituzioni e, di conseguenza, si tutela l'autenticità materiale del manufatto
[...]adeguamenti impiantistici, funzionali e strutturali, così come le trasformazioni d'uso che interessano il valore storico ed estético del manufatto, di più rara evenienza, andrebbero, quindi, puntualmente progettati nei modo e nei tempi com le modalità proprie dell'intervento di restauro e com specifica attenzione allá restituzione (o ricomposizione) dell'unità figurativa dell'ópera¹⁵¹.

Para afrontar a questão da aplicabilidade da moderna teoria da preservação ao legado do passado recente é necessário portanto aprofundar, de forma sistemática os problemas decorrentes das características físicas de edifícios modernos de um lado (matéria, forma, função e estado de conservação) e de outro a condição limite do observador contemporâneo, diante de uma perspectiva histórica que propicie a atribuição de valor.

Diante do panorama apresentado temos que a questão da preservação da arquitetura moderna ainda é uma questão aberta, apesar dos grandes avanços alcançados neste campo nos últimos decênios do século XX. A prática verificada, assim como a literatura existente sobre o tema, não esgotaram as suas possibilidades, de modo a constituir um corpo teórico abrangente, tendo em vista a sua grande complexidade, diversidade e riqueza expressiva e material ainda estão inexploradas.

2.3- ANÁLISE DE INTERVENÇÕES

As intervenções¹⁵² aqui apresentadas complementam as questões levantadas em relação à falta de distanciamento histórico para atribuição de valor; à proximidade com o sistema

¹⁵¹ Ibid., p.191.

¹⁵² Foram selecionados exemplos de obras realizadas na Europa e nos Estados Unidos, a partir do final da década de 1970. O conjunto de edifícios analisado tem sua construção compreendida no período de 1920 a 1960. Os dados apresentados foram obtidos através de visitas técnicas, entrevistas e palestras com os responsáveis pelos projetos de intervenção, artigos e textos técnicos publicados em periódicos e anais de encontros científicos e relatórios técnicos da execução das obras disponíveis em sítios da Internet. O critério de seleção dos exemplos foi a disponibilidade de informações que permitissem uma análise.

projetual que torna os edifícios referimentos projetuais e não testemunhos históricos; às necessárias adaptações para garantir a permanência da função original ou para adaptação a nova função que garanta a sua preservação e à obsolescência, desgaste e deterioração dos materiais construtivos, notadamente produtos industrializados que demandam novos conhecimentos técnicos para o seu tratamento. Paralelamente, identifica-se através dos exemplos estudados os diversos enfoques em relação à transmissão do patrimônio, com as nuances que se apresentam em cada cultura, assim como as determinantes socioeconômicas presentes nestes processos.

Nas intervenções analisadas há exemplos de reconstrução da imagem original, com melhorias para manutenção da função original, como é o caso da Biblioteca Municipal de Viipuri, da Bauhaus em Dessau e da Piscina de Pingüins no Zoológico de Londres; reconstrução parcial da imagem original e adaptações para novo uso, como é o caso da Villa Noailles, na França, e de forma mais radical do Tennis Palace, na Finlândia, no conjunto de obras da Cidade Olímpica de Helsinki, no qual não restaram testemunhos dos interiores originais; renovação das instalações para atender às novas demandas de uso com preservação de elementos significativos como é o caso da Helsinki School of Business and Administration. As intervenções na Torre Pirelli, em Milão e no Edifício Lever House, em Nova York, estão apresentadas com o foco nas questões técnicas de preservação do sistema construtivo de fachadas contínuas – curtain wall; e os exemplares da Cidade Olímpica de Helsinki ilustram os desafios apresentados para preservação de grandes estruturas de concreto armado. Os problemas relativos à conservação de coberturas planas estão ilustrados com a intervenção para renovação da cobertura de Villa Mairea, na Finlândia, que também revela a importância da manutenção para a preservação das obras do Movimento Moderno. O exemplo do Finlândia Hall discute o desenvolvimento das pesquisas para solução de problemas de revestimento.

A questão relativa à falta de distanciamento histórico para atribuição de valor está exemplificada na intervenção da Biblioteca Municipal de Viipuri, onde as alterações empreendidas durante os anos 1950, retratando o percurso da obra no tempo foram apagadas. A proximidade com o sistema projetual está exemplificada nas intervenções realizadas na Piscina dos Pinguins, cujo trabalho foi conduzido com a participação do autor da obra que tentou corrigir seu projeto original e na Helsinki School of Business and Administration onde as intervenções de atualização e adaptação tecnológica tentam mimetizar a linguagem existente, confundindo a leitura das intervenções. As adaptações funcionais estão presentes na maioria dos exemplos, em maior grau no Tennis Palace, importante elemento urbano sujeito às enormes pressões imobiliárias, cuja preservação só foi garantida a partir de um programa economicamente viável, assim como as questões relativas à obsolescência, desgaste e deterioração dos materiais construtivos.

A residência de inverno da família Noailles, em Hyères, na França, foi a primeira realização do arquiteto Robert Mallet-Stevens, projetada em 1923. A escolha de um arquiteto moderno jovem pelos Noailles foi uma iniciativa corajosa, motivada por um projeto cultural coerente.

Mallet-Stevens, cujo trabalho concretizou-se mais no campo da imagem do que no da construção, se viu desde 1922 envolvido com o programa cultural de modernização formal do quadro da vida privada, sem, contudo contestar os valores tradicionais de luxo e bem-estar. Na década de 1920, atuando também como cenógrafo, manteve contato com artistas vanguardistas franceses, entre eles Fernand Léger, e com as pesquisas artísticas então em desenvolvimento, o que influenciou sua produção na direção do cubismo. A partir do seu contato com os artistas integrantes do movimento De Stijl durante a exposição na galeria do *Effort Moderne*¹⁵³, Mallet-Stevens construiu um vocabulário formal com citações explícitas à obra de Oud e Rietveld.

De Paris, Mallet-Stevens assumiu a elaboração do projeto, o acompanhamento artístico e a coordenação da intervenção dos artistas, deixando a coordenação de campo a cargo de um arquiteto local contratado para este fim, Leon David, que manteve documentação da obra, fundamental para os trabalhos de restauração e reconstrução realizados. As divergências entre arquiteto e cliente na formulação do programa e na realização da obra e posteriores modificações deram lugar a um resultado complexo e um pouco ambíguo, refletindo um período onde critérios de projeto e estilos de vida passavam por grandes transformações. A situação existente condicionou o projeto, a existência de ruínas medievais e a proximidade de uma casa provençal definiram a proposta do projeto inicial, concentrado na composição dos volumes em harmonia com a paisagem natural. Os espaços se distribuía em torno de um núcleo central, (Fig. 55 e 56) eixo de simetria da composição, em torno do qual os volumes se organizavam dinamicamente, buscando um resultado formal e não resultando de uma necessidade funcional. Os espaços necessários à vida social da família foram subestimados, e antes do final da construção foram acrescentadas uma ala para quartos e uma garagem com alojamento para os motoristas.

¹⁵³ BRIOLLE, Cécile. FUZIBET, Agnes. MONIER, Gerard. La villa de Noailles a Hyères, 1923-1933. *Casabella*, Milão, Electa Periodici SRL, n.504, p.44-51, jul.1984.

Fig. 55 - Planta Executiva de Leon David, pavimento térreo, de acordo com projeto de Mallet-Stevens de abril de 1924.

Fig. 56- Planta executiva de Leon David, primeiro pavimento, de acordo com projeto de Mallet-Stevens de abril de 1924.

Apesar da intenção de utilizar o concreto, as condições locais condicionaram a opção por um sistema construtivo tradicional com paredes portantes de pedra e divisórias de tijolos (Fig. 57). O concreto foi utilizado apenas para os elementos mais delgados. A aparência de modernidade foi garantida com a aplicação de um revestimento externo a base de cimento cinza. E com a justaposição de volumes cinzas interligados por enormes circulações e galerias e jardins suspensos.

Mallet-Stevens, completamente desinteressado na obra, teve importância decisiva na definição dos artistas que trabalharam nos interiores, fazendo da Villa Noailles um

testemunho das pesquisas da vanguarda artística internacional. Entre os artistas destacaram-se Djeo Bourgeois, René Prou, François Jourdain, Eileen Gray, Pierre Chareau, Theo van Doesburg e Gabriel Guévrekian, autor do jardim cubista (Fig.58). Estas participações não se desenvolveram a partir de um projeto global, resultando em uma colagem de várias tendências artísticas.

Fig. 57- Vista do canteiro de obras em 1925, onde se percebe o sistema construtivo empregado.

Fig. 58- Vista do jardim triangular de Guévrekian, em 1928. A escultura ao fundo é de Jacques Lipchitz.

Após a inauguração da Villa Noailles, em 1926, tanto Stevens quanto os artistas que dela participaram alcançaram grande reconhecimento, e o proprietário, entusiasmado, resolveu ampliar o conjunto edificado, criando um local de encontro de jovens artistas e amigos. Entre os acréscimos desta fase, destaca-se o projeto para o ateliê de Mallet-Stevens em uma área fechada entre muros de arrimo preexistentes, que apresentou importantes soluções espaciais e de controle de iluminação zenital (Fig.59). O resultado de grande qualidade plástica faz desse ambiente o mais caracteristicamente moderno de toda a edificação. O complexo construído foi complementado com áreas dedicadas ao esporte, destacando-se a piscina coberta aquecida, em concreto, com grandes panos de vidro acionados mecanicamente, permitindo total integração entre o interior e o exterior (Fig.60). Dessa época também merece destaque o jardim triangular de Guévrekian. Em 1933, quando toda a área encontrava-se concluída, num total de 1.800m², apresentava uma coerência arquitetônica, com um curioso aspecto de “aglomerados de cubos cinza” conforme descrito no livro *Auto-retrato* de Man Ray¹⁵⁴.

¹⁵⁴ idem,p.48.

Fig. 59 - Vista do atelier, em 1928.

Fig. 60 - Vista da piscina, em 1928.

Cenário de grandes acontecimentos, a Villa Noailles funcionou como um “castelo moderno” durante uma década. Uma espécie de ponto de encontro da vida intelectual francesa do período, foram recebidos importantes convidados na casa. Em 1926, Man Ray rodou seu filme *The Mysteries of the Castle Dé*. Estas características revestem a propriedade de importante valor histórico e cultural para a sua preservação.

Em seguida os proprietários enfrentaram grave crise econômica, a construção teve diversas ocupações durante a guerra e depois entrou em um processo de decadência em virtude dos altos custos envolvidos para a sua correta manutenção. Após a morte da proprietária, em 1970, tudo ficou entregue ao abandono e à pilhagem, e em 1973 passou para a propriedade da cidade de Hyères. Em outubro de 1975, durante uma campanha para proteção da arquitetura dos séculos XIX e XX, as fachadas, os terraços e jardins foram inscritos no Inventário, e em 1987 uma complementação desta inscrição protegeu a disposição interior¹⁵⁵.

Os estudos sobre o conjunto iniciaram-se em 1980 e continuaram com prospecções locais de modo a estabelecer o custo de uma restauração “*a l’identique*”. Várias alternativas de uso foram examinadas em confronto com o impacto que causariam na edificação. Uma lista de diretrizes para intervenções foi realizada no sentido de preservar o “espírito do lugar”. Neste trabalho foram indicadas as restaurações da parte inicial da casa, do ateliê e da piscina. Outras áreas muito danificadas e mesmo a ala oeste, cujo projeto foi considerado de menor valor, poderiam ser objeto de maiores intervenções, para adaptação às normas de segurança e permitir o funcionamento do edifício.

As fontes documentais do projeto, cartas entre arquiteto e proprietário, artigos de revistas, o estudo fotográfico de 1928 da americana Therese Bonney e os filmes rodados na propriedade, principalmente o de Man Ray de 1928, foram fontes para compreensão de alguns elementos estruturais e reconstrução de elementos que haviam desaparecido.

¹⁵⁵ TOULIER, Bernard. *Architecture et Patrimoine du XX siècle en France*. Edition du Patrimoine: Paris, 2000.

Em 1985, foi iniciado um projeto para adaptação do conjunto como um Centro Internacional de Encontros e Criação, recuperando sua vocação original. O programa constituía-se de salas de reunião, restaurantes, museu, espaços para exposições temporárias, e baseava-se em dois tipos de trabalhos: a restauração dos edifícios centrais de acordo com a sua feição original e uma reestruturação global das áreas de serviço, e a adição de alguns volumes nos espaços restantes. O período escolhido para a restauração foi o ano de 1930 (Fig.61). Neste mesmo ano, a cidade de Hyères resolveu realizar as obras do museu, notadamente a parte do edifício que foi projetada em 1923, o ateliê e o jardim cubista de Guévrékian, sendo iniciada então a recuperação do conjunto por estas áreas que constituíram a primeira fase dos trabalhos.

Além dos problemas decorrentes da falta de manutenção desde 1972, a edificação sofria também de problemas decorrentes de erros técnicos de detalhamento. Testes revelaram o bom estado da estrutura, no entanto, o estado dos revestimentos era muito ruim em decorrência dos graves problemas de infiltração existentes nos terraços e coberturas. Elementos com patologias decorrentes de má execução foram refeitos, assim como as lajes e as platibandas foram impermeabilizadas e as platibandas. Adições posteriores foram removidas, foram realizados reparos e melhorias técnicas em geral, principalmente nas instalações elétricas e sanitárias. O revestimento foi todo refeito com novas bases de resina e sika, com acabamento final seguindo rigorosamente as especificações originais para garantir a mesma aparência (Fig.62). Muitos elementos originais, embora em bom estado, foram substituídos para se adequarem às normas de segurança. O jardim cubista foi reconstruído a partir de documentação iconográfica e vestígios no local (Fig.63). A fábrica Saint-Gobain reinstalou o processo de fabricação para fornecer os painéis de vidro do teto do ateliê. Alguns pisos também foram fabricados novamente seguindo as especificações originais¹⁵⁶.

Entre 1997 e 1998 uma nova campanha foi iniciada para a restauração da piscina, do ginásio, das quadras e da ala de hóspedes. Entre 1999 e 2000 foram concluídas as intervenções para a instalação do centro cultural, incluindo a adaptação da garagem em restaurante, a criação de salas de multimídias, e a ambientação de cinco quartos para acolher os visitantes.

As obras de restauração da Villa Noailles, realizadas quase vinte anos após a restauração e adaptação da Maison La Roche para abrigar a Fundação Le Corbusier acenderam, no início dos anos 1990, as discussões e debates sobre projetos para adequação a novos usos da arquitetura moderna residencial. Por outro lado, chamou também a atenção para a necessidade de uma visão mais aprofundada da história da arquitetura moderna, de modo a renovar as visões críticas reinterpretando os fatos históricos, relacionando-os em outras dimensões diferentes daquelas cristalizadas nos manuais da arquitetura moderna, pois a Villa Noailles não se enquadra em nenhuma forma de exemplificação teórica¹⁵⁷. O projeto de restauração se baseou em estudos

¹⁵⁶ BRIOLLE, Cécile. REPIQUET, Jacques. Restoration of the Villa Noailles. In: DOCOMOMO SECOND INTERNATIONAL CONFERENCE, Dessau, 1992. *Conference Proceedings*. DOCOMOMO: Eindhoven, 1992.

¹⁵⁷ LEROY, Aline, BRIOLLE, Cécile. REPIQUET, Jaques. Villa Noailles, Hyères: Villa Cavrois, Lille Rob Mallet-Stevens. In: CUNNINGHAM, A. (Org.). *Modern Movement Heritage*. London: E & FN SPON, 1998. p.125.

históricos aprofundados da edificação. O estado geral de ruína indicou a impossibilidade de preservar a autenticidade material, e a preservação do conjunto necessitou de uma visão pragmática para adequá-la a um novo uso.

Fig. 61- Axonometria do conjunto: 1-edifício original, 2-jardim triangular, 3- alojamento empregados, 4- anexo, 5- atelier, 6-piscina, 7- sala de ginástica, 8- squash, 9- petite villa, 10-pavilhão, 11- garagem.

Fig. 62- Fachada restaurada em 1990.

Fig. 63- Jardim cubista restaurado em 1987.

A Bauhaus¹⁵⁸ tinha como objetivo integrar o processo de modernização e industrialização do início do século XX à produção artística, de forma a produzir espaços e objetos capazes de contribuir para uma sociedade mais humana dando lugar a um novo estilo de vida. Apesar de seu curto tempo de duração (14 anos), ocupou importante papel dentro do panorama cultural mundial do século XX, por ser considerada como o ponto de partida do Movimento Moderno. Atingiu repercussão internacional, quando seus mestres, após o fechamento da escola pelos nazistas em 1933, imigraram para outras partes do mundo, entre elas os Estados Unidos da América, deixando sua marca nas principais cidades daquele país.

O edifício da Bauhaus em Dessau foi o primeiro edifício de grandes dimensões¹⁵⁹ da nova arquitetura ilustrando muitos dos seus temas principais, e se tornou um ícone da arquitetura do século XX. Projetado por Walter Gropius e com interiores desenvolvidos por alunos e professores da escola, teve a sua construção iniciada em 1925 e foi inaugurado em 1926. O conjunto é dividido em três partes: a ala dos workshops com sua renomada fachada em *curtain wall*, o bloco da escola técnica e o edifício dos ateliês com os balcões em balanço. Uma ponte sobre uma passagem de pedestres liga a escola técnica à ala dos ateliês e ao edifício térreo que abriga cantina, teatro e sala de leitura (Fig. 64 e 65). Cada uma das suas partes reflete a subordinação do conjunto a uma organização funcionalista, expressando a crença de Gropius na unidade entre arte e vida, uma unidade dependente da transparência de cada uma de suas partes (Fig. 66)¹⁶⁰. A estrutura da maior parte da construção é de concreto armado que se mistura a alvenarias portantes ou não, e a elementos metálicos. As esquadrias originais eram constituídas de perfis de aço com vidros. As coberturas planas apresentavam soluções experimentais de impermeabilização.

Fig. 64 – Planta do térreo. A- auditório, C- sala de aula, CS-

Fig. 65– Planta do 1º pavimento. Ad – Administração,

¹⁵⁸ Originalmente "Staatliches Bauhaus Weimar", foi fundada em 1919 por Walter Gropius como uma integração de duas escolas: a Academia de Belas Artes de Weimar (Sächsische Hochschule für Bildende Kunst) e a Escola de Artes Aplicadas de Weimar (Sächsische Kunstgewerbeschule). CARMEL-ARTHUR, J. *Bauhaus*. Londres: Carlton Books Limited, 2000.

¹⁵⁹ HITCHCOCK, Henry-Russel. *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*. London: Yale University Press, 1977 (4a. edição, bibliografia revisada em 1987). p.499.

¹⁶⁰ CARMEL-ARTHUR, J. op. cit., p.18.

carpintaria, D- jantar, E – Exposições, K-cozinha, L- Laboratórios, MS- oficina, S- depósito, St- palco, X- armários.

C- sala de aula, Ly, Biblioteca, W- Ateliês, WS- tecelagem, X- armários.

Contemporaneamente à construção do complexo educacional, foi construído nas suas proximidades um conjunto de casas para os professores formado por quatro volumes, que na verdade correspondiam a sete residências, pois seis eram do tipo semi-geminadas. A construção isolada era ocupada pelo diretor e as demais por professores. Inicialmente foram ocupadas por Walter Gropius (individual), László Moholy-Nagy e Lyonel Feininger, George Müche e Oskar Schlemmer, Wassily Kandinsky e Paul Klee (Fig.67) Estas casas, também projetadas por Walter Gropius, materializam o seu conceito, já expresso em 1923, de que produtos industrializados e elementos de construção produzidos em massa poderiam ser combinados gerando formas individualizadas através de variações de materiais e cores, denominado *giant building block*. Nas casas de Klee e Kandinsky, a planta se apresenta como duas metades rebatidas, com uma das partes em rotação a 90° (Fig. 68 e 69). Foram construídas em concreto armado e tijolos, com esquadrias metálicas com vidro e coberturas planas, e elementos internos de madeira.

Fig. 66- Vista geral do conjunto.

Fig. 67- Masters Houses- planta geral do conjunto.

Fig. 68 - Masters Houses – planta baixa casa Klee e Kandinsky, pavimento térreo: 1- sala de estar, 2- sala de jantar, 3 –cozinha, 4-estúdio, 5-quarto.

Fig. 69 - Masters Houses – planta baixa casa Klee e Kandinsky, primeiro pavimento: 4-estúdio, 5-quarto.

Em abril de 1928, Walter Gropius deixou a direção da escola, sendo sucedido por Hannes Meyer, que respondeu pelo cargo até 1930, quando foi sucedido por Ludwig Mies van der Rohe. Em outubro de 1932 a Bauhaus foi fechada em Dessau, se transferindo para Berlim e em 1933 foi desativada pelos nazistas.

De 1933 a 1945 o edifício principal em Dessau foi ocupado por várias instituições, entre elas uma escola de treinamento de líderes distritais do Partido Nacional Socialista. Em março de 1945, durante a segunda Guerra Mundial, o complexo foi atingido em um bombardeio e a ala dos ateliês e o último pavimento da ala norte foram severamente destruídos. Na fachada em *curtain wall*, principalmente, os vidros foram estilhaçados e os perfis metálicos se deformaram devido ao calor dos incêndios provocados pelas bombas. Apenas um pequeno trecho da *curtain wall* na fachada leste foi preservado. Os forros e telhados também foram destruídos.

Após o fechamento da Bauhaus em Dessau, as casas dos professores foram vendidas para a fábrica Junkers, que transformou o seu aspecto exterior. Durante bombardeios da Segunda Guerra Mundial a casa do diretor e parte da casa vizinha do conjunto, originalmente ocupada por Moholy-Nagy, foram destruídas. A outra parte da referida casa, ocupada originalmente por Feininger, foi utilizada como hospital. No período pós-guerra as casas continuaram sendo usadas sem maiores modificações, atingindo um estado de conservação deplorável antes das intervenções da década de 1990 (Fig. 70).

Apesar do envelope do edifício principal ter sido parcialmente destruído durante a guerra, a sua estrutura portante não sofreu danos, o que permitiu a execução de reparos provisórios ao final da guerra, entre 1946 e 1948. A fachada da ala dos ateliês foi provisoriamente encoberta por uma parede de tijolos com janelas de madeira. No início da década de 1960, grandes reformas foram empreendidas no edifício sem a preocupação de resgatar ou preservar as suas características arquitetônicas originais. Nesta ocasião, na parede de tijolos da fachada da ala dos ateliês, construída logo após a Segunda Guerra Mundial, foram colocadas janelas metálicas (Fig. 71). Em 1964, o edifício da Bauhaus foi incluído na Lista de Monumentos do distrito de Dessau. Iniciou-se um extenso levantamento do conjunto sob a iniciativa do Conselho Municipal de Dessau em cooperação com o Departamento de Arquitetura da Escola de Arquitetura e Engenharia Civil de Weimar (HAB). O projeto coordenado por Konrad Püschel, antigo membro da Bauhaus, teve como objetivo não só o levantamento das condições do edifício bem como o inventário dos seus elementos originais, de modo a constituir uma base documental para a reconstrução de todo o conjunto.

Fig. 70- Casa Klee e Kandinsky antes da restauração.

Fig. 71 – Fachada Bauhaus, 1957.

Em 1974, o edifício da Bauhaus foi incluído na Lista de Monumentos da República Democrática Alemã (GDR) como um monumento histórico de importância nacional e internacional, e em 1976 o edifício foi recuperado em estrita observância às medidas de preservação de edifícios históricos e monumentos, tendo sido reinaugurado oficialmente no 50º aniversário da abertura da Bauhaus em Dessau, onde a partir de 1986 passou a funcionar um centro de design. Em 1994 foi fundada a Bauhaus Dessau Foundation.

Em 1996 os edifícios da Bauhaus em Weimar e em Dessau foram inscritos na Lista do Patrimônio da Humanidade da Unesco (World Heritage List). O status de patrimônio da humanidade impôs a adoção de medidas consistentes para a preservação e manutenção. Desta forma foi estabelecido um plano para renovação do edifício da Bauhaus em Dessau, com objetivos de preservação de longo prazo. Neste plano inseriram-se os seguintes trabalhos: reparo dos danos estruturais nos forros, nos elementos de apoio e na fachada, renovação dos interiores com reparo das falhas de funcionamento e restauração parcial do *lay-out* original das salas, renovação das instalações técnicas desgastadas e reconstrução dos pisos externos. Estão previstos também a restauração do grande hall com o refeitório, e a renovação do interior da ala dos workshops. Todo o trabalho deverá ficar pronto em 2006¹⁶¹.

No início da década de 1990, iniciaram-se os estudos para a restauração das casas dos professores (Master's Houses), iniciando-se os trabalhos pela recuperação da casa originalmente ocupada por Feininger, em 1994, para abrigar um centro cultural em homenagem ao compositor Kurt Weill. As casas de Kandinsky e Klee e de Mücke e Schlemmer foram reconstruídas, entre 1999 e 2000 e entre 2000 e 2001 respectivamente. A Masters Houses Foundation, que se ocupa das questões relacionadas com preservação a longo prazo das casas, vem discutindo a complementação do conjunto com a reconstrução da casa do diretor e da outra metade de casa de Feininger, destruídas durante a segunda Guerra Mundial.

¹⁶¹ As informações sobre a história do monumento, bem como, os desdobramentos dos trabalhos de recuperação em andamento foram gentilmente fornecidos por Monika Markgraff, responsável pelos projetos de restauração da Bauhaus-Dessau Foundation.

A intervenção de 1976

A intervenção de 1976 foi realizada respeitando as características arquitetônicas do edifício observando a sua condição de monumento de importância nacional e internacional. Os objetivos eram o restabelecimento da sua função educativa original e de centro cultural, revitalizando o seu papel na memória e cultura alemãs.

As adições e alterações pelas quais o edifício passou nos seus cinquenta anos de existência foram totalmente removidas, tanto aquelas decorrentes das mudanças de uso como também as desfigurações impostas pelo regime nazista, que rejeitava a sua concepção moderna. As perdas decorrentes dos bombardeios da segunda Guerra Mundial foram reconstruídas. A base do trabalho foi o levantamento desenvolvido por Konrad Püschel na década de 1960. As principais ações foram a reconstrução da fachada em *curtain wall* e a reconstrução do hall de festividades. A essência do edifício de 1926 foi mantida, no entanto acabamentos e esquadrias foram totalmente refeitos.

Wolfgang Paul apresentou durante a Primeira Conferência Internacional do DOCOMOMO realizada em Eindhoven, em 1990, um trabalho intitulado “Restoration of the Bauhaus in Dessau” no qual relatou as principais etapas dos trabalhos realizados naquela ocasião¹⁶² e alertou que as maiores dificuldades encontradas foram relativas à adequação dos requisitos funcionais e normativos vigentes aos parâmetros estabelecidos para a preservação do monumento.

Destacaram-se na referida intervenção as seguintes etapas:

- Reconstrução dos forros planos de madeira com revisão dos caimentos para mitigar a ação da umidade descendente livrando o edifício de infiltrações, alterando as proporções da fachada em função da elevação da platibanda para permitir a correção do caimento (Fig. 72);
- Reconstrução da fachada da ala dos ateliês (depois de garantida a estanqueidade do edifício) a partir de testemunho remanescente do *curtain wall* original na face leste. Após exames das condições estruturais, verificou-se a possibilidade de manter a mesma seção dos perfis originais em aço para os novos perfis empregados em alumínio anodizado cor cinza escuro, favorecendo a reprodução da imagem da fachada original possibilitando a integração entre o trecho reconstruído e aquele remanescente (Fig.73). Foram instalados vidros de melhor performance térmica e os vãos originais de ventilação foram fechados (Fig.74). Estudos mais recentes investigaram as inovações técnicas e os sistemas de fixação das esquadrias originais da Bauhaus e revelaram que o sistema de fixação original foi preservado¹⁶³. As alvenarias das fachadas foram rebocadas e pintadas de branco (Fig. 75);

¹⁶² PAUL, Wolfgang. Restoration of the Bauhaus in Dessau In: DOCOMOMO FIRST INTERNATIONAL CONFERENCE, Eindhoven, 1990. *Conference Proceedings*. DOCOMOMO, Eindhoven, 1990..

¹⁶³ LEWIS, James. Window fixing at the Bauhaus. *DOCOMOMO Journal*, n. 28, mar. 2003, p.85.

Fig. 72 - Vista detalhe platibanda.

Fig. 73 - Detalhe revestimento fachadas.

Fig. 74- Detalhe esquadria com vãos de ventilação

Fig. 75- Vista alvenarias com novo revestimento.

- Recuperação dos alojamentos, incluindo a reconstrução dos tetos planos após a remoção de várias camadas de cobertura de madeira superpostas ao longo dos anos;
- Reconstrução do reboco das fachadas usando para recomposição da cor e textura fragmentos removidos do revestimento original;
- Consolidação da estrutura da ponte de ligação entre os edifícios, na qual as juntas entre a superfície de vidro e a estrutura de concreto armado estavam muito deterioradas (Fig. 76);
- Restauração do hall de festividades, conjunto constituído originalmente de auditório, teatro e cantina de um lado do hall de entrada, e do outro, uma área de exposições. No hall de entrada a pavimentação original projetada por Moholy-Nagy foi reconstruída assim como as esquadrias de acesso ao auditório, segundo os seus detalhes originais (Fig. 77). A reconstrução da janela entre a caixa de escada e o hall de entrada requereu grande esforço em decorrência das suas dimensões (Fig. 78). O auditório foi reconstruído, com as mesmas características originais, após remoção dos acréscimos. A reconstrução do sistema de iluminação original, projetado pelo aluno da Bauhaus Max Krajewski, apresentou graves problemas durante as obras, especialmente em função da necessidade de se consolidar as vigas de concreto armado por onde passavam os condutores elétricos. As cadeiras originais desenhadas por Marcel Breuer foram refeitas a partir de registro

fotográfico. Após a remoção de diversas camadas de tinta a pintura original foi refeita seguindo esquema de cores original. Da mesma forma, a reforma das instalações foi conduzida para que a aparência original do auditório não fosse perturbada, e para que a iluminação original do palco e a acústica da platéia fossem fielmente reproduzidas em cada detalhe.

Fig. 76- Vista ponte recuperada.

Fig. 77- Vista hall de entrada reconstruído.

Fig. 78- Vista escada recuperada.

MASTER'S HOUSES - A RESTAURAÇÃO DAS CASAS DE KLEE E KANDINSKY

As casas de professores originalmente ocupadas por Paul Klee e Wassily Kandinsky foram restauradas entre 1900 e 2000 para abrigar um museu em homenagem aos importantes artistas, seus primeiros habitantes. A intervenção teve que lidar não só com as adições e alterações que desfiguraram seu aspecto original, como também com as falhas de construção e detalhes de projeto, que por serem inovadores e experimentais provocaram patologias na edificação, comprometendo a sua preservação. Segundo Gerhard Lambrecht, chefe do Departamento de Cultura de Dessau e fiscal da restauração, a intenção era fazer o edifício retornar à sua aparência original tanto quanto possível¹⁶⁴,

Destacaram-se os seguintes trabalhos:

- Remoção das esquadrias de madeira e reabertura dos vãos conforme projeto original, principalmente na caixa da escada da Casa Klee (Fig.79);
- Remoção das chaminés acrescentadas na década de 1930;

¹⁶⁴MEAD, Andrew. Gropius restored- Artists in residence. *The Architect's Journal*, v. 211, p.37. abr.2000.

- Remoção das alterações na compartimentação interna e recuperação dos *lay-outs* originais;
- Reconstrução das janelas de vidro de acordo com detalhes do projeto original encontrado no Busch-Reisinger Museum, da Universidade de Harvard, onde o Arquivo Gropius é mantido;
- Recuperação estrutural e recuperação dos revestimentos, tendo sido mantido o máximo do tecido original. Apenas 40% dos acabamentos foram refeitos e 10% da estrutura de concreto reconstruída. De modo a não interferir na estrutura original de concreto do balcão da casa de Kandinsky foram colocadas colunas metálicas para resolver os problemas de deterioração da laje original (Fig.80);
- Recuperação da paleta original de cores das casas, um dos elementos mais fascinantes do conjunto, após prospecções estratigráficas. As cores escolhidas remontam ao período de 1932, por terem sido consideradas as que melhor representam a teoria de cores interiores desenvolvida por cada um dos dois artistas. No interior da casa de Klee as cores são mais vibrantes (Fig.81) enquanto que as cores da casa de Kandinsky são mais amenas, em tons pastel (Fig.82).

Fig. 79- vista externa casa Klee.

Fig. 80- vista externa casa Kandinsky

Fig. 81 - detalhe esquema de cores casa Klee.

Fig. 82 - detalhe esquema de cores casa Kandinsky.

Por questões econômicas e de segurança as casas são apresentadas em conjunto, tendo sido criada uma interligação entre elas. A adição de desumidificadores, sistema de ar condicionado e outros equipamentos necessários ao controle ambiental das exposições afetam a leitura dos espaços. A inscrição dos edifícios da Bauhaus na Lista do Patrimônio da Humanidade da UNESCO (World Heritage List) baseou-se na importância da Bauhaus, não apenas no campo da Arquitetura Moderna para o qual os seus edifícios em Dessau são importantes paradigmas, mas também no campo do ensino em função do reflexo do seu projeto acadêmico em outras escolas de arquitetura. Dentre os critérios para inscrição na WHL a autenticidade era o que provocava mais polêmica no caso das obras da arquitetura moderna. Segundo Marieke Kuipers, que avaliou os edifícios para inscrição na referida lista, embora muito reconstruídos, a reconstrução permitiu o reconhecimento da concepção original através da forma, do espaço e da aparência¹⁶⁵.

¹⁶⁵ KUIPERS, Marieke. Heritage of the modern world- evaluating the universal value of the Bauhaus buildings. *DOCOMOMO Journal*, n.18, p.56, fev.1998.

Nos anos 1930, a cidade de Helsinki candidatou-se e foi escolhida para sediar os Jogos Olímpicos de 1940, o que representou o reconhecimento internacional de uma jovem nação, cuja independência fora conquistada poucos anos antes (1917), e uma oportunidade para a Finlândia integrar-se à comunidade internacional.

Muitos edifícios foram adaptados e construídos neste período para constituir o complexo esportivo necessário, entre eles o Olympic Stadium, o Tennis Palace, o Glass Palace, o Exhibition Hall e o aeroporto de Malmi; obras filiadas ao Movimento Moderno europeu. Suas estruturas principais foram moldadas em concreto armado, suas formas correspondiam às suas funções e as superfícies brancas conjugavam à ideologia internacional um sabor regional. Em 1940, os Jogos Olímpicos foram cancelados em decorrência da eclosão da Segunda Guerra Mundial. Os edifícios remanescentes deste período constituem importantes exemplares do acervo arquitetônico do Movimento Moderno finlandês, e a preservação das suas estruturas constituem grandes desafios além de enriquecer as discussões relativas aos problemas enfrentados para preservação de grandes estruturas de concreto armado.

OLIMPIC STADIUM

YRJÖ LINDEGREN, TOIVO JÄNTTI, 1934-1935

O Olympic Stadium¹⁶⁶ foi construído no Parque Central de Helsinki, uma área de esportes e lazer. A área oval e a alta torre de onde se descortina toda a cidade expressam grande tensão entre verticalidade e horizontalidade, constituindo um dos mais expressivos exemplos da arquitetura esportiva.

Devido às restrições econômicas da década de 1930, a realização da obra foi resultado de um esforço nacional, no qual muitos cidadãos financiaram a construção, agregando valor ideológico e simbólico a esta construção. O estádio passou por diversas transformações. A sua estrutura de concreto foi parte recuperada e parte reconstruída nos anos 1990. Muitos dos seus espaços tiveram que ser adaptados às novas normas de segurança para que a sua função original pudesse ser mantida. A estrutura embora preservada nos seus aspectos originais, teve praticamente todas as suas instalações renovadas (Fig. 83 a 85).

¹⁶⁶ Em 1999, durante o curso MARC 99 estes edifícios fizeram parte das visitas técnicas, e parte das informações aqui relatadas foram obtidas em entrevistas com os responsáveis pelos projetos de restauração e/ou adequação realizados.

Fig. 83- Olympic Stadium, vista geral.

Fig. 84- Olympic Stadium, detalhe estrutura de concreto armado arquibancadas.

Fig. 85- Olympic Stadium, detalhe renovação assentos arquibancadas.

TENNIS PALACE HELLGE LUNDSTRÖM, 1937

O Tennis Palace, localizado no centro de Helsinki, funcionava como um centro de vendas de automóveis com vitrines e garagens, tendo no seu interior quatro quadras de tênis, vindo deste uso original a sua denominação. A sua preservação foi condicionada à adaptação a um novo uso para suas áreas internas de grandes dimensões. O edifício foi convertido num museu etnográfico, um museu de arte e num complexo de salas de cinemas. A fachada foi restaurada na sua imagem original, no entanto em virtude dos trabalhos necessários para recuperação da estrutura de concreto armado, todos os revestimentos foram refeitos. Foram instaladas novas esquadrias de melhor performance térmica e lumínica para atender à demanda das condições ambientais necessárias nos interiores, assim como às normas de conservação de energia. O projeto de interiores não guarda qualquer relação formal com a linguagem arquitetônica original, o que torna esta intervenção incomum no panorama finlandês de intervenções em obras do Movimento Moderno (Fig. 86 a 91).

Fig. 86- Tennis Palace vista geral das fachadas

Fig. 87- Tennis Palace, pormenor do interior.

Fig. 88- Tennis Palace planta-baixa – primeiro pavimento

Fig. 89- Tennis Palace planta-baixa – segundo pavimento,

Fig. 90- Tennis Palace planta-baixa – terceiro pavimento

Fig. 91- Tennis Palace planta-baixa – quarto pavimento

VELODROME

Hilding Ekelund, 1938-1939

O Velodrome, uma área permanente para ciclismo, foi construído muito próximo à vila olímpica. A sua forma básica consiste em uma pista elíptica de 400 metros na sua maior dimensão em concreto, de grande interesse estético e estrutural. No centro da pista foi construído um campo de esportes gramado de múltiplo uso. A principal arquibancada, também em concreto, localiza-se do lado oposto do declive natural. Em 1999, o edifício passou por uma extensa intervenção para recuperação da estrutura de concreto armado para manutenção da sua função original (Fig. 92 a 96).

Fig. 92- Velodrome, detalhe escoramento marquises em decorrência da falência estrutural do concreto armado.

Fig.93- Velodrome, detalhe corte do concreto deteriorado.

Fig. 94 - Velodrome, detalhe armadura deteriorada.

Fig. 95 - Velodrome, detalhe montagem nova forma para aplicação de nova argamassa em pilar.

Fig. 96- Velodrome, detalhe aplicação novo acabamento na superfície lateral da arquibancada.

Um dos primeiros temas do Movimento Moderno foi atender às necessidades através da exploração de novos materiais e novas técnicas construtivas, e a liberdade de composição verificada baseou-se nas novas possibilidades de aberturas de grandes vãos, na estrutura independente e nos novos materiais como o aço e o vidro, e principalmente o concreto armado. A combinação da resistência à tensão do aço com a resistência à compressão do concreto, e o baixo custo de produção, fez o concreto armado ser considerado um material de infinita versatilidade. Grande parte do impacto visual provocado pelo vocabulário estético da arquitetura do Movimento Moderno – leveza, perfis delgados, claridade e pureza geométrica se deveu às possibilidades plásticas deste novo material. Embora o concreto armado já tivesse sido largamente empregado pela engenharia civil, a sua utilização em projetos arquitetônicos era praticamente desconhecida pelos construtores, inexperientes em definir a composição, forma de aplicação e tempo de cura. Normalmente produzido na obra, o comportamento do concreto a longo prazo também era totalmente desconhecido. Esta combinação entre o detalhamento arquitetônico da nova linguagem associado às novas tecnologias é a fonte das mais variadas patologias, sendo as pesquisas para sua recuperação um dos principais temas para a preservação da arquitetura do Movimento Moderno.

Para entender as causas da falência do concreto é preciso entender que para funcionar corretamente o concreto armado depende da resistência à compressão do concreto e da resistência à tensão do aço. O aço como um metal não pode sofrer corrosão e o concreto não pode estar exposto a nenhum esforço de tensão, caso contrário, perde as suas propriedades.

Uma característica importante do concreto fresco é a sua alcalinidade. Um concreto recém moldado tem ph entre 12 e 14, ou seja, é muito alcalino. Esta alcalinidade produz um ambiente favorável para a preservação da armadura, no entanto, com o passar do tempo, a penetração de água e dióxido de carbono atmosférico através da superfície porosa do material forma o ácido carbônico, que em reação com o hidróxido de cálcio da mistura produz o carbonato de cálcio. O resultado deste processo conhecido como carbonatação é a redução do ph tornando a armadura vulnerável a corrosão. O produto da corrosão – óxido de ferro – aumenta muito o volume da armadura, provocando um esforço de tensão ao concreto adjacente que tende a esfarelar-se. Com este processo a armadura fica mais exposta e conseqüentemente mais vulnerável, fazendo com que a deterioração do concreto seja um processo contínuo. A proporção de água/cimento do

concreto, o nível de umidade relativa do ar, e o recobrimento da armadura são fatores determinantes do efeito destruidor da carbonatação.

Além da carbonatação, outros problemas de deterioração do concreto ocorrem por causa da presença de substâncias à base de cloro que desencadeiam reações no interior do material provocando também desprendimento da argamassa e corrosão da armadura. Estes elementos são comuns na composição de materiais que aceleram a cura do concreto.

A tecnologia para reparo do concreto se desenvolveu a partir do conhecimento do seu processo de deterioração. Até a década de 1960 o reparo do concreto armado consistia na remoção das partes deterioradas do concreto e no preenchimento das áreas onde o concreto foi removido com argamassa de cimento. Entre as décadas de 1960 e 1970 as técnicas progrediram lentamente com a incorporação de agentes aglutinantes e materiais de acabamento melhores. No entanto, o desenvolvimento de uma indústria especializada em produtos e sistemas científicos de reparo só se estabeleceu no final da década de 1970. Há um grande número de entidades envolvidas com esta questão, no entanto nem sempre a metodologia empregada atende aos princípios de preservação do patrimônio arquitetônico, principalmente no que se refere à autenticidade material.

Existem alguns meios de prevenir a deterioração do concreto e a oxidação da armadura, no entanto, em muitos casos a deterioração compromete a capacidade estrutural da peça, devendo, nestes casos, ser o concreto substituído por novas argamassas de alta qualidade e a armadura comprometida ser refeita e redimensionada. Para este tipo de situação, a técnica de reparo utilizada, denominada tradicional compreende as seguintes etapas de intervenção¹⁶⁷:

- Remoção do concreto deteriorado, dos acabamentos e limpeza da superfície de reparo;
- Remoção da corrosão da armadura, expondo as ferragens em uma área maior do que aquela atingida pela corrosão, substituindo as partes comprometidas;
- Tratamento anti-corrosão da armadura recuperada;
- Aplicação de nova argamassa. A composição desta varia para cada situação. A distinção genérica entre as argamassas está na base. Aquelas à base de epóxi que apresentam rápida resistência e aquelas de base cimentícia, com baixa proporção água/cimento se assemelham ao concreto antigo. (Toda a área de reparo deve ser umedecida para evitar uma cura muito rápida, e um material aglutinante deve ser aplicado de modo a garantir a aderência da nova argamassa);
- Acabamento arquitetônico após aplicação da argamassa ou produtos para nivelamento que obture os poros remanescentes e seja alcalino para aumentar a resistência a carbonatação;
- Aplicação de acabamento anti-carbonatação, que deve ser permeável e permitir a migração da umidade do interior para o exterior da estrutura, e nos climas frios resistir aos ciclos de congelamento das baixas temperaturas.

¹⁶⁷ Allan, J. The conservation of modern buildings. In: MILLS E. (Ed.). Building Maintenance and Preservation: a guide to design and management. Oxford: Edward Mills, 1994. p.169.

Cabe registrar que este processo destrói a textura original do concreto, mesmo as irregularidades decorrentes da má execução do concreto que devem ser encaradas como características inerentes à obra e que devem ser preservadas. Em obras de restauração de concreto as técnicas tradicionais de reparo podem causar grandes divergências entre os empreiteiros e conservadores na medida em que os primeiros estarão mais comprometidos com a eficácia e durabilidade do tratamento e os últimos tentarão manter a maior autenticidade material possível. Neste caso a questão é muito delicada e gera muitas polêmicas, pois muitas vezes a sobrevivência da obra depende da perda da autenticidade da sua estrutura.

O projeto de pavilhões zoológicos estava muito distante das expectativas profissionais dos arquitetos na década de 1930, na Inglaterra, envolvidos com o contexto social de desemprego, déficit habitacional, e doenças; principalmente do arquiteto russo Berthold Lubetkin. Nascido em 1901, na Geórgia, Berthold Lubetkin foi educado em São Petersburgo e em Moscou, e a sua vida artística se originou no movimento construtivista e na efervescência da Revolução Russa de 1917, com seus ideais políticos e sociais. No período entre 1922 e 1932, após deixar a Rússia, estudou em vários países da Europa e concluiu a sua formação de arquiteto na França, onde frequentou o escritório de Auguste Perret e absorveu os princípios teóricos, técnicos e estéticos do Movimento Moderno europeu. Em 1932, ao se instalar em Londres, o projeto de pavilhões para a “Zoological Society of London” foi a oportunidade de trabalho que se apresentou: “*I came to England expecting to build “Homes for Heroes”, but instead found myself asked to design a Pool for Penguins*”¹⁶⁸, comentou Lubetkin mais tarde.

Embora estivesse à margem do ideário modernista, o projeto de um conjunto de instalações para a *Zoological Society of London*, na década de 1930, proporcionou ao Grupo Tecton – equipe de arquitetos liderada por Lubetkin – grande liberdade artística e tornou-se uma oportunidade única para experimentar as possibilidades construtivas do concreto armado. O resultado foi um conjunto de obras das mais expressivas da arquitetura do Movimento Moderno na Inglaterra do período anterior à segunda Guerra Mundial.

O primeiro edifício projetado pelo Grupo Tecton para a *Zoological Society of London* foi um abrigo para dois jovens gorilas, *Gorilla's House*, no Regents Park. Inaugurado em 1933, se diferenciava muito das instalações existentes, pois não tinha a intenção de reproduzir o Congo em Londres, tratava-se de uma *machine à habiter* para gorilas¹⁶⁹.

Por um lado aquele projeto atendia às premissas organizacionais da “Zoological Society of London” (ou simplesmente London Zôo) que conjugavam à exposição de animais selvagens objetivos de desenvolvimento científico e ideais de educação popular, e por outro materializava o entendimento de Lubetkin que via a relação entre animais e público num zoológico como um espetáculo onde ficasse evidente o domínio sutil do ser humano sobre a natureza. O empreendimento alcançou grande sucesso, além de ter sido a primeira experiência de arquitetura moderna acessível ao grande público britânico.

A forma circular proposta para a casa dos gorilas indicava que o sistema construtivo apropriado era o concreto armado. Através de indicação da firma francesa Christiani & Nielsen – engenheiros civis com quem manteve contato durante sua estada no ateliê de

¹⁶⁸ALLAN, J. Conservation of the works of Lubetkin and Tecton-architects. In: DOCOMOMO FIRST INTERNATIONAL CONFERENCE, Eindhoven, 1990. *Conference Proceedings*. Eindhoven: DOCOMOMO, 1991.p.181.

¹⁶⁹ ALLAN, J. *Berthold Lubetkin – Architecture and the tradition of progress*. London: RIBA Publications Ltd., 1992. p. 202.

Auguste Perret, Lubetkin convidou o engenheiro dinamarquês Ove Arup para realizar o cálculo estrutural do projeto. A parceria estabelecida a partir de então entre Ove Arup e Lubetkin foi muito profícua, criando uma interação entre arquitetura e engenharia reconhecida pelos críticos contemporâneos como “puro funcionalismo”.

A Piscina dos Pingüins, foi realizada na sequência, e talvez seja um dos projetos mais conhecidos dos anos 1930. Num misto de pavilhão zoológico, escultura aquática ou capricho de engenharia, a piscina construída em 1934 destinava-se à exposição de 34 pingüins de uma espécie ameaçada de extinção. O partido proposto tinha como objetivo expor a graça ao nadar, a agilidade ao mergulhar e o jeito peculiar de caminhar dos pingüins.

O conjunto, com planta elíptica (Fig. 97) apresenta envelope definido por alvenarias vazadas, nas quais se integram o guarda corpo e a marquise para proteção dos observadores, que ladeiam a piscina, também elipsoidal (Fig. 98). A piscina é cruzada no sentido transversal por duas rampas curvas simétricas, que se entrelaçam ao centro, e descem até um nível abaixo do espelho d’água. O acesso à rampa do lado norte é feito através de uma passarela com degraus encostados à parede periférica, sob a qual se localizam pequenos compartimentos para ninhos. Do lado sul a outra rampa se conecta com o tanque de mergulho (Fig.99). A composição com seus reflexos na água produz um efeito plástico estonteante (Fig.100), tendo sido considerada uma escultura construtivista¹⁷⁰. Tecnicamente, o grande interesse reside na capacidade estrutural das rampas e nos seus apoios perfeitamente integrados à composição, revelando as grandes possibilidades plásticas do concreto armado (Fig.101).

Fig.97- Planta geral do conjunto, mostrando a disposição dos elementos em relação ao eixo de composição diagonal

Fig. 98- Vista externa.

Fig. 99 - Vista rampas.

Fig. 100 - Detalhe rampas

Após a sua inauguração, esta obra colocou a Inglaterra em pé de igualdade com a França, a Alemanha, a Holanda e a América, países de origem da arquitetura do Movimento Moderno¹⁷¹. O Grupo Tecton alcançou projeção internacional e tornou-se um dos mais proeminentes e produtivos expoentes da arquitetura moderna inglesa do período anterior à segunda Guerra Mundial. Em 1982, Berthold Lubetkin recebeu a *Royal Gold Medal for Architecture*, a maior honra que um arquiteto pode receber no Reino Unido, e grande parte da sua produção daquele período é protegida pela legislação de preservação do patrimônio arquitetônico inglesa. A Piscina de Pingüins foi tombada em 1970, como obra de valor excepcional (grade I).

A piscina tornou-se uma das maiores atrações do zoológico de Londres, no entanto, com o passar do tempo a estrutura e os acabamentos apresentaram sinais de deterioração, o tanque de mergulho caiu em desuso e os compartimentos dos ninhos se tornaram insuficientes.

Em 1987, a obra sofreu uma intervenção para sua restauração, que incluiu o reparo da estrutura e a renovação dos acabamentos, a instalação de um tanque de mergulho mais largo e o acréscimo de mais compartimentos para ninhos. Um novo equipamento para filtrar a água do tanque de mergulho foi instalado numa casa de máquinas subterrânea, conectada à piscina por ligações também subterrâneas.

Os reparos na estrutura de concreto armado incluíram profunda investigação do nível de deterioração, bem como dos possíveis tratamentos. Vários trechos apresentavam falência estrutural, com perdas de concreto e corrosão visível da armadura. A recuperação foi realizada com a técnica de reparo tradicional do concreto, constituída do corte do concreto comprometido, limpeza da superfície, remoção da corrosão das armaduras e aplicação de argamassa a base de cimento com polímeros modificados para recomposição das partes reparadas. As arestas das rampas foram totalmente refeitas, o concreto foi removido até a armadura de pele, foi colocado novo concreto e foi aplicada uma argamassa de cimento e sika como cobertura final. Para recompor as arestas, e com elas o perfil geométrico, foram aplicadas várias camadas de revestimento e pinturas utilizando os recursos tecnológicos mais avançados disponíveis. O revestimento em

¹⁷¹ HITCHCOCK, H.R. *Modern Architecture in England*, catalogue for the Museum of Modern Art, New York, 1937, p-25, Apud. ALLAN, op.cit.1992. p.212.

mosaico do piso da piscina foi inteiramente refeito, assim como o do revestimento interno do tanque de mergulho. Os elementos metálicos foram substituídos por novos materiais, resguardando, contudo uma aproximação formal com o original. A tubulação em chumbo original dos chafarizes e chuveirinhos instalados para molhar as aves em dias quentes foram substituídas por aço inoxidável (Fig.102).

Fig. 101- Detalhe das formas e da armadura das rampas durante a construção.

Fig. 102- Vista da piscina antes da restauração.

A criação de um tanque de mergulho mais largo era um dos pontos importantes para a reabilitação da piscina. As opções para o novo tanque de mergulho foram estudadas em conjunto com o arquiteto Berthold Lubetkin, e deviam ser aprovadas pelo órgão de preservação uma vez que era impossível alargar o tanque no perímetro existente. Várias propostas foram apresentadas (Fig. 103), com variações na largura e na profundidade do tanque, na inclinação na janela de observação e na continuidade da marquise. A proposta aprovada, que não era a preferida de Lubetkin, foi considerada a que mais concordava com o espírito do projeto¹⁷² pois seguia a geometria pura da concepção original. Este episódio pode ser visto como um dos grandes desafios da preservação da arquitetura moderna, que é o de compatibilizar os objetivos da preservação com a visão de autores vivos convidados a participar de projetos de restauração.

Para a instalação do novo tanque de mergulho, no lado sul da piscina, toda a estrutura existente teve que ser cortada com a utilização de jateamento de água a alta pressão para evitar danos na delicada estrutura da rampa adjacente¹⁷³. As novas alvenarias foram construídas com uma espessura maior que as originais para atender as normas vigentes. A janela de observação do novo tanque de mergulho é formada por dois vidros laminados de 25mm, fixados num caixilho de aço inoxidável (Fig.104). Para a criação de novos compartimentos para os ninhos foi necessário demolir e escavar um trecho sob os degraus periféricos, alterando o acabamento original da superfície (Fig.105).

¹⁷²ALLAN, J. The conservation of Modern buildings: a practitioner's view. In: MACDONALD, Susan. (Org.). *Modern Matters: Principles and practice in conserving recent architecture*. London: Donhead Publishing, 1996. p.125.

¹⁷³ALLAN, J. The conservation of modern buildings. In: MILLS, E. (Ed.). *Building Maintenance and Preservation*. Oxford: Edward Mills, 1994. p.169.

Fig.103- propostas alternativas para o alargamento do tanque de mergulho elaboradas por Avanti Architects e Berthold Lubetkin

Fig.104- Vista externa tanque de mergulho.

Fig.105- Vista dos novos compartimentos para ninhos.

A obra foi concluída em setembro de 1987 e quase dez anos depois, em 1996, no seminário promovido pelo English Heritage, Modern Matters, John Allan, responsável pela restauração descreve o trabalho em seu artigo intitulado “Conservation of modern buildings: a practitioner’s view”, como a restauração de um conceito e não o reparo do tecido arquitetônico original:

I readily admit that what has been restored is the concept, an affirmation of the deeply unfashionable precept that man dominates nature, and reason dominates man¹⁷⁴.

¹⁷⁴ ALLAN, J. op. cit. 1996. p.-127.

Em 1927, Alvar Aalto venceu o concurso para o projeto da Biblioteca Municipal de Viipuri¹⁷⁵ (atual Vyborg), cidade situada no extremo leste da Finlândia, na região da Carélia. Em virtude da depressão econômica de 1930, a obra foi iniciada em 1934, tendo sido concluída em 1935. Neste intervalo Aalto alterou o projeto com o qual ganhou o concurso, e a versão final é de 1933, após a transferência do local da Biblioteca para um parque, o parque Torkkenlinpuisto.

A proposta original, de matriz classicizante, com forte influência da arquitetura de Sven Markelius e de Gunnar Asplund, em especial a Biblioteca Municipal de Estocolmo (1924), era constituída de um edifício compacto de três pavimentos, com acesso marcado por pórtico e escadaria (Fig.106). Entre este projeto e a versão final construída, existiram duas variantes, uma de 1928 e outra de 1929. A variante de 1928 incorporava alguns elementos da linguagem da arquitetura moderna de filiação “corbusieriana”, como por exemplo, as janelas corridas e o terraço jardim, e ladeando a escada havia uma parede inteiramente envidraçada. Na variante de 1929, verificou-se uma importante alteração do partido, dispondo o edifício em forma de “L”.

Fig. 106- Perspectiva do projeto com o qual Alvar Aalto venceu o concurso.

Na solução final, que se beneficiou da nova localização da Biblioteca e que incorporou o desenvolvimento profissional de Aalto verificado nos projetos para a sede de jornal Turun Sanomat e para o Sanatório Paimio, havia maior fluidez e independência entre os volumes, como observou Eija Rauske: *“As suas diferentes partes penetram umas nas*

¹⁷⁵ Atualmente a Biblioteca se chama: Biblioteca Municipal Central Alvar Aalto.

principal, a grande parede envidraçada que garante a transparência e intercomunicação entre os espaços constitui um dos principais elementos da composição. A pintura externa branca contribui para o equilíbrio e unidade do conjunto. A estrutura das lajes é de concreto armado, as vedações em alvenarias de tijolos, as esquadrias são metálicas com acabamento interno em madeira. O largo emprego da madeira nos acabamentos do edifício reflete as descobertas de Aalto das possibilidades deste material: “adequada para a produção em massa, mas ao mesmo tempo agradável ao tato”¹⁷⁷.

Fig. 109 – Fachada principal.

Fig. 110 - Vista acesso sala de periódicos

A iluminação zenital difusa é provida por 58 clarabóias (originalmente este número era 57, mas em 1990 foi acrescentada mais uma clarabóia) de 1,8m de diâmetro, formadas por cones de concreto armado cobertos, originalmente por lâmina de vidro com espessura de 1,6cm, apoiadas diretamente no concreto sem caixilhos. Essa solução, já utilizada por Aalto no edifício Turun Sanomat e no acesso do Sanatório Paimio, tornou-se um dos elementos característicos em seus projetos. O teto ondulante da sala de conferências, cuja forma foi justificada com estudos acústicos que garantem a sua boa performance, revelou o duplo caráter funcionalista-organicista que posteriormente se consolidaria na obra de Aalto. O sistema de aquecimento e ventilação foram inovadores para a sua época, e em conjunto com as questões de luminotécnica e acústica, são temas que refletem a sua preocupação com o usuário. Além das questões técnicas e formais a Biblioteca de Viipuri apresenta soluções de funcionamento, que a tornaram um modelo para esta tipologia de edifícios¹⁷⁸(Fig.112 a 114).

¹⁷⁷Foram utilizadas madeiras diferentes: pinho vermelho, sicomóro, carvalho, vidoeiro e faia. RAUSKE, Eija. Op.cit., .p.32.

¹⁷⁸“Las soluciones que propuso, hoy ya normales, fueron absolutamente novedosas em su tiempo; el edificio em sí mismo, su concepción de los espacios y de su distribución, su mobiliario y el estudio de los condicionantes medioambientales, de decoración, etc. Hacen de esta biblioteca un ejemplo que significó todo un nuevo enfoque en las bibliotecas del siglo XX.”

ROMERO, Juan José Fuentes. El edificio de la Biblioteca de Viipuri: Alvar Aalto, el humanismo innovador de un hacedor de bibliotecas. *Anales de Documentación*, nº3, 2000, p.70

Fig.111 - vista play-ground.

Fig. 112- vista sala de leitura

Fig.113 - Sala de conferências.

Fig. 114 - Setor de empréstimos.

A Biblioteca funcionou por quatro anos, e em 1939, depois do confronto russo-finlandês, a região da Carélia passou ao domínio russo, e por muito tempo a Biblioteca de Viipuri foi considerada destruída durante a Segunda Guerra Mundial. Somente em 1990, a partir de artigo publicado pelo arquiteto russo Sergei Kravchenko¹⁷⁹ foi conhecida a sua história. Apesar de ter sobrevivido à guerra, o edifício foi abandonado e saqueado, perdendo totalmente seus acabamentos internos, seu mobiliário, e seus elementos de madeira. A deterioração decorrente da umidade – tanto a ascendente, por problemas de nível e escoamento no terreno, como a descendente, decorrente da falta de domínio da técnica construtiva de coberturas planas, e ainda por falta total de manutenção atingiu enormes proporções¹⁸⁰. Em 1955, o governo russo iniciou uma intervenção para o re-uso

¹⁷⁹KRAVCHENKO, Segei. Viipuri Library ruined? .DOCOMOMO Newsletter, n.7, p.52-57.1993

¹⁸⁰ Em 1954 foi realizada uma inspeção para avaliar a extensão dos danos do edifício, que expressou os seus resultados nos seguintes percentuais: fundação – 0%, paredes de tijolos internas e externas 15%, paredes intermediárias de concreto armado - 30%, lajes em concreto armado – 40%, pisos em mosaico –

da biblioteca, cujo programa era reconstruir e preservar ao máximo as áreas de acesso público, conforme o projeto original finlandês, adequando-a às novas e complexas necessidades de funcionamento. Foram removidas e demolidas muitas partes consideradas irrecuperáveis, assim como acabamentos e elementos de madeira foram substituídos, foram refeitas as clarabóias e os equipamentos de condicionamento substituídos. Novos rebocos e revestimentos de piso foram aplicados em substituição aos originais. O teto ondulado em madeira da sala de conferências foi refeito baseado em fotografias e nas marcas da pintura encontradas na parede com material e detalhamento diferentes do original. Esta intervenção foi realizada sem apoio de documentação adequada e muitos detalhes e acabamentos originais foram alterados por falta de meios (principalmente econômicos e políticos) e de conhecimento para reproduzir a tecnologia original finlandesa (Fig. 115 e 116).

Fig.115 - Vista exterior deteriorado.

Fig.116 - Vista escada deteriorada.

No início da década de 1990, o interesse pela Biblioteca de Viipuri, tanto na Finlândia como internacionalmente, começa a crescer, e em 1991, Elissa Aalto (segunda esposa de Aalto) toma a iniciativa de lançar uma petição internacional para a restauração da Biblioteca, obtendo o apoio da União Internacional de Arquitetos, do ICOMOS e do DOCOMOMO, além de vários escritórios, escolas e arquitetos e especialistas. Em 1992, foi criado o Comitê Finlandês para a Restauração da Biblioteca de Viipuri com a participação do governo da Finlândia¹⁸¹, e em 1993, foi criada também uma espécie de Sociedade dos Amigos da Biblioteca de Viipuri para promover e patrocinar as atividades do referido comitê. Além da elaboração dos planos preliminares para a restauração do

80%, pisos em madeira – 100%, janelas – 100%, portas – 100%, escadas - 20%, superfícies internas – 100% e superfícies externas – 100%.

KAIRAMO, Maija. The Restoration of Viipuri Library: an international pilot project, DOCOMOMO Journal, n.29, p.94, set. 2003.

¹⁸¹ Em 1999, durante o curso MARC 99 a Biblioteca de Viipuri foi objeto de estudo, e os membros do Comitê para a sua restauração, arquitetos Maija Kairamo e Tapani Mustonen apresentaram o desenvolvimento do trabalho para o grupo de alunos, e parte das informações aqui relatadas foram obtidas durante este colóquio.

edifício, o Comitê conduziu os necessários entendimentos políticos com o governo russo para sua proteção, o que resultou na sua inclusão, em 1995, na lista de bens de valor histórico e cultural da Federação Russa. Daí em diante o projeto de restauração foi desenvolvido em conjunto com a Rússia.

Em 1998 o projeto global da restauração foi aprovado pelo Ministério da Cultura da Federação Russa, mas a disponibilidade de recursos e a necessidade de manter a biblioteca em uso condicionaram a divisão do trabalho em sub-projetos desenvolvidos em ordem de prioridades. Dadas as dificuldades técnicas e operacionais, a partir de 1999 os projetos passaram a ser realizados pela equipe finlandesa e a sua execução coordenada pela equipe russa.

Segundo Maija Kairamo, a restauração da Biblioteca de Viipuri é um processo crítico e um interessante projeto piloto para a restauração e conservação da arquitetura moderna, sendo seu objetivo estabilizar o edifício e prevenir contra futuras deteriorações, renovar as instalações técnicas, restaurar a arquitetura original, atendendo às necessidades atuais de funcionamento e segurança.

A qualidade e o valor arquitetônico do edifício se revelam nas soluções experimentais que caracterizam a arquitetura de Alvar Aalto em especial os tetos planos perfurados por clarabóias, os sistemas de ventilação e calefação originais, os caixilhos metálicos de esquadrias e portas e o teto ondulado da sala de conferências¹⁸².

A Biblioteca de Viipuri materializa um momento excepcional da história da arquitetura da Finlândia e é parte do patrimônio cultural da Rússia. Esta situação requer um processo de avaliação histórico-crítica muito peculiar, sobretudo no que se refere às modificações e acréscimos que sofreu nos últimos cinquenta anos, dos quais o teto ondulado da sala de conferências reconstruído pelos arquitetos russos nos anos 1950 constitui um exemplo. O teto tem sido considerado “provisório”, pois suas características são consideradas, pelos finlandeses incapazes de reconstruir a atmosfera finlandesa dos anos 1930, ou seja, comprometem a leitura do objeto arquitetônico finlandês. Mas por outro lado constituiu um esforço técnico notável de arquitetos russos, sobretudo em função das limitações econômicas da Rússia naquele momento, sendo por isso de grande valor histórico para os russos. O interesse internacional despertado por este ícone do Movimento Moderno requer que os trabalhos encontrem um equilíbrio entre reproduzir o símbolo e conservar a obra, dentro das duas realidades culturais a que ele pertence.

PRINCIPAIS ETAPAS DA INTERVENÇÃO¹⁸³:

1992-2001 – Neste período foram realizados serviços e tratamento emergenciais para estabilizar o processo de deterioração do edifício, entre eles o reforço estrutural da laje de cobertura e reparos nas paredes externas, do subsolo; renovação do sistema de drenagem e manutenção dos condutores de águas pluviais.

¹⁸²A documentação do projeto original encontra-se no arquivo da Fundação Alvar Aalto.

¹⁸³Informações sobre a restauração da Biblioteca de Viipuri disponíveis no site <<http://www.alvaraalto.fi/viipuri/restorat.html>>. Acesso março 2004.

1995 – A intervenção na parede de vidro marcou o início das obras de restauração da Biblioteca. Os caixilhos metálicos originais e as dobradiças em latão foram preservadas. Os elementos metálicos corroídos e os elementos de madeira apodrecidos foram substituídos.

1996 – Restauração da cobertura da sala de leitura como um projeto piloto para a restauração das demais coberturas planas.

1997 – Recuperação do antigo apartamento do zelador.

1998 – Desenvolvimento de protótipo para reconstrução do forro ondulante da sala de conferências:

A sala de conferências com seu forro ondulante é um dos principais espaços do interior da Biblioteca, no entanto o forro original foi completamente destruído. Na década de 1950, durante a intervenção realizada pelos russos, o forro foi reconstruído com material e detalhes muito diferentes do original pelos motivos anteriormente citados. Nos anos 1990, o arquiteto Sverker Gardberg desenvolveu estudos sobre a geometria do forro a partir do material arquivístico existente, chegando a identificar através das fotografias dos anos 1930, como o projeto tinha sido alterado durante a sua construção, uma vez que os desenhos do projeto original de Aalto não esclarecem os detalhes da sua execução.

Conforme comentário da arquiteta Marianna Heikenheimo *"Aalto realizou o teto num verdadeiro espírito Bauhaus"*¹⁸⁴, isto é, em estreita colaboração entre arquiteto e artesãos. Entendeu-se necessário repetir o processo de produção, reinterpretando a capacidade técnica e os métodos de trabalho dos anos 1930, de modo a estabelecer um protótipo para sua reconstrução. A pesquisa foi realizada através de um convênio com o Heinola Institute (uma escola de carpintaria fina) e o Comitê Finlandês para Restauração. As soluções foram deduzidas a partir do conhecimento dos métodos construtivos dos anos 1930, em colaboração com os técnicos em carpintaria, resultando num protótipo de 12m². Foi utilizada madeira original da Lapônia dada a similaridade existente com as madeiras da Carélia.

Lâminas de 45mm x 20mm foram cortadas, alternando as partes planas e as partes arredondadas, de forma a se encaixarem bem às superfícies côncavas e convexas; e foram encaixadas umas nas outras sem o uso de cola ou pregos. Como o acabamento do forro não era conhecido optou-se por aplicar uma mistura de óleo de semente de linho e cera natural, recuperando o procedimento usual nos anos 1930, pois segundo declaração de Aalto os materiais foram empregados na biblioteca em seu estado natural. O protótipo foi instalado para a comemoração do centenário de Alvar Aalto, no entanto o sistema de fixação das juntas não resistiu às variações de umidade e temperatura (Fig. 117 e 118). Em 2000, a partir dos moldes originais encontrados, foi

¹⁸⁴ HEIKINHEIMO, Marianna. Prototype of the undulating wooden ceiling in Vipuri Library, a case study. In: DOCOMOMO Conference Wood and Modern Movement, preservation technology. DOCOMOMO: Dossier 4, s/l, 2000. p.55.

possível verificar o sistema de encaixe das juntas, e a intenção é a de reconstruir o forro de acordo com esses modelos.

Fig. 117- Detalhe executivo encaixe das laminas de madeira

Fig. 118 - Montagem do protótipo do teto ondulante

1999-2003 – As coberturas planas foram reformadas durante a intervenção russa dos anos cinquenta, onde o sistema de isolamento original foi substituído por manta asfáltica e o caimento aumentado, provocando a elevação das platibandas em duas fiadas de tijolos. O estado geral das coberturas indicava a necessidade de uma intervenção geral e profunda, que foi realizada de acordo com as seguintes etapas: sala de conferências¹⁸⁵(1999), entrada da biblioteca infantil (2000), salão de empréstimos (2001), envidraçamento das clarabóias (2002), hall da sala de leitura(2003). A maior intervenção se deu na cobertura da sala de conferências, que originalmente era um terraço, onde as camadas de isolamento foram removidas até a laje de concreto original, os condutores de águas pluviais foram desobstruídos, novos drenos em metal foram instalados. O caimento original foi melhorado, e foram acrescentadas camadas de impermeabilização e de isolamento térmico. A altura original das platibandas foi restabelecida e o seu topo revestido em folhas de cobre. Foram colocados vidros laminados para melhorar a eficiência energética do edifício.

2000-200 – As portas de acesso da sala de periódicos são as únicas remanescentes de 1935, no entanto os puxadores de madeira e latão desapareceram. As portas estavam enferrujadas, deterioradas e fora de uso, mas por se tratarem de elementos originais foram mantidas, tendo sido renovadas apenas nas partes inferiores dos caixilhos. As fechaduras foram modernizadas e os puxadores foram reconstruídos de acordo com os desenhos originais, fotografias antigas e comparação com outros puxadores similares utilizados no Sanatório Paimio. No mesmo ano foi renovado o sistema de aquecimento da sala de conferências.

2001- Recuperação da escada do terraço da sala de empréstimos. Originalmente as escadas consistiam de elementos pré-moldados de concreto engastados nas alvenarias durante o período da construção. O concreto deteriorou e a armadura oxidou causando a

¹⁸⁵ Com o apoio da Getty Foundation foram realizados os seguintes trabalhos: pesquisa sobre estrutura de concreto, projeto de restauração da cobertura da sala de leitura e da sala de empréstimos incluindo as clarabóias, levantamento métrico completo do edifício e programas de treinamento e capacitação.

sua falência estrutural. Durante a restauração o concreto carbonatado foi removido, a armadura sofreu tratamento contra corrosão e novo concreto foi moldado. Apenas um degrau pôde ser totalmente mantido. O corrimão original deteriorado foi substituído por outro executado segundo modelo original.

2002 – Restauração das janelas da sala de conferências e conservação e restauração das portas de acesso à biblioteca infantil.

2003 – Conclusão da renovação das coberturas da sala de leitura, entrada principal e sala de empréstimos.

Atualmente os demais projetos para a conclusão da restauração da Biblioteca estão em fase de desenvolvimento, assim como a captação de recursos para a sua realização cuja conclusão está prevista para 2008.

A época do projeto de Villa Mairea corresponde ao momento de transição da obra de Alvar Aalto entre o dogmatismo do Movimento Moderno representado no projeto para a Biblioteca Municipal da Cidade de Viipuri e o “estilo humanista finlandês” que, combinando os ideais do funcionalismo à tradição construtiva finlandesa, caracterizaria a sua obra a partir do projeto para o pavilhão finlandês na Exposição Universal de Paris de 1937. A Villa Mairea foi uma das poucas residências unifamiliares importantes realizadas por Alvar e Aino Aalto¹⁸⁶ e constituiu um dos mais notáveis exemplos da aplicação da idéia de *Gesamtkunstwerk* – projeto integrado de arquitetura, interiores, detalhes, mobiliário, objetos e a unidade harmônica do conjunto no seu ambiente. Projetada entre 1938-1939 para um casal de amigos ricos – Harry e Maire Gullichsen – foi uma oportunidade de experimentar novas soluções e adicionar à visão abstrata do espaço do Movimento Moderno valores psicológicos e sensitivos. A partir de Villa Mairea a produção de Alvar Aalto assumiu um outro lugar na arquitetura do século XX, conforme analisou William Curtis:

[...]Após a Villa Mairea, o estilo de Aalto ganhou segurança a um nível mais profundo, as variações ocorrendo com base em alguns temas e formas fundamentais, capazes de combinações aparentemente sem fim e de sentidos renovados. O resultado estava profundamente ligado a idéias sobre a condição humana, nas quais materiais resistentes, espaços líricos e mágicos efeitos de luz produzem uma poesia primária, permanecendo muito além das preocupações meramente modernas.¹⁸⁷

Villa Mairea é um edifício de dois pavimentos com cobertura plana, construído em parte com estrutura metálica e em parte com tijolos furados. A planta tem forma de “L” (Fig.119 a e 119b), que conjugada ao pavilhão da sauna e piscina, conferem ao conjunto uma forma próxima a um “U”, sugerindo recolhimento e proteção em relação à floresta onde se localiza. O acesso principal é marcado por uma marquise que se apóia em pilares singulares de madeira, que dialogam e marcam a transposição do ambiente natural para o espaço construído. O hall de entrada, em nível inferior, é um espaço semi-aberto através do qual se tem acesso ao corpo central da edificação onde se localiza a escada de acesso ao segundo pavimento.

¹⁸⁶ Os outros projetos importantes de residências unifamiliares de Alvar Aalto são a Maison Carré de 1956, na França, a Villa Kokkonen em 1967-68 e a Vila Schildt em 1969-70. PAATERRO, Kristina. Villa Mairea. In: TUOMI, T. PAATERRO, K. RAUSKE, E. (Ed.) Alvar Aalto em sete edifícios: Interpretações do trabalho de um arquiteto. Tradução Clara Távola Vilar. Helsinki: Museu de Arquitetura Finlandesa, 1999.

¹⁸⁷ CURTIS, William. Modern Architecture since 1900. Londres: Phaidon Press Limited, 1996. 3a. ed.p.349.

the spread of modern architecture to britain and scandinavia

Figs. 119a e 119b – Planta baixa primeiro e segundo pavimentos.

A escada, com um trabalho singular de madeira (Fig.120) estabelece a ligação entre os espaços de convívio público do primeiro pavimento e a área íntima do segundo pavimento. Ladeando a escada, à esquerda encontra-se o conjunto formado pelas salas de estar, música, biblioteca e jardim de inverno; e à direita a sala de refeições e cozinha. A fluidez e continuidade dos espaços deste primeiro pavimento são realçadas pelo fechamento em vidro da sala de estar que leva a integração espacial interna para o exterior com o pátio onde se localiza a piscina em forma livre e a sauna construída de madeira à moda tradicional finlandesa. No nível superior, correspondendo à projeção da cozinha, situa-se o alojamento dos criados, e na outra ala ficam os quartos da família e o estúdio.

Fig. 120 - Escada.

Fig.121 - Aspectos da fachada

Nas fachadas, a madeira, a ardósia e o tijolo criam um forte contraste. As paredes exteriores dos quartos e da ala da cozinha são brancas; as paredes da biblioteca e do estúdio ganham ênfase com revestimento em pedra e madeira (Fig.121 e 122). Os

materiais naturais do espaço interior e as cores em tom pastel estão em harmonia com a paisagem à volta e os vários materiais combinam-se de forma requintada.

A decoração do interior emprega o mobiliário de Aalto. Os sofás, os cadeirões e as cortinas são feitos com base em desenhos de Aino Aalto. O interior manteve-se sem alterações durante mais de cinco décadas, e foi residência de férias de Maire Gullichsen até sua morte, e hoje pertence a uma fundação criada para preservá-la na sua forma original (Fig. 123).

Fig. 122- Aspectos da fachada

Fig. 123- Aspectos do interior.

Certamente, Villa Mairea é uma das obras do Movimento Moderno mais bem conservadas. O seu estado de conservação põe em cheque as questões relativas à vulnerabilidade da arquitetura moderna e o seu precoce envelhecimento decorrente de processos endógenos.

No entanto, este edifício, apesar da sua qualidade, também apresentou, como tantos outros com cobertura plana, graves problemas para a sua conservação. A cobertura original de Villa Mairea conforme detalhe construtivo do projeto¹⁸⁸ era composta de uma laje dupla de concreto com material isolante térmico formando um sanduíche, com camada de material impermeabilizante do tipo feltro betuminoso. Os principais problemas apresentados por esta cobertura eram a baixa performance do isolamento térmico, a condensação no interior da estrutura causando danos à armadura da laje em concreto armado, e infiltrações. Além disso, o detalhamento das clarabóias também contribuía para o mau desempenho da cobertura, sobretudo em função dos caimentos.

¹⁸⁸ O arquivo de Alvar Aalto preserva uma coleção de mais de 500 desenhos do projeto de Villa Mairea.

NEW STRUCTURE

- PERBLES (HY-PROTECTION)
- THREE PLY PERBLEN BITUMINOUS
- MINERAL WOOL WITH VENTILATION CHANNELS 30mm
- HARD MATERIAL, MOD. 70 mm
- NEW FINISHING 1:100 IN ALL (CRUCIAL 1/200 - PERBLES)

1:100

OLD STRUCTURE

- WATER PROOFING
- CONCRETE SLAB 30 mm
- LIGHT CONCRETE (INSULATION)
- CONCRETE SLAB 150 mm

RIBBED SLAB (with smooth soffit)

NEW STRUCTURE
FAHES FLASHING (COPPER)
WATERPROOFING
BATTEN 35x150 mm
ELASTOMER (EPOXY) MEMBRANE
PLUFOOD 25 mm
BATTEN 50 x 150 mm
'STORM'-SIRIP (COPPER)
EDGING STRIP

OLD STRUCTURE
WATERPROOFING
GALVANIZED EDGING STRIP
BATTEN
GALVANIZED STEEL NET
PLASTERING

BRICK
EXPANDED CORK SHEET

VILLA MAIREA
RENOVATION
OF FLAT ROOF

ESPOO 13.08.1996

Diagram illustrating the cross-section of a roof light assembly for Villa Mairea, showing the following components and materials:

- O/A (overall height) = 1550 mm
- GALVANIZED STEEL CLIP
- SEALING COMPOUND
- SEALING COMPOUND
- PLYWOOD FRAME (CIRCULAR)
- GLAZING BEAD (PLYWOOD)
- TEMPERED GLASS
- INSULATION GLASS (tempered glass)
- CONDENSE-WATER-DRAIN
- NEW HEAT INSULATION (30mm Polystyrene)
- ROOF LIGHT FLASHING (COPPER)
- CORROSION COLLAR
- INSULATION GAP

Diagram signed: J. P. 1950

Fig. 126 - Detalhe construtivo do fechamento da clarabóia.

Os trabalhos realizados (Fig. 127 a 134) tiveram o seguinte desenvolvimento: em primeiro lugar foi feito um exame das condições dos materiais isolantes e da impermeabilização da cobertura, através da abertura de pequenas janelas, que também serviram para confirmar se a obra foi executada conforme o projeto. Os materiais originais foram mantidos, tendo sido aplicada uma camada de isolamento de material asfáltico. Apenas no trecho próximo a clarabóia o material original foi removido, tendo em vista a necessidade de correção dos caimentos. Foram aplicados os materiais de isolamento térmico, em seguida a impermeabilização, que teve como acabamento e proteção mecânica um tipo de argila expandida com tratamento UV. As arestas da cobertura tiveram um acabamento em madeira para receber o cobre, e a clarabóia teve o material isolante substituído assim como o revestimento externo em cobre.

154

Fig. 127- Vista geral da cobertura, antes da intervenção, 1996.

Fig. 128 - Detalhe do estado de conservação do acabamento junto à clarabóia.

Fig. 129- Detalhe do estado de conservação dos materiais originais

Fig. 130 - Vista geral da cobertura durante a aplicação da camada de lã de rocha com ventilação (isolamento térmico).

Fig. 131- Vista geral da cobertura durante a aplicação de borracha betuminosa (impermeabilização).

Fig. 132 - Detalhe arremate junto à borda e estrutura de madeira para receber o cobre.

Fig. 133- Detalhe clarabóia concluída.

Fig. 134- Detalhe cobertura concluída.

A intervenção realizada na cobertura plana de Villa Mairea é uma intervenção reversível; que ao mesmo tempo em que tentou melhorar a performance dos elementos se manteve comprometida com o detalhamento original, não só do ponto de vista estético como técnico, entendendo o valor histórico dos elementos constituintes da impermeabilização original, e a sua relevância para o resultado estético do projeto.

Mitigar problemas de umidade, ascendente ou descente, e manter o envelope da edificação estanque à ação das chuvas são ações fundamentais para preservação do tecido histórico, qualquer que seja a idade do monumento. Deve-se ressaltar, ainda mais uma vez que a preservação de Villa Mairea é resultado de uma manutenção empreendida pelos seus proprietários, por quase cinquenta anos, e mais recentemente pela Fundação encarregada do seu gerenciamento. A sua sobrevivência depende da eficácia destas medidas preventivas, pois muitos dos seus detalhes construtivos, são únicos e irrepetíveis, e devem ser preservados na sua autenticidade material, como é o caso do revestimento em ratan dos pilares e a forma “esculpida” por Aalto na argamassa de revestimento da lareira (Fig.135 e 136).

Fig. 135- Detalhe arremate pilar

Fig. 136 – Detalhe da lareira

O edifício principal da Helsinki School of Business and Administration, construído entre 1948 e 1950, foi projetado pelos arquitetos Hugo Harmia e Woldemar Baeckman, e contou com a participação de importantes designers e artistas na ambientação dos seus interiores. É considerado um importante exemplar da arquitetura finlandesa dos anos 1940¹⁹⁰, destacando-se pela conjugação de materiais tradicionais ao ideário do Movimento Moderno, e foi, em 1995, incluído no Registro Internacional do DOCOMOMO de edifícios modernos significativos (Fig.137).

Fig. 137- Vista detalhe fachada principal.

A volumetria do edifício reflete suas funções e a forte hierarquia existente entre os seus espaços. Compreende três blocos distintos, com seis pavimentos incluindo o subsolo. No bloco central, que constitui o coração do edifício, situa-se o lobby de acesso e o auditório principal. As alas laterais abrigam salas de aula, laboratórios e escritórios da administração (Fig.138 a 143).

¹⁹⁰JETSONEN, Sirkkaliisa. The charm of the 1950's and The Helsinki School of Business and Administration. In: NEVANLINNA, Anja Kervanto. (Ed.). *Dangerous Liaisons: Preserving Post-War Modernism in City Centers*. Vaasa: ICOMOS Finish National Committee: 2002.p.66.

Fig. 138 - Planta baixa
Subsolo.

Fig. 139 - Planta baixa –
1º pavimento.

Fig. 140 - Planta baixa –
2º pavimento.

Fig. 141 - Planta baixa –
3º pavimento.

Fig. 142 - Planta baixa –
4º pavimento.

Fig. 143 - Planta baixa –
6º pavimento.

Entre 1996 e 1998 o edifício passou por uma renovação para adaptação às demandas dos novos métodos de ensino, entre eles salas individuais de estudo e suporte de tecnologia de informática e criação de novos espaços de escritórios, sob a responsabilidade dos arquitetos Nurmela-Raimoranta-Tasa Architects. A renovação seguiu critérios diferenciados em função da significância dos espaços, das necessidades funcionais a serem atendidas e das adaptações decorrentes da atualização das normas técnicas. O princípio geral foi manter a ambiência do projeto original, seguindo a qualidade do detalhamento dos interiores e a preservação dos materiais, seja restaurando ou reconstruindo.

Dessa forma, o auditório, o lobby e as salas de reuniões foram recuperados conservando as suas características originais (Fig. 144 e 145) as circulações principais foram reconstruídas de acordo com os detalhes originais, assim como painéis e murais de importantes artistas foram recuperados após a remoção de camadas de pinturas posteriores e os revestimentos de madeira do tipo lambris, deteriorados, foram refeitos observando as características originais (Fig. 146 e 147). Em alguns espaços os detalhes originais foram mantidos, mas conjugados às novas instalações, principalmente em salas de conferências e laboratórios (Fig. 148). Nas áreas destinadas a estudo e trabalho foram projetados espaços inteiramente novos que resguardam, no entanto, uma harmonia com a concepção original, tanto do ponto de vista da riqueza do detalhamento quanto da qualidade dos materiais novos escolhidos (Fig. 149). Todas as instalações elétricas e de ar

condicionado foram substituídas, assim como foi construído um acréscimo para abrigar um elevador, de modo a atender as atuais exigências de acessibilidade (Fig. 149 a).

Fig. 144- Detalhe luminária original conservada

Fig. 145 – Sala de Reuniões após restauração

Fig. 146- Mural reconstruído

Fig.148- Auditório após restauração

Fig. 147- detalhe escada reconstruída

Fig. 149- Nova sala de aula

Fig. 149a- Acréscimo para abrigar elevador

O resultado foi um espaço muito orgânico, onde a manutenção de alguns elementos originais corretamente conservados conseguiu preservar a historicidade do edifício, a despeito das áreas totalmente renovadas. A preservação deste edifício denota o reconhecimento do valor da sua arquitetura, bem como da importância da hierarquia dos seus espaços internos. Mesmo considerando a forte influência desta arquitetura ainda presente, os elementos registram a marca do tempo presente. Na restauração dos elementos originais, seguindo a abordagem da restauração *a l'identique* provoca grande dificuldade de leitura entre aquilo que é original e aquilo que é reconstruído.

Skidmore, Owings and Merrill & Gordon Bunshaft, 1952

Projetado por Gordon Bunshaft, do Skidmore, Owings and Merrill, em 1952, o edifício Lever House, sede de uma companhia de sabão, inaugurou o *International Style* em Manhattan, sendo um dos primeiros a materializar a conjugação daquela linguagem arquitetônica, que unia desenvolvimento tecnológico e desempenho financeiro aos ideais das corporações americanas. A sua fachada contínua, tipo *curtain wall*¹⁹¹, transparente, simbolizava a imagem de higiene e modernidade que a companhia Lever and Brothers precisava projetar no mercado. A sua solução de implantação, ocupando parte do lote e crescendo em altura, deixando uma praça livre no nível do terreno representou uma alternativa ao perfil tipo “bolo de noiva” de Manhattan, condicionado pela legislação então vigente. Esta inovação no cenário urbano foi incentivada por alteração no código de obras da cidade, alguns anos depois, e muitas torres surgiram em Nova York seguindo o modelo Lever House. Em 1983, aos 31 anos de idade, foi designado um marco da cidade de Nova York pela New York’s Landmark Preservation Commision por se encontrar ameaçado de demolição (Fig. 150 a 152).

Fig. 150 - Fachadas e corte transversal.

¹⁹¹ Segundo Kelley & Johnson, no seu artigo “The metal and glass curtain wall: the history and diagnostics” uma fachada tipo “curtain wall” é uma parede externa feita de painéis não portantes apoiados numa grelha estrutural. A “curtain wall” atravessa os pisos e transfere as cargas laterais, tais como as do vento, para a grelha estrutural que suporta os esforços horizontais e as cargas da gravidade. KELLEY, S. JOHNSON, J. DENNIS K. The metal and glass curtain wall: the history and diagnostics. In: CUNNINGHAM, A. Modern Movement Heritage. London: E&FNSPORN, 1998. p.77-78.

Fig. 151 - Detalhe fachada embasamento.

Fig. 152 - Vista da fachada com reflexo do entorno a época da construção

Os primeiros exemplos de fachadas do tipo *curtain wall* surgiram nos edifícios da Escola de Chicago. O tema foi explorado por Hannes Meyer e Walter Gropius na Fábrica Fagus, tendo sido retomado por Gropius no edifício da Bauhaus em Dessau, e a sua expressão máxima, no período anterior a Segunda Guerra Mundial, foi o arranha-céu de cristal de Ludwig Mies van der Rohe.

Após a segunda Guerra Mundial, e em decorrência dos avanços tecnológicos alcançados no período, este sistema construtivo experimentou grande aceitação devido à simplicidade e rapidez de execução, e ainda, por se acreditar então, que não requeria manutenção. O alumínio foi o material mais empregado em *curtain walls* de vidro e metal, graças à evolução da sua fabricação, nas indústrias de aeronaves, durante o período bélico. Na década de 1950, já havia no mercado vidros pintados e absorventes ao calor, inicialmente verdes, e nos anos 1960 outras cores já estavam disponíveis. Aparecem também novos materiais isolantes com vistas à redução das perdas térmicas. Quanto aos selantes, já no final da guerra havia selantes a base de elastômeros; a partir dos anos 1960 surgem os silicones, e outros materiais mais eficientes vêm sendo pesquisados para garantir a estanqueidade das fachadas.

Nos anos 1950 a orientação para o projeto de *curtain walls* era o de se fazer as menores juntas possíveis, com um sistema de drenagem para conduzir vazamentos para o exterior. Destacam-se neste período o Equitable Building de Pietro Beluschi, Oregon (1948), considerado a primeira *curtain wall* do pós-guerra construída em alumínio com vidros isolantes; os edifícios Lake Shore Drive de Mies van der Rohe, Chicago (1951), onde a mistura de metais da estrutura provocou reações galvânicas entre eles; o edifício para a

Sede das Nações Unidas de Harrison e Abramovitz, Nova York (1950) cuja orientação das fachadas envidraçadas provocou um terrível desconforto térmico; o Seagram Building de Mies van der Rohe, Nova York (1949), cuja grelha estrutural é de bronze e a Lever House, onde os elementos estruturais são em aço-carbono com uma cobertura em aço inoxidável.

Os principais problemas para conservação deste tipo de fachada são a infiltração de água, cujas causas mais freqüentes são problemas de detalhamento do projeto, falhas na instalação, falência dos selantes; a infiltração de ar que provoca desconforto térmico e condensação causando danos aos acabamentos; a falência do material tanto dos vidros quanto dos metais e a falência estrutural, principalmente quando são subdimensionadas para as cargas as quais a fachada está exposta, principalmente o efeito dos ventos. Normalmente, a sua conservação pode ser feita com adição de selantes, com substituições parciais, com sobreposição de outros revestimentos e com substituição total.

A fachada da Lever House era composta por montantes verticais de aço – carbono, aos quais eram fixados os caixilhos de sustentação dos panos de vidro, totalmente selados, de modo a garantir limpeza nos interiores, facilidade de manutenção e melhor rendimento do sistema de ar condicionado. Os vidros pintados reduziam o ofuscamento e os ganhos térmicos, sendo por isso indicados para utilização de forma contínua na fachada. Nos guarda-corpos o vidro, também verde, era do tipo aramado, de modo a oferecer maior resistência. Para evitar os efeitos da corrosão dos montantes e caixilhos de aço-carbono, esses elementos receberam uma cobertura de aço inoxidável (Fig.153). Os problemas apresentados já na década de 1960 eram os problemas comuns às fachadas deste período: falência do vidro, infiltrações e corrosão do aço-carbono dos apoios. Este último era muito sério, pois em decorrência do detalhe dos montantes, a penetração de água atingia justamente os caixilhos dos vidros em aço-carbono, cujo exame superficial não era capaz de detectar (visto que esses elementos possuíam um acabamento em aço inoxidável). A oxidação dos caixilhos provocou a quebra dos vidros assim como a oxidação do arame dos vidros aramados provocou fraturas.

Na década de 1990 a maioria dos vidros já tinha sido substituída, e nos guarda-corpos, os novos vidros instalados tentavam, através de pintura na sua face interna, reproduzir as características do vidro original, cujo resultado não foi satisfatório. Da mesma forma muitos dos elementos portantes em aço – carbono foram substituídos, assim como as coberturas em aço inoxidável. Em 1997, a Landmarks Preservation Commission de Nova York aprovou um projeto para substituição da *curtain wall* apresentado pelo autor do projeto original, o escritório Skidmore, Owings and Merrill, considerando que grande parte dos vidros já havia sido substituída e que os suportes estavam corroídos, uma vez respeitados a intenção do projeto e a aparência original (Fig. 154).

Plan detail, Typical mullion (existing)

Fig. 153- Detalhe montante original.

Plan detail, Typical mullion (new)

Fig.154- Detalhes originais e propostas de modificações por SOM.

Para os trabalhos desenvolvidos a partir de 1998, o novo proprietário do edifício contratou um engenheiro especialista para rever as especificações anteriores. A partir do projeto realizado em 1997 pelo escritório Skidmore, Owings and Merrill, e após a análise da viabilidade técnica, as obras foram realizadas. Os apoios de aço – carbono tanto quanto possível foram mantidos com tratamento eficiente contra corrosão, e foram acrescentados novos caixilhos de alumínio, gaxetas e um sistema de drenagem eficiente. Os vidros originais do guarda-corpo, fora de linha, foram substituídos por um material com aspecto muito similar ao original (Fig. 155). Um aspecto controvertido da substituição foi a transformação de um perfil que originalmente era estrutural, suportando uma das folhas de vidro do guarda-corpo em um elemento decorativo. A fabricação de um único vidro com as dimensões do guarda – corpo não era viável a época da construção, acarretando a divisão dos painéis. Na substituição o que antes eram dois vidros, passou a ser um único e o caixilho passou a não ter mais função¹⁹². As coberturas em aço inoxidável também foram refeitas (Fig. 156).

Além da renovação da fachada, o lobby e o paisagismo da praça e do terraço jardim também foram objeto de intervenção. Em relação à praça, a intenção era a de implantar o projeto não executado, realizado pelo escultor Isamu Noguchi na época do projeto original do edifício (Fig. 157). Esta idéia não foi aprovada pela Landmarks Preservation Commission de Nova York, que instou a preservação do que realmente havia sido construído, e defendeu a importância da árvore que aí se desenvolveu como elemento vertical do conjunto.

¹⁹² HART, Sara. A middle-age modernist icon is rejuvenated with a new skin, *Architectural Record*, n.3, v.191, p.126, 2003.

- 1 vision glass
- 2 stainless steel
- 3 stainless-steel fasteners
- 4 spandrel glass
- 5 carbon-steel glazing stops
- 6 new vision glass and sealant
- 7 new stainless-steel mullion caps
- 8 new stainless-steel fasteners
- 9 new glass at shadow box
- 10 new horizontal extrusion
- 11 shadow box
- 12 mullion cover
- 13 new horizontal extrusion
- 14 closures

Fig. 155- Detalhe modificação montante.

O terraço-jardim do 30º pavimento foi restaurado segundo sua aparência original com base em documentação iconográfica assim como o lobby, onde foi refeito um balcão similar ao original há muito perdido e foram instaladas novas poltronas (o mobiliário original do lobby desenhado por Raymond Loewy, não existia mais, assim como não havia registros do projeto, além de fotos) (Fig. 158). O primeiro andar da ala sul do edifício foi transformado em restaurante com acesso independente construído na fachada posterior.

Fig. 156- Vista detalhe fachada restaurada.

Fig. 157- Projeto para a praça de Isamu Noguchi não executado.

Fig. 158- Vista do novo lobby.

A intervenção realizada na fachada da Lever House deu lugar a muitos questionamentos sobre teoria e métodos de intervenção nestes “dinossauros” modernos, exemplos tão significativos da arquitetura do século XX.

De que modo pode ser classificada uma intervenção que substituiu os perfis da fachada tipo *curtain wall* para recuperar as suas condições de funcionamento, segurança e estanqueidade. O resultado foi uma fachada com a aparência muito próxima da original, no entanto o tecido original remanescente é mínimo.

Considerando a intervenção realizada, Theodor Prudon enfatizou a necessidade de se estabelecer uma nova filosofia de preservação alinhada com a realidade econômica e voltada para preservação do conceito original, conforme antes discutido. Esta abordagem daria lugar a uma reconciliação entre projeto e preservação, criando novas oportunidades para adequação a novos usos destes edifícios:

Design therefore must be a true partner in the preservation of the modern movement and working together to enhance the design intent is the true opportunity for architects and preservationists. The new cooperation could lead to “creative restorations”. These “creative restorations” will not be in the style of Viollet-le-Duc who added historically correct elements that should have been there but never were, or in the fanciful manner of Disney, but truly creative solutions that enhance the qualities and strengths of the original design and its intent¹⁹³

¹⁹³ PRUDON, Theodore. Great Expectations Woolworth Building (Cass Gilbert) and Lever House (SOM). In: CUNNINGHAM, A. Modern Movement Heritage. Londres: E & FN SPON, 1998. p-95

O arranha-céu milanês construído entre 1956 e 1960 para abrigar as sedes das empresas Pirelli, conhecido como Pirellone, é a principal obra do arquiteto Giò Ponti. Este edifício sintetizou a pesquisa técnico-funcional para edifícios de escritórios iniciada pelo arquiteto italiano em 1936, no seu projeto para o edifício Montecatini¹⁹⁴. A equipe técnica encarregada do projeto era constituída por Antonio Fornaroli, Alberto Rosseli, Giuseppe Valtolina, Egídio de Loto, Pier Luigi Nervi e Arturo Danusso, estes últimos responsáveis pelo cálculo estrutural.

A Torre Pirelli era o edifício mais alto da Europa, na época da sua construção. Tem planta losangular (Fig. 159) e 33 pavimentos, com altura total de 127,10m. Duas vias internas conectam o embasamento do edifício, no nível do subsolo, definindo os dois corpos-baixos. Um constitui o principal acesso utilizado por funcionários e visitantes e o outro, dando para a praça Duca d'Aosta próximo à Estação Central de Milão, se desenvolve sob a entrada principal do edifício, e abriga um auditório de 340 lugares. Após a sua inauguração, a Torre Pirelli alcançou repercussão internacional pelas suas excepcionais características técnicas, estruturais, funcionais e estéticas, como observou William Curtis (Fig. 160 e 161): *"It showed that not all high-rise design in Europe had to ape the american models"*¹⁹⁵.

Fig. 159 – Plantas baixas Torre Pirelli.

¹⁹⁴ Informações relativas aos estudos e projetos restauração da Torre Pirelli disponíveis no site <[http://www.restauropalazzopirelli.org/Palazzo Regione/index.htm](http://www.restauropalazzopirelli.org/Palazzo%20Regione/index.htm)>. Acesso em: 15 abr.2004.

¹⁹⁵ CURTIS, William. Modern Architecture since 1900. London: Phaidon Press Limited: 1996. 3a. ed., p.478.

Fig. 160 - Vista do edifício em construção.

Fig. 161 - Vista do edifício em construção.

Em 1978 o edifício foi comprado pela Regione Lombardia para sede de seus serviços e escritórios, a qual desde 1999 planejava a recuperação de duas áreas significativas do edifício e fora de uso já há alguns anos: o auditório, no subsolo, e o belvedere, no 31º pavimento e cobertura, bem como o estabelecimento de um programa de manutenção eficaz para preservar as características arquitetônicas do edifício, entendido como importante expressão da cultura arquitetônica do século XX, entre elas as fachadas em *curtain wall*.

A intervenção prevista deveria "respeitar a arquitetura e realizar o trabalho de forma compatível com uma cultura própria de restauro da arquitetura moderna"¹⁹⁶. Em 1995, não tendo ainda completado cinquenta anos, e por esse motivo não podendo ser protegido pela legislação italiana de preservação, foi colocado sob tutela o direito de autor que impôs aos proprietários uma maior atenção com a sua preservação.

No curso dos estudos e projetos, no dia 18 de abril de 2002, um pequeno avião atingiu o edifício na altura do 26º pavimento (Fig. 162 e 163), o que funcionou como o catalisador de um empreendimento maior para intervenção no edifício, que além das obras já programadas para o subsolo e para o 31º pavimento, teve a fachada em *curtain-wall* restaurada assim como todo o revestimento cerâmico externo, constituídos de pastilhas de grés cerâmico, de 2 x 2 cm, desenhadas especialmente para o edifício. Internamente, a infra-estrutura funcional foi renovada de acordo com os padrões vigentes de segurança, conforto e economia de energia, assim como os espaços internos foram atualizados.

Para elaboração dos projetos foi formado um grupo de trabalho em julho de 2002, cuja tarefa era realizar os estudos necessários para orientar o projeto para do edifício, pois a

¹⁹⁶ De acordo com texto disponível no site
<http://www.restauropalazzopirelli.org/Auditorium/brevestoria.htm>

obra deveria ser uma referência para futuras intervenções em edifícios do século XX de reconhecido valor histórico. O resultado do trabalho desta equipe foi um repertório de fontes documentais e uma investigação técnica, composta de informações sobre o estado de conservação do edifício, estado de obsolescência das instalações prediais e a funcionalidade das suas partes.

Pode-se constatar com o referido estudo que os documentos existentes do projeto permitem uma avaliação histórico-crítica do edifício desde a sua concepção até a sua construção. Das análises dos desenhos pode-se inferir que a construção do edifício estava historicamente inserida no desenvolvimento da arquitetura moderna internacional, especialmente na busca de qualidade técnica e formal, claramente expressas nas intenções do projeto. As análises permitiram reconhecer o edifício como obra de arte: *“È infatti opera di fondamentale importanza per la comprensione della modernità italiana del Novecento, ne è un momento culmine, architettura bistrattata ma fortunatamente ancora integra nei valori – morfologici, tecnologici e materiali, che la qualificano”*¹⁹⁷.

Em paralelo aos estudos foi realizado um diagnóstico do estado de conservação de todo o edifício, dando continuidade ao que havia sido iniciado antes do acidente, de modo a estabelecer as causas da sua degradação e a gravidade dos danos provocados pelo acidente de abril de 2002. O resultado deste trabalho indicou a obsolescência das instalações prediais e a perda de funcionalidade das áreas internas, com necessidade de adequação dos espaços às normas vigentes de segurança e conforto, e ainda apontou para os problemas de manutenção da fachada.

A fachada da Torre Pirelli é uma fachada contínua, tipo *curtain wall*, cujo sistema construtivo é do tipo *stick system*¹⁹⁸. É sabido que o projeto dos sistemas de ancoragem, vedação e montagem dos painéis das fachadas contínuas na década de 1950 era experimental, assim como não se tinha noção do comportamento dos materiais empregados diante das variações das condições ambientais, da durabilidade dos tratamentos superficiais, da performance das condições internas e da interação deste tipo de solução com as demais instalações prediais. As formas mais frequentes de degradação deste tipo de fachada são a oxidação e o envelhecimento das superfícies de alumínio que constituem a estrutura portante da *curtain-wall*, sobretudo nas edificações construídas logo após a segunda Guerra Mundial, quando o processo de anodização do alumínio ainda não era de todo controlado, tendo como resultado a oxidação desigual na presença de poluentes atmosféricos; a perda da estanqueidade dos montantes e a conseqüente infiltração de água; e a formação de pontes térmicas decorrentes da perda de eficiência dos isolantes. Há também uma perda de funcionalidade decorrente do

¹⁹⁷CRIPPA, Maria Antonietta. Palazzo Pirelli: filosofia di un restauro. Disponível em:

<http://www.restauropalazzopirelli.org/download/restauro/crippa_1.PDF>. Acesso em: 15 abr. 2004.

¹⁹⁸ De acordo com o artigo *“The metal and glass curtain wall”* de Keeley & Johnson os tipos de fixação de uma *curtain wall* podem ser *“stick system”* quando é montada no canteiro, formada por montantes verticais e traves horizontais ancoradas na estrutura, sendo os painéis de fechamento fixados nos vazios da grelha metálica resultante; *“unit system”*, quando é formada por painéis individuais, modulares e acabados, produzidos industrialmente e montados na obra e *“unit and mullion system”*, quando há uma mistura de painéis pré-fabricados inseridos entre montantes ancorados na estrutura das fachadas. KELEEY, Stephen J. JOHNSON, Deniss K. The Metal and glass curtain wall: The history and diagnostics. In: CUNNINGHAM, A. *Modern Movement Heritage*. London: E & FN SPON, 1998. p.80.

envelhecimento e das alterações das superfícies em vidro, principalmente no caso dos vidros tratados para reduzir a emissividade e criar efeito reflexivo na fachada. Assim como nos grandes edifícios norte-americanos, a execução da fachada da Torre Pirelli foi precedida de testes, realizados por Nervi e Ponti, para verificação da sua capacidade estrutural e da análise do seu comportamento frente a vento.

Os resultados dos levantamentos sobre o estado de conservação da fachada demonstraram que uma refinada tecnologia de construção e uma preocupação com a durabilidade permitiram a sobrevivência da estrutura por cinquenta anos sem manutenção, e sua solidez foi comprovada durante o choque com o avião. Os problemas de conservação apresentados são os problemas comuns a esta tipologia construtiva, destacando-se o envelhecimento das superfícies anodizadas e o comprometimento do isolamento térmico e da estanqueidade, devido à perda da eficiência dos vidros e envelhecimento dos selantes. Quanto ao revestimento cerâmico externo pode-se verificar grandes áreas de desprendimento, sem contudo identificar a causa. O resultado dos exames para verificar os danos provocados pelo impacto do avião revelou que estes eram mais graves nos pavimentos imediatamente superior e inferior ao pavimento que sofreu o choque, mas que não eram nem graves nem irreparáveis. As características construtivas da estrutura garantiam a sua eficiência dentro dos padrões e normas vigentes de segurança.

Havia claramente duas possibilidades de intervenção: a reconstrução total com garantia de segurança e conforto de um lado, e uma intervenção mais conservativa reparando os danos e preservando elementos originais sempre que possível, sendo que a segunda opção seria uma obra totalmente experimental e inédita, mesmo se considerando as intervenções em edifícios com *curtain-wall* já realizadas em outras partes da Europa e nos Estados Unidos¹⁹⁹. Cabe registrar que a Regione Lombardia contratou uma Comissão Técnica-Científica²⁰⁰ para estudar a questão, analisar e propor soluções. Após testes e simulações que demonstraram que a intervenção conservativa era totalmente viável, a referida comissão indicou que as intervenções na estrutura, nos espaços internos e na fachada fossem realizadas de acordo com os princípios do restauro: “Conservarlo significa piuttosto comprenderlo e intervenire, dove è necessario, con atti di modifica minimi, il meno incisivi possibile sulla sua matéria conformata e sulla sua immagine”²⁰¹, e que valorizassem ao máximo a qualidade projetual original e os materiais existentes, atentando para a obediência às normas de segurança, conforto e conservação de energia.

¹⁹⁹ CRIPPA, Maria Antonietta. Restauro del moderno e tecnologia contemporanea: la questioni aperte dai lavori al palazzo Pirelli. Disponível em: <http://www.restauropalazzopirelli.org/download/restauro/crippa_2.PDF>. Acesso em: 14 abr.004.

²⁰⁰ A Comissão técnico-científica designada para acompanhamento e orientação científica da restauração da Torre Pirelli era composta pelo Prof. Adriano De Maio, Reitor do Politécnico de Milão; Prof. Giovanni Carbonara, Diretor da Escola de Especialização de Restauro de Roma; Profa. Maria Antonietta Crippa, professora de História da Arquitetura do Politécnico de Milão; arquiteta Carla Di Francesco, superintendente pela Lombardia do Ministério de Bens Culturais; Dr. Pietro Pietrarola, Diretor Geral Cultura, Identidade e Autonomia da Região Lombardia.

FORMIGONI, R. I criteri di fondo in cui sara orientato il restauro. Disponível em <http://www.restauropalazzopirelli.org/download/restauro/formigoni_1.PDF>. Acesso em: 15 abr.2004.

²⁰¹ CRIPPA, Maria Antonietta. Palazzo Pirelli: filosofia di um restauro. Disponível em: <http://www.restauropalazzopirelli.org/download/restauro/crippa_1.PDF>. Acesso em: 15 abr.2004.

Os trabalhos de restauração da fachada iniciaram-se em janeiro de 2003 e foram concluídos em abril de 2004. Os principais obstáculos para sua execução foram o prazo exíguo, impondo a execução de trabalhos durante épocas de clima rigoroso, e os 130 metros de altura, empregando materiais sensíveis à variação termo-higrométrica. A primeira fase da intervenção se concentrou na fachada: nas superfícies de vidro com caixilho de alumínio anodizado e nas partes revestidas em pastilhas cerâmicas (Fig. 164). A *curtain wall* foi desmontada, cada parte numerada para depois ser remontada no mesmo local. Os perfis foram encaminhados a um laboratório, onde passaram por um processo de reanodização, parte mais importante da operação conservativa. De volta ao canteiro, as partes foram remontadas, e integradas com elementos em aço inox. Foi aplicada nova vedação de borracha no interior e silicone no exterior, foram montados os painéis de vidro novos e os painéis opacos (Fig. 165 e 166).

Fig. 162- Edifício após acidente de 18 de abril de 2002, exterior.

Fig. 163- Edifício após acidente de 18 de abril de 2002.

Fig. 164- Montagem andaimes para restauro da fachada contínua .

Fig. 165 – Remontagem das esquadrias após reanodização dos perfis.

Fig. 166 – Remontagem das esquadrias após reanodização dos perfis.

O revestimento em pastilhas cerâmicas foi restaurado a partir dos exames que indicaram a excelente qualidade do material, que foi especialmente desenhado para o edifício. No entanto, extensas áreas com descolamento não puderam ser identificadas numa primeira inspeção, resultando num trabalho maior do que o inicialmente estimado. Após exame de percussão em toda a extensão da fachada, bem como mapeamento dos danos, vários procedimentos foram empregados para restabelecer a adesão das pastilhas ao suporte, restauração foi realizada utilizando aplicação de resina e inserção de elementos metálicos para garantir a sua melhor ancoragem. Foi feita limpeza química e proteção superficial. As lacunas foram preenchidas com pastilhas novas, feitas por encomenda, similar a original.

Em maio de 2004 o edifício foi reinaugurado com grande aceitação da população (Fig. 167 e 168). A intervenção na fachada da Torre Pirelli se contrapôs à idéia de que é impossível restaurar o novo com os princípios correntes de restauração, e às posturas adotadas pelas correntes norte-européias e norte-americanas que, após a realização de pesquisas sistemáticas sobre o edifício, utilizam os dados levantados para reproduzir e não valorizar o existente, reconstruindo a forma e a imagem original, apagando as marcas do percurso da obra no tempo²⁰². Na tradição cultural italiana, na qual a preservação da autenticidade material constitui a base da transmissão do patrimônio cultural, a experiência com a Torre Pirelli serviu para demonstrar que não há limites para aplicação dos princípios correntes de preservação baseados na intervenção mínima, na distinguibilidade e reversibilidade, à restauração dos edifícios modernos.

Figs. 167 e 168- Aspectos da fachada restaurada

²⁰² SALVO, Simona. Il restauro del grattacielo Pirelli, una questione internazionale, un intervento italiano. Disponível em <http://www.restauropalazzopirelli.org/download/restauro/5_new.PDF>. Acesso em: 15 abr.2004. Também publicado na revista Arkos,n.10, p. 64-70, abr./jun. 2005.

Nos anos 1960, Alvar Aalto estabeleceu um plano de expansão urbana para a cidade de Helsinki, criando um novo centro urbano à margem do Lago Töölö. O cenário natural da região foi preservado da grande pressão econômica e especulação imobiliária então existente, uma vez que a proposta de Aalto consistia de um conjunto de edifícios com funções administrativas, com baixa densidade de ocupação. O referido plano foi parcialmente executado, e o edifício para sala de concertos – Finlândia Hall (projetado em 1962 e construído entre 1967 e 1971) foi um dos poucos edifícios construídos do conjunto projetado.

O edifício de grandes dimensões (Fig. 169), tem todas as fachadas revestidas de mármore branco de Carrara (Fig. 170). Pouco depois de concluída a obra, foi verificado um processo de deterioração do revestimento, de mesma intensidade em todas as fachadas, que se manifestou de duas formas: um processo físico – químico no carbonato de cálcio da estrutura do material causado pelas condições ambientais, que gerou uma corrosão superficial, e um encurvamento das placas na sua maior dimensão. O clima muito rigoroso da Finlândia pode ter acelerado o processo de deterioração do material. O problema atingiu grandes proporções, tendo sido necessária a instalação de uma rede de segurança, pois muitas placas ameaçavam se desprender das fachadas. A questão virou polêmica nacional que durou muito tempo e resultou na decisão de substituir integralmente o revestimento em mármore das fachadas. Apesar da causa da degradação não ser totalmente conhecida, acreditava-se que o problema era do mármore branco de Carrara e por isso foram estudadas alternativas de material, para substituição do revestimento.

Fig. 169 - Planta baixa Finlândia Hall.

No entanto, dada a importância do revestimento para a preservação da imagem original do edifício, optou-se por manter o mármore branco de Carrara, não obstante fosse reconhecido que o processo de degradação poderia se repetir em um curto espaço de tempo. As dimensões originais das placas assim como suas espessuras foram mantidas, o

sistema de fixação foi alterado para reduzir a carga no apoio e foram introduzidas juntas elásticas entre as placas (Fig. 171).

Fig. 170- Vista parcial fachada

Fig. 171- Novo revestimento em mármore branco de Carrara, feito conforme original

Em 1999, foi criado um projeto de pesquisa – MARA PROJECT²⁰³ - através de uma cooperação internacional, para estabelecer as condições de durabilidade de fachadas revestidas em mármore. Pode-se mesmo dizer que o objetivo da pesquisa era definir os parâmetros da próxima substituição do revestimento das fachadas do Finlândia Hall, tendo no seu escopo de trabalho a identificação de detalhes de projeto e o sistema construtivo apropriados para garantir a durabilidade de fachadas de mármore, assim como o estabelecimento de estratégias para a sua manutenção.

O projeto se desenvolveu em três frentes: ensaios de campo, pesquisas de laboratório e desenvolvimento estrutural, ao mesmo tempo em que formou uma rede de especialistas para cooperação técnica entre organizações, institutos de pesquisa, engenheiros e arquitetos, companhias de comércio etc., de modo a consolidar uma ativa cooperação entre proprietários de edifícios com o mesmo problema, entre eles o Grande Arco de La Défense, em Paris (França) e o Museu de Arte de Aalborg (Dinamarca), e difundir as informações através de sites na Internet, workshops, seminários e publicações.

Os ensaios de campo se desenvolveram na cobertura do Finlândia Hall, com o objetivo de verificar o comportamento de diferentes tipos de pedra, nas condições ambientais reais, como se fosse uma das fachadas do edifício. Para isso foram montados painéis com placas que reproduziam as dimensões do projeto original, variando apenas as espessuras: 30, 40 e 50mm (Fig. 172 e 173), com os seguintes materiais: mármore de

²⁰³ Em 1999, durante o curso MARC 99 o Projeto MARA foi apresentado por um de seus pesquisadores arquiteto Pekka Mesimakki, e parte das informações aqui relatadas foram obtidas durante este colóquio.

Carrara branco Lorano, Pradetto; mármore de Carrara branco Gioia; mármore de Carrara branco altíssimo (Lucca); mármore de Carrara branco Madielle (dark), Tolga White. Algumas superfícies foram tratadas com impregnação de silano-siloxano. Foi analisada a superfície do mármore quanto à cor e textura, a taxa de deformação dos painéis (curvatura), a resistência à flexão, a densidade e absorção de água, a adesão entre as partes coladas, o sistema de fixação, a microestrutura. Além do exame do material propriamente dito foram observadas as condições climáticas: mudanças de temperatura exterior, nas superfícies internas e externas da pedra e no espaço de ventilação; ciclos de congelamento; umidade exterior, no meio da pedra e no espaço de ventilação; além do registro de informações gerais sobre o clima, tais como índice pluviométrico, ventos dominantes, acidez das chuvas, poeira e poluentes (Fig. 174 e 175).

Fig. 172- Laboratório de campo instalado a céu aberto na cobertura do Finlândia Hall

Fig. 173- Pormenor com indicação dos tipos de materiais utilizados

Fig. 174 - Pormenor das juntas entre as placas de revestimento.

Fig. 175 - Pormenor do sistema de monitoramento da temperatura e umidade relativa na superfície, entre a parede e as placas e nas juntas.

As pesquisas de laboratório buscaram identificar os mecanismos de falência do mármore de Carrara branco, os meios para prevenir ou limitar a falência e os métodos para testar a durabilidade do mármore antes de sua aplicação. Cada um dos laboratórios envolvidos executou tarefas de acordo com as suas especialidades, podendo ser citados

o Technical Research Centre of Finland, a Helsinki University of Technology e a Universidade de Parma. No Technical Research Centre of Finland foram realizados os testes de acompanhamento aos ensaios de campo, em especial a análise das variações climáticas e o efeito dos tratamentos de superfície empregados. Na Helsinki University of Technology foram analisados os efeitos das mudanças de temperatura nas propriedades específicas do material (módulo de elasticidade, fadiga e ruptura). Na Universidade de Parma uma pesquisa experimental analisou as características microestruturais do material e uma pesquisa teórica desenvolveu simulações e cálculos numéricos para os diversos tipos de danos. Nessa instituição também foi realizado um estudo para restauração, que fixou os critérios para a futura renovação do Finlândia Hall.

Na parte de desenvolvimento estrutural foram desenvolvidos e testados detalhes construtivos tais como a estrutura do revestimento, os sistemas de fixação, as juntas, a ventilação entre as placas e as paredes, a estabilidade estrutural, a segurança e os tratamentos para proteção da superfície com o objetivo de desenvolver um manual para o projeto de revestimentos de mármore para fachadas. No final dos estudos foi verificado que existem diferenças substanciais de comportamento em função da microestrutura do mármore.

Os resultados do projeto MARA privilegiaram a construção de novos revestimentos e não a conservação de revestimentos similares que existem na própria obra de Aalto. Esta ação privilegia a tendência à preservação da imagem da arquitetura moderna, em detrimento da preservação da consistência material da obra e do seu valor como documento.

CAPÍTULO 3

A PRESERVAÇÃO DA ARQUITETURA MODERNA NO BRASIL

Nos anos 1920 e 1930 registram-se os primeiros episódios da arquitetura moderna brasileira, nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo: o manifesto da Arquitetura Moderna de 1925, de Gregory Warchavchik e os seus projetos para as casas modernistas nos anos seguintes; a difusão das idéias sobre a arquitetura moderna de Le Corbusier, durante sua estadia no Rio de Janeiro, em 1929; e os primeiros trabalhos dos arquitetos formados pela Escola Nacional de Belas Artes, após a tentativa de reforma empreendida por Lúcio Costa no curto período por que passou na Direção.

As idéias do Movimento Moderno com a valorização do racionalismo e do progresso tecnológico se adequaram ao panorama político brasileiro então voltado para a modernização do país. Após a anulação do concurso para o projeto do Edifício Sede do Ministério da Educação e Saúde Pública, o convite a Lucio Costa para elaboração de uma proposta utilizando a nova linguagem da arquitetura foi o episódio que deu grande impulso ao movimento de renovação da arquitetura. No Rio de Janeiro, além do Edifício Sede do Ministério da Educação e Saúde Pública, que contou com a consultoria de Le Corbusier, surgem outros projetos importantes, traduzindo as propostas das vanguardas européias, como por exemplo o edifício Sede da Associação Brasileira de Imprensa e o aeroporto Santos Dumont, dos Irmãos Roberto a estação de Hidro-Aviões de Atílio Correia Lima.

No período entre 1930 e 1945, a arquitetura moderna se estabeleceu no Brasil, tendo no Estado o seu principal cliente e a construção dos edifícios públicos o principal veículo de difusão dos ideais de modernização²⁰⁴. Em 1943, a exposição realizada no Museu de Arte Moderna de Nova York, *Brazil Builds: New and Old 1652-1942* causou enorme impacto na crítica internacional, bem como repercutiu internamente. A busca de uma linguagem própria que se caracterizou pela conciliação entre os princípios racionalistas europeus, em especial a vertente Corbusieriana, e o vocabulário formal ligado à produção colonial, levaram a crítica internacional a classificar a produção nacional como uma vertente do *International Style*, o *Brazilian Style*. O Grande Hotel de Ouro Preto e o conjunto da Pampulha de Oscar Niemeyer, e o Park Hotel de Friburgo de Lúcio Costa, são importantes marcos desta tendência.

A conjugação entre os ideais dos intelectuais ligados ao modernismo no Brasil, que buscavam o estabelecimento de uma identidade brasileira com contornos mais independentes dos padrões culturais vigentes, e os anseios políticos do Estado Novo de criação de uma nação consolidada sobre valores nacionais, possibilitou integração de

²⁰⁴ DECKKER, Zilah Q. *Brazil Built- The Architecture of Modern Movement in Brazil*. Londres: Spon Press, 2001.

uma política de preservação do patrimônio ao projeto de construção da Nação pelo Estado, e os mesmos arquitetos ligados a difusão das idéias do Movimento Moderno no Brasil assumiram a implementação da política de preservação do patrimônio histórico e artístico nacional, fato que tornou singular a situação brasileira: ao mesmo tempo, os mesmos personagens buscavam proteger um passado e lançar as bases para a construção de um futuro.

No presente capítulo apresentamos um panorama das ações para preservação da arquitetura moderna no Brasil, empreendidas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, que em já 1947 protegia legalmente uma obra moderna, a Igreja de São Francisco da Pampulha; de modo a identificar como foram valorizadas e selecionadas as obras modernas que integram o patrimônio histórico e artístico nacional. Ainda no âmbito das ações do IPHAN discutiremos os critérios para preservação para do Palácio Gustavo Capanema, antigo Edifício Sede do Ministério da Educação e Saúde. Abordaremos também as ações para preservação do legado moderno carioca, empreendidas pelo Governo do Estado do Rio de Janeiro e pela Prefeitura Municipal da Cidade do Rio de Janeiro, também, neste caso, com a intenção de verificar os critérios de seleção e preservação adotados nestas duas instâncias.

3.1 - MONUMENTOS MODERNOS NACIONAIS

A construção dos patrimônios históricos e artísticos está associada à noção de valor cultural, notadamente histórico e artístico; e a esses valores, que variam no tempo e no espaço, estão atrelados os processos de definição das políticas de preservação, que na prática vão desde o estabelecimento de instrumentos para seleção, de dispositivos legais para proteção até o estabelecimento de critérios para conservação/restauração. No caso dos patrimônios históricos e artísticos nacionais, o valor que permeia os julgamentos é o valor nacional, o valor que reflete a identidade nacional, que torna um bem merecedor de proteção e transmissão para as gerações futuras. A identificação do valor nacional é normalmente tarefa dos órgãos públicos incumbidos da formulação das políticas de preservação, a partir do momento em que a preservação do patrimônio cultural passou a ser reconhecida como atribuição do Estado, no final do século XVIII, quando na França a preservação dos monumentos históricos como elemento de uma política governamental se estabeleceu com um programa sistemático de intervenções²⁰⁵, com financiamentos contínuos e capacitação técnica de profissionais para atuar nesse campo. O modelo francês estatal e centralizador, que aliou a preservação dos bens culturais aos interesses políticos do Estado, predominou na Europa e foi adotado no Brasil no início do século XX.

O alcance desta ação enquanto política nacional é a responsabilidade, na maioria das vezes, de especialistas em determinadas áreas do conhecimento (como a arquitetura, a história, a arqueologia, entre outras) que com os instrumentos que lhe são próprios constroem, a partir de valores que necessariamente são relativos a um determinado tempo e lugar, uma representação da cultura da nação.

²⁰⁵ CHOAY, Françoise. *A Alegoria do Patrimônio*. São Paulo: Unesp, 2001. p.145-149.

O envolvimento do Estado com as ações para salvaguarda dos testemunhos históricos do passado bem como com a proteção de bens de valor histórico e artístico se verifica no Brasil, ainda na década de 1920²⁰⁶, em decorrência do estado de abandono das cidades históricas e do comércio ilegal das obras de arte. Alguns projetos de legislação para proteção do patrimônio foram esboçados na ocasião, mas nenhum conseguiu compatibilizar a preservação do patrimônio com o direito de propriedade assegurado pela Constituição. A questão só foi enfrentada de forma sistemática pelo Ministro da Educação e Saúde Pública, Gustavo Capanema, quando solicitou a Mario de Andrade a elaboração de um anteprojeto para a criação de um órgão especificamente voltado para a preservação do patrimônio histórico e artístico nacional, que teve sua formulação definitiva no decreto-lei nº 25, de autoria de Rodrigo Mello Franco de Andrade.

Em 1937 foi criado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional²⁰⁷, cuja política de preservação implantada naquele período gozou de enorme prestígio durante mais de trinta anos, até a instauração da ditadura militar na década de 1960, quando seu caráter elitista e sua pouca representatividade nacional começaram a ser questionados. O decreto-lei nº 25²⁰⁸, de 1937, que é o instrumento legal ainda em vigor, apresentou uma solução para compatibilizar a preservação do patrimônio e o direito de propriedade. Nele está explicitado que um bem identificado como depositário dos valores que remetem à identidade nacional tem a sua proteção, bem como a sua preservação, garantidas para que os respectivos valores possam ser transmitidos para o futuro pelo instituto do tombamento²⁰⁹.

²⁰⁶ Já em 1923 foi submetido projeto de lei à presidência da Câmara criando a Inspetoria dos Monumentos Históricos dos Estados Unidos do Brasil pelo deputado Luiz Cedro.

ANDRADE, Antonio Luiz Dias de. Um estado completo que pode jamais ter existido. 1993. Tese (Doutorado em Arquitetura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo. p.106.

²⁰⁷ O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional foi criado no Brasil, em 1937, como órgão do Ministério da Educação e Saúde. A partir de então, em função das mudanças na administração pública, recebeu outras designações: Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 1946; Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 1970; Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 1979; Subsecretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 1981; e com a criação do Ministério da Cultura, em 1985, voltou a ser uma Secretaria, que em 1990 foi extinta. Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural foi a designação que assumiu entre 1990 e 1994, período conhecido como “era Collor”, voltando a se chamar Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 1994.

²⁰⁸ O decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, não é o único instrumento legal de preservação no Brasil, existem outras formas jurídicas que, restringindo o direito de propriedade, preservam o bem direta ou indiretamente, podendo ser citados como exemplos a Lei nº 3.924, de 26 de junho de 1961, que rege a preservação dos monumentos arqueológicos e pré-históricos, artísticos e numismáticos oriundos de descobertas fortuitas; a Lei 4.845, de 19 de novembro de 1965, que “proíbe a saída para o exterior de obras de arte e ofícios produzidos no país até o final do período monárquico”; e ainda os instrumentos legais dos estados e municípios, destacando-se nestes últimos as posturas municipais que podem garantir a preservação de áreas de interesse cultural e ambiental.

CASTRO, Sonia. O Estado na preservação dos bens culturais. Rio de Janeiro: Renovar, 1991. p.6-8.

²⁰⁹ O tombamento representou um compromisso entre o interesse público, representado pela preservação dos valores culturais, e o interesse privado, representado pelo direito de propriedade, dispensando para a finalidade da preservação a figura da desapropriação e as consequências dela resultantes. Apesar da Constituição de 1988 indicar outros métodos de preservação e acatamento, o tombamento é o instrumento mais usado para a preservação, chegando a ser confundido o sentido dos dois termos.

ASSESSORIA JURÍDICA DA FUNDAÇÃO NACIONAL PRÓ-MEMÓRIA. Notas sobre o Instituto do tombamento. In: MEC/SEC/SPHAN/FNPM. Bens Móveis e Imóveis Inscritos nos Livros do Tombo do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Brasília: SPHAN, 1982. p. 9-10.

Nas décadas de 1970 a 1980, formularam-se novos caminhos para a preservação do patrimônio cultural no Brasil, quando se tentou estimular a participação social, de modo a democratizar a política de preservação e colocá-la a serviço da cidadania. A noção de bem cultural, bem como a sua proteção e conservação, passaram a ser temas de discussão de outros segmentos da sociedade onde a política estatal e os interesses privados freqüentemente estavam em confronto.

Interessa, na nossa análise, explicitar estas duas fases que já estão historicizadas no IPHAN; a primeira, conhecida como “fase heróica”, que correspondeu à gestão de Rodrigo Mello Franco de Andrade, de 1937 a 1969; e a segunda, conhecida como “fase moderna”, iniciada na gestão de Aloísio Magalhães, como se deu o processo de seleção e valoração de bens modernos para integrarem o Patrimônio Histórico e Artístico Nacional²¹⁰.

Condições especiais cercaram a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional no Brasil, como já discutido por diversos autores²¹¹, destacando-se o Movimento Moderno e a instauração do Estado Novo.

O modernismo no Brasil, desde as manifestações da Semana de 22, com as críticas à europeização do país, tinha como foco a busca de uma identidade nacional, como observou Eduardo Jardim de Moraes:

[...] Foi no contato com as vanguardas européias que os modernistas perceberam que a modernização da expressão artística, entendida como rompimento radical com o passado, só tinha sentido em países onde havia uma tradição nacional internalizada. Em países de formação mais recente, como o Brasil, cuja tradição ainda estava por construir, a adesão imediata ao novo descaracterizaria a produção artística no que ela teria de particular – o seu caráter nacional – perdendo assim também o seu valor universal, enquanto arte²¹².

²¹⁰ “De acordo com a historiografia oficial do SPHAN, o “período heróico” da Instituição corresponde àquele que se estende desde a sua criação em 1937 até a morte de Rodrigo em 1969. Um segundo período é identificado por essa historiografia, de 1969 a 1979, tempo em que a direção esteve a cargo de Renato Soeiro, próximo colaborador de Rodrigo, mas que não foi marcada por quaisquer mudanças significativas em termos da política oficial do Patrimônio. Em 1979, Aloísio Magalhães assume a direção do SPHAN e dá início a uma nova política para o patrimônio cultural brasileiro.”

GONÇALVES, José R.S. A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1996. p.51.

²¹¹ Como observou Antonio Luiz Dias de Andrade: “tais iniciativas [de criar um serviço de proteção ao patrimônio histórico e artístico nacional] coincidem com a convergência do ideário nacionalista, propagado por uma elite de intelectuais que, sob a influência das teorias eurocêtricas do desenvolvimento das civilizações, pretenderam encontrar o caráter nacional, a essência da nação brasileira, como condição indispensável para o processo de desenvolvimento”.

ANDRADE, op.cit., p.105.

²¹² MORAES, Eduardo Jardim. Identidade Nacional. In: CPDOC. Estudos Históricos. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1988. p.228-238.

De um lado o projeto para o modernismo no Brasil contemplava a definição da tradição brasileira com contornos mais independentes dos padrões culturais e políticos vigentes, e de outro o programa do Estado Novo se fundava nos anseios da criação de uma nação consolidada sobre valores nacionais, onde o ideário do patrimônio foi integrado ao projeto de construção da Nação pelo Estado. Os mesmos protagonistas do Movimento Moderno no Brasil assumiram a implementação da política de preservação do patrimônio histórico e artístico nacional, fato que tornou singular a situação brasileira: ao mesmo tempo, os mesmos personagens buscavam proteger um passado e lançar as bases para a construção de um futuro.

A atuação de intelectuais ligados ao Movimento Moderno junto ao SPHAN se deu desde a sua fundação e permaneceu por mais de três décadas, não só na composição de seu quadro funcional, mas também na dos seus consultores. O SPHAN teve entre os seus primeiros colaboradores Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Carlos Leão, Paulo Thedim Barreto, José de Souza Reis, Renato Soeiro e Alcides da Rocha Miranda. À exceção de Paulo Thedim Barreto, os demais estavam relacionados com importantes projetos do Movimento Moderno²¹³.

A especificidade da preservação do patrimônio cultural no Brasil, tendo a frente os arquitetos ligados ao movimento de renovação arquitetônica, definiu o critério de seleção dos bens a serem tombados, o qual se baseava no conceito de excepcionalidade. A definição do valor excepcional tentava equilibrar preservação e desenvolvimento, nos moldes da Carta de Atenas do CIAM²¹⁴.

A Carta resultante da Conferência de Atenas sobre a Conservação Artística e Histórica dos Monumentos, realizada em Atenas, em 1931, ao defender a preservação dos centros históricos, se opunha ao princípio dos arquitetos modernos que tinham como prioridade projetar a cidade do futuro. Assim é que os arquitetos do SPHAN moviam-se entre valores antagônicos da tradição e da modernidade, que caracterizaram não só a sua produção moderna mas também as suas ações em relação à preservação do patrimônio histórico.

O programa de trabalho dos primeiros anos de atuação, baseado na proposta de Mario de Andrade para o SPHAN, era de grande amplitude, contemplando as áreas da arquitetura, arqueologia, etnografia e paisagismo, entre outros temas. A proteção dos remanescentes da arquitetura colonial foi o foco dos maiores esforços, tanto pelas ameaças decorrentes do desenvolvimento urbano e da prática do comércio ilegal de obras de arte, quanto pela estratégia de valorização da vertente luso-brasileira da cultura nacional. A preservação da arquitetura religiosa colonial se revestiu também de um caráter didático, e foi o instrumento usado para consolidação da Instituição, tendo em vista que a proteção do acervo colonial religioso não causava maiores polêmicas.

A instituição tornou-se, por força do desconhecimento total da matéria, um centro de pesquisa e reflexão sobre a história da arte e da arquitetura no Brasil, conhecimento indispensável para fundamentar a seleção e subsidiar as intervenções que se faziam necessárias. Era um conhecimento que estava por ser produzido, e o desenvolvimento dos

²¹³ CAVALCANTI, Lauro. As preocupações do Belo. Rio de Janeiro: Taurus Editora, 1995. p. 153.

²¹⁴ CURY, Isabelle (Org.). Cartas Patrimoniais. 2.ed. Rio de Janeiro:Edições do Patrimônio, 2000. p.52-54.

estudos foi muito incentivado dentro do quadro técnico, assim como a divulgação dos trabalhos através de publicações técnicas, tendo em vista as lacunas que havia nesta área nas universidades²¹⁵. Este centro de produção do conhecimento sobre o legado arquitetônico e artístico brasileiro só foi ultrapassado muito posteriormente com a inclusão no currículo das faculdades de arquitetura dos cursos sobre história da arquitetura brasileira. Deve-se destacar a grande quantidade de bens que foram salvaguardados neste período.

A postura dos modernos em relação à tradição e continuidade prevaleceu nos processos de seleção dos bens a serem preservados. Ao lado da predominância do valor artístico caminhava uma rejeição às cópias, representadas pelos “estilos neo” e principalmente as misturas estilísticas do ecletismo. A tese da afinidade estrutural entre a arquitetura moderna e as técnicas construtivas do período colonial era demonstrada para fazer destas duas manifestações as mais autênticas da arquitetura brasileira. Lucio Costa em seu ensaio “Documentação Necessária” de 1938, estabelece as afinidades entre a arquitetura civil colonial com seu ar “despretencioso e puro” e a arquitetura moderna, demonstrando que vários elementos desta última, como por exemplo a estrutura independente de concreto armado e a janela em fita, fazem parte de uma evolução que vinha se processando desde o século XVIII²¹⁶.

Dentro dos critérios de seleção havia então uma valorização da arquitetura barroca em geral, seguida pela valorização dos remanescentes de filiação neoclássica, prevalecendo o valor artístico sobre o valor histórico. Neste contexto foram realizados os primeiros tombamentos de exemplares da arquitetura moderna brasileira: a Igreja de São Francisco da Pampulha, o Edifício Sede do Ministério da Educação e Saúde, atual Palácio Gustavo Capanema, a Estação de Hidro-aviões, o Catetinho, o Aterro do Flamengo e a Catedral de Brasília.

As primeiras medidas para preservação de edifícios do Movimento Moderno no mundo ocorreram no Brasil, com um intervalo de três meses entre elas, entre o final de 1947 e início de 1948. O pedido de tombamento da Igreja de São Francisco, na Pampulha²¹⁷ foi encaminhado pelo arquiteto Lucio Costa em 08 de outubro de 1947, então diretor da Divisão de Estudos e Tombamento do SPHAN, e em 06 de novembro de 1947, após despacho favorável ao tombamento do diretor geral Rodrigo Mello Franco de Andrade, foi expedida a notificação ao prefeito da cidade de Belo Horizonte, João Franzen de Lima, do tombamento da “igreja de São Francisco de Assis, localizada à beira do lago da Pampulha, em Belo Horizonte, estado de Minas Gerais, incluindo-se no tombamento as

²¹⁵ Em 1949, na qualidade de Diretor da Divisão de Estudos e Tombamento, o arquiteto Lucio Costa elaborou um Plano de Trabalho para o setor, definindo claramente a necessidade de realização de estudos históricos e avaliações artísticas para seleção dos bens a serem tombados. No referido Plano discorre também sobre a necessidade do desenvolvimento do conhecimento dos bens, que, não atendendo ao critério de excepcionalidade, deveriam ser protegidos pelos estados e municípios.

COSTA, Lucio. Plano de Trabalho para a Divisão de Estudos e Tombamento da DPHAN. PESSOA, J. Lucio Costa : Documentos de trabalho. Rio de Janeiro: IPHAN, 1999. p. 83-91.

²¹⁶ COSTA, Lucio. Lúcio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995. p.457-462.

²¹⁷ INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (BRASIL). Processo de Tombamento da Igreja de São Francisco da Pampulha, nº 373 – T – 47. Arquivo Noronha Santos.

obras de arte integradas no referido edifício”²¹⁸. Em 1º de dezembro de 1947, o edifício foi inscrito no livro do Tombo das Belas- Artes, com o nº 312.

O tombamento, neste caso considerado preventivo, foi utilizado para evitar a descaracterização e o abandono da igreja. Projeto de grande significação para a afirmação da arquitetura moderna brasileira no cenário internacional, tendo sido apontada como obra reveladora do gênio de Oscar Niemeyer, constituiu o primeiro exemplo de experimentação das possibilidades plásticas do concreto armado no Brasil. A sua planta em forma trapezoidal corresponde a uma abóbada de berço de grandes proporções, que substitui os planos horizontais de cobertura e os verticais de vedação. Na parte anterior da nave situa-se o batistério com baixos relevos de Ceschiatti e a escada helicoidal de acesso ao coro. O centro da composição é o painel de Portinari representando São Francisco situado no altar-mor.

No entanto, além de não corresponder aos padrões religiosos da época, foi considerada ousada e profana (Fig.176), e logo após a sua conclusão começou a apresentar graves problemas decorrentes da sua execução em desacordo com o projeto estrutural de Joaquim Cardoso, tendo sido também essa uma das razões da sua ruína precoce. Estes problemas são mencionados por Lucio Costa no seu pedido de tombamento, transcrito a seguir:

[...]Considerando o estado de ruína precoce em que se encontra a Igreja de São Francisco de Assis, na Pampulha, em Belo Horizonte, devido a certos defeitos de construção e ao abandono a que foi relegado esse edifício pelas autoridades municipais e eclesiásticas; considerando que numerosas peças integrantes desse edifício destinado à capela tais como altar, órgão, bancos, via sacra etc, foram irresponsavelmente abandonados ou utilizados em outras igrejas de modo inconveniente porque em desacordo com seu estilo peculiar; considerando o louvor unânime despertado por essa obra nos centros de maior responsabilidade artística e cultural do mundo inteiro, particularmente da Europa e dos Estados Unidos; considerando, enfim, que o valor excepcional desse monumento o destina a ser escrito, mais cedo ou mais tarde, nos livros do tomo, 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 1 e 3 do Artigo 9º do decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, o *tombamento preventivo* da Igreja de São Francisco de Assis, na Pampulha, promovendo-se desde logo as necessárias gestões junto à prefeitura, ao arquiteto autor do projeto e aos engenheiros responsáveis pelo cálculo da estrutura e pela empreitada da obra, com o propósito de sanar da melhor forma

²¹⁸ BRASIL. IPHAN. Processo de Tombamento nº 373 – T – 47, f.3.

os defeitos assinalados e também junto às autoridades eclesiásticas para o fim de integrar de novo no monumento as alfaias e demais peças do seu equipamento indevidamente removidas, ou ainda, aquelas que muito embora concluídas e pagas, não foram sequer instaladas²¹⁹.

A aceitação desta igreja como espaço religioso se deu somente em 1959, conforme artigo publicado na revista Habitat, a seguir reproduzido. Ao longo da sua existência a igreja passou por intervenções de vulto, tendo sido a última realizada em 2004.

Fig. 176- Igreja da Pampulha.

O processo de tombamento do edifício construído para sede do Ministério da Educação e Saúde Pública²²⁰ teve uma duração de 15 dias entre o encaminhamento do pedido de tombamento elaborado pelo arquiteto Alcides da Rocha Miranda, em 03 de março de 1948, e a sua inscrição no Livro das Belas-Artes, em 18 de março de 1948. A justificativa do tombamento, aprovada pelo arquiteto Lucio Costa, diretor da Divisão de Estudos e Tombamento e pelo diretor-geral Rodrigo Mello Franco de Andrade está consubstanciada no encaminhamento feito por Alcides da Rocha Miranda nos termos que se segue:

[...] Sr. Diretor da D.E.T.:

Nos termos do art. 9, II, a, do Regimento aprovado pelo Decreto nº 20.303, de 2 de janeiro de 1946, tenho a honra de propor o tombamento, como monumento da arquitetura civil, do edifício sede do

²¹⁹ BRASIL. IPHAN. Processo de Tombamento nº 373 – T – 47, f.1- 2.

²²⁰ INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (BRASIL). Processo de Tombamento do edifício ex-Sede do Ministério da Educação e Saúde Pública, atual Palácio Gustavo Capanema, nº 375 – T – 44. Arquivo Noronha Santos.

Ministério da Educação e Saúde, à rua da Imprensa, nº 16, no Distrito Federal, com a área complementar, integrante da mesma construção.

Justifica-se a medida proposta, pelo fato de tratar-se da primeira edificação monumental, destinada a sede de serviços públicos, planejada e executada no mundo, em estrita obediência aos princípios da moderna arquitetura.

Esse caráter de edifício, marco de uma nova fase da evolução da arquitetura, lhe vem sendo reconhecido pelos críticos e especialistas mais autorizados da Europa e da América, tal como é do conhecimento público, através das publicações técnicas. A obra em questão reveste-se, assim, da maior importância, do ponto de vista artístico e histórico, sendo de toda conveniência colocá-lo sob a proteção do decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, que classifica e manda “conservar e proteger o patrimônio da arte do país”²²¹.

Na mesma data foram expedidas as notificações do tombamento para o ministro da Educação e para o diretor do Serviço do Patrimônio Nacional do Ministério da Fazenda, nas quais ficou explicitada a “área complementar” mencionada no pedido de tombamento, constituída pelo terreno delimitado pelas ruas da Imprensa, de Santa Luzia, Araújo Porto Alegre e avenida Graça Aranha, necessária a preservação da sua perspectiva monumental²²².

Projetado por Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Reidy, Jorge Moreira, Carlos Leão e Hernani Vasconcellos, tendo como consultor Le Corbusier com jardins de Burle Marx, durante a gestão do Ministro Gustavo Capanema para ser o ministério da Educação e Saúde, o palácio é considerado o edifício brasileiro mais importante do século XX, pois com ele se consolidaram os princípios da arquitetura moderna de matriz corbusiana no Brasil. Com a saída de Gustavo Capanema do Ministério no final do governo Vargas, em 1945, o edifício cuja aceitação pública era ainda controvertida era alvo de intervenção descaracterizadora e uso indevido dos seus espaços, como por exemplo o tráfego e estacionamento de veículos no pátio. A inclusão da “área necessária à preservação da sua perspectiva monumental” era um meio de controle do que viria a ser construído nos lotes de propriedade da Fundação Getúlio Vargas, adjacente ao Edifício do MES.

Em 1957, outro edifício moderno passou a integrar o Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, a estação de hidro aviões²²³, projetada por Atílio Correia Lima e equipe de arquitetos formada por Jorge Ferreira, Renato Mesquita, Tomás Estrela e Renato Soeiro, este último, funcionário da SPHAN.

Em 1956, conforme consta do respectivo processo de tombamento, o edifício já se encontrava em estudo para tombamento pelo arquiteto Lucio Costa, e foi tombado em janeiro de 1957²²⁴. O edifício projetado para estação de hidro aviões, uma das obras pioneiras da arquitetura moderna brasileira, perdeu a sua função em decorrência da evolução da aviação e o desaparecimento dos hidro aviões, e foi transferido para o

²²¹ BRASIL. IPHAN. Processo de Tombamento nº 375 – T – 44, f. 1.

²²² BRASIL. IPHAN. Processo de Tombamento nº 375 – T – 44, f. 4.

²²³ INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (BRASIL). Processo de Tombamento Estação de Hidro – Aviões, Processo nº 552 – T – 56. Arquivo Noronha Santos.

²²⁴ BRASIL. IPHAN. Processo de Tombamento nº 552 – T – 56, f.1-1.

Clube da Aeronáutica, que pretendia no seu local construir uma nova sede, tendo sido este o motivo alegado pelo ministro da Aeronáutica, quando em dezembro²²⁵ de 1957 pediu o destombamento do imóvel. Em janeiro de 1958, o diretor-geral, Rodrigo Mello Franco de Andrade, solicitou ao ministro da Educação empenho junto ao presidente da República para que não fosse autorizado o destombamento, tendo em vista que um destombamento pelo próprio poder público criaria um

[...]Danoso precedente como ainda perdesse a autoridade que carece ter, para impingir aos particulares os ônus decorrentes da legislação defensiva do nosso acervo de bens móveis e imóveis, que são o patrimônio cultural do país²²⁶.

O arquiteto Paulo Santos elaborou relatório defendendo o tombamento da estação de hidro aviões, com o qual o presidente da República concordou, e não revogou o tombamento, demonstrando a respeitabilidade do IPHAN no cenário político de então. O edifício permaneceu tombado e salvo da demolição. Em seu parecer Paulo Santos destaca o seu valor artístico:

[...]o valor artístico implícito no edifício em si cuja preservação será por certo motivo de orgulho das gerações futuras pelo seu excepcional significado da eclosão de um movimento de expressão internacional como foi por arquitetura contemporânea do Brasil não igualada em latitude por nenhum outro de nossa história artística²²⁷.

Em 1959 uma outra edificação foi incorporada à lista de monumentos modernos nacionais, o Catetinho, designação dada à construção de madeira destinada a abrigar o Presidente Juscelino Kubitschek durante suas visitas de inspeção às obras de construção da nova capital, Brasília. A solicitação partiu do gabinete da Presidência e o parecer favorável ao tombamento ressaltou tratar-se da unidade inicial do empreendimento urbanístico e arquitetônico de Brasília. Esta construção foi inscrita somente no Livro do Tombo Histórico.

Em 27 de abril de 1964, o então governador do estado da Guanabara Carlos Lacerda encaminhou ao diretor do DPHAN, Rodrigo Mello Franco de Andrade, pedido de tombamento do Parque do Flamengo²²⁸. O Parque do Flamengo, com 1.200.000 m², resultou do aterro, no início dos anos 60, de uma larga faixa do litoral da Baía de Guanabara. Os projetos de urbanização das edificações e dos equipamentos são de autoria do arquiteto Affonso Eduardo Reidy, e o paisagismo de autoria de Roberto Burle Marx. O Monumento aos Mortos da Segunda Guerra Mundial é de autoria dos arquitetos Marcos Konder e Hélio Ribas Marinho, sendo anterior ao projeto do parque, mas está

²²⁵ BRASIL. IPHAN. Processo de Tombamento nº 552 – T – 56, f.11.

²²⁶ BRASIL. IPHAN. Processo de Tombamento nº 552 – T – 56, f.15-16.

²²⁷ BRASIL. IPHAN. Processo de Tombamento nº 552 – T – 56, f.22-24.

²²⁸ INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (BRASIL). Processo de Tombamento do Aterro do Flamengo; nº 0748 – T – 64. Arquivo Noronha Santos.

incluído no tombamento, assim como o Museu de Arte Moderna, também projetado pelo arquiteto Affonso Eduardo Reidy.

Em 10 de novembro de 1964 foi solicitado pelo Diretor do DPHAN o projeto geral do parque para que o assunto fosse examinado²²⁹. A resposta encaminhada descreve o projeto e enumera as obras de arquitetura, feitas ou a fazer, destacando que:

[...]Foi sempre a intenção do grupo de trabalho, desde o começo da planificação, de promover a Fundação do Parque do Flamengo, e de pedir ao digno Patrimônio Histórico e Artístico o tombamento da área. Creio termos chegado à etapa de tombamento, já que graças ao apoio incondicional do governador Carlos Lacerda podemos chegar a quase conclusão das obras, sem que estas tenham sofrido uma quebra de unidade do projeto ou a desvirtuação do conceito pela qual elas foram criadas; sobretudo, acreditamos que o nível tanto estético quanto social da obra venha ser aceito pelos altos padrões que sempre nortearam os serviços do Patrimônio. Pelo seu tombamento o Parque do Flamengo ficará protegido da ganância que suscita uma área de inestimável valor financeiro, e da extrema leviandade dos poderes públicos quando se trata da complementação ou permanência de planos. Uma obra que tem como finalidade a proteção da paisagem e um serviço social para grande público obedece a critérios ainda muito pouco compreendidos pelas administrações e pelos particulares²³⁰.

Acompanhando a resposta, consta do referido processo cópias de revistas de arquitetura da época, com as plantas dos projetos e fotos indicando que o parque nesta data ainda não estava concluído. O arquiteto Paulo Thedim Barreto, então chefe da seção de arte opinou favoravelmente ao tombamento, chamando atenção para o “significado social e paisagístico do Parque do Flamengo e o valor dos seus elementos arquitetônicos”. Em 8 de janeiro de 1965, Rodrigo Mello Franco de Andrade encaminhou o processo para exame do Conselho Consultivo do DPHAN e no seu parecer esclareceu quanto aos elementos arquitetônicos ainda não construídos, porém projetados e constante da documentação encaminhada para análise:

[...]Quanto a esses elementos arquitetônicos, poder-se-ia objetar que seria descabido tombá-lo enquanto a respectiva construção não estivesse totalmente terminada, assim como a urbanização e o ajardinamento do Aterro, pois que só em conjunto e favorecidos com os acabamentos pretendidos poderão ser apreciados no seu devido valor. Não obstante, cumpre considerar que o objetivo da medida pleiteada pelo Senhor Governador do Estado é, principalmente, a proteção da paisagem, no trecho conquistado ao mar compreendido entre a praia de Santa Luzia e o Morro da Viúva; em relação tanto a utilidade quanto a oportunidade do tombamento para esse fim, quer parecer-me que não poderá pairar dúvida alguma. Opino, pois, de acordo com o órgão

²²⁹ BRASIL. IPHAN. Processo de Tombamento n° 748 – T – 64, f.2.

²³⁰ BRASIL. IPHAN. Processo de Tombamento n° 748 – T – 64, f.3.

competente desta diretoria pela conveniência da inscrição do Parque do Flamengo no Livro do Tombo Paisagístico. O egrégio Conselho, no entanto, deliberará a respeito com critério superior²³¹.

Das considerações do arquiteto Paulo Santos indicado para relator do processo destacam-se os seguintes pontos:

[...]O projeto urbanístico e arquitetônico de Affonso Eduardo Reidy e sua equipe, e os jardins de Roberto Burle Max, formam um conjunto de grande beleza e interesse social de que muito pode orgulhar-se a cidade do Rio de Janeiro e que deve ser preservado não só para que não seja alterado no seu traçado pelas administrações futuras, como para ser convenientemente conservado... O perigo maior consiste na inclusão futura, na área jardinada de pavilhões de diversões, restaurantes, cinemas de bustos de figuras nacionais etc., inclusão que, tendo a justificar o interesse prático e cívico das iniciativas, poderá sacrificar irremediavelmente a beleza do conjunto... Os pavilhões erguidos ou por erguer no Aterro já representam a meu ver o máximo que a área comporta e podem justificar-se menos pela sua finalidade prática, em razão de conferirem escala urbanística ao conjunto, mas mesmo esta será sacrificada se não houver contenção na distribuição dos valores que a determinaram... Por tudo isso, a idéia do tombamento me parece a única capaz de preservar esses valores. Mas, uma dificuldade haveria: a falta de recursos da DPHAN para arcar com os ônus de conservação seja das edificações, seja do jardim. Também nesse ponto, foi feliz a iniciativa do governador assessorado por Dona Carlota de Macedo Soares, quando admitiu, correlatamente, a criação de uma fundação não só com finalidades técnicas administrativas, como ainda financeiras, de modo a isentar completamente o DPHAN de encargos que, por mínimos que sejam, ele absolutamente não poderia suportar²³².

Na 44ª reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o Parque do Flamengo foi tombado, incluindo a área marítima de 100m do parque, conforme a resolução que transcrevemos a seguir:

[...]O Conselho deliberou, unanimemente, a atender o requerido pelo governador do estado da Guanabara e providenciar a inscrição no Livro do Tombo Paisagístico, da área denominada Parque do Flamengo, na cidade do Rio de Janeiro, compreendendo o tombamento não só dos terrenos e construções representadas na planta anexa ao processo, mas também da área marítima até 100m da praia, em toda a extensão do parque, a fim de evitar ali construções que possam sacrificar a beleza do conjunto tombado²³³.

²³¹ BRASIL. IPHAN. Processo de Tombamento nº 748 – T – 64, f.24-25.

²³² BRASIL. IPHAN. Processo de Tombamento nº 748 – T – 64, f.26-29.

²³³ BRASIL. IPHAN. Processo de Tombamento nº 748 – T – 64, f.35-36.

A Catedral Metropolitana de Brasília²³⁴ é uma das obras mais significativas da arquitetura religiosa do século XX. A sua estrutura, materializando a confiança depositada nas possibilidades ilimitadas da técnica construtiva do concreto armado, é constituída de elementos parabólicos com vedações transparentes e translúcidas. As dificuldades durante a construção forma inúmeras, em parte os problemas com o cálculo estrutural foram superados com maestria pelo engenheiro Joaquim Cardoso. No entanto, os fechamentos envidraçados geraram obstáculos intransponíveis, paralisando a construção, que só foi concluída em 1970, quando foi criada uma fina malha de aço para apoio dos painéis de vidro que não comprometiam a transparência e a continuidade entre o interior e o exterior do partido original.

Em 25 de abril de 1962, o Ministério da Educação e Cultura encaminhou ao IPHAN um projeto de lei que propunha o tombamento da Catedral de Brasília e ao mesmo tempo disponibilizava recursos públicos para as obras necessárias para a sua conclusão, que foi encaminhado ao arquiteto Lucio Costa, na qualidade de diretor da Divisão de Estudos e Tombamento, que assim se manifestou sobre o assunto:

[...]Tratando-se de uma igreja ainda em construção, não vejo como inscrevê-la no Livro de Tombo Histórico ou Artístico, pois não se pode antecipar o juízo póstero a ponto de tombar a coisa antes dela sequer existir. Seria a inversão completa da ordem que a lei prevê²³⁵.

A sua discordância não era só com o tombamento da igreja incompleta, mas também com o pleito de se tombar para conseguir dos cofres públicos os recursos necessários para a sua conclusão, postura que foi compartilhada por Rodrigo Mello Franco de Andrade que, dirigindo-se diretamente ao ministro reforçou o parecer do arquiteto Lucio Costa, acrescentando ainda:

[...]Às razões aduzidas pelo arquiteto Lucio Costa ocorre acrescentar que não há fundamento para considerar a catedral em causa monumento histórico. Nem haveria justificação alguma, apreciada a obra do ponto de vista do valor arquitetônico, cingir-se o tombamento, entre as numerosas edificações monumentais de autoria de Oscar Niemeyer erigidas em Brasília, tão somente a estrutura nua da mesma Catedral.

Uma outra tentativa foi feita ainda naquele ano para tombar a Catedral e com isso obter os recursos para a sua conclusão, mas Rodrigo Mello Franco manteve a sua posição de que o conceito de monumento histórico é incompatível com uma obra inconclusa. Cabe registrar que esta manifestação é anterior ao tombamento do Aterro do Flamengo, antes descrito.

Em 1967, quando o arquiteto Renato Soeiro já ocupava o cargo de diretor do SPHAN, o prefeito do Distrito Federal, Wadjo Gomide solicita abertura de processo para tombamento da Catedral, sendo a sua justificativa o seu excepcional valor artístico e

²³⁴ INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (BRASIL). Processo de Tombamento da Catedral Metropolitana, nº 672 – T – 62. Arquivo Noronha Santos.

²³⁵ BRASIL. IPHAN. Processo de Tombamento nº 672 – T – 62, f.6.

esclarecia que o seu pedido tinha sido endossado pelo arcebispo metropolitano de Brasília. A obra ainda não estava concluída, no entanto, desta vez, tendo em vista o precedente aberto pelo tombamento do Parque do Flamengo, o arquiteto Lucio Costa manifestou-se favoravelmente ao tombamento:

[...]À vista do precedente do tombamento do parque inacabado do Flamengo, e por se tratar de iniciativa do próprio prefeito Wadjo Gomide (embora na sua simples qualidade de cidadão residente), encaminhada com a aquiescência prévia do arcebispo metropolitano Dom José Newton, e para ser levada avante com a assistência experimentada do benemérito embaixador Wladimir Murtinho, só me cabe agora ir ao encontro de tão elevada e feliz conjugação de propósitos, digna da obra a ser concluída e do espírito de Brasília²³⁶.

O arquiteto Renato Soeiro no seu despacho conclusivo a favor do tombamento esclareceu:

[...]A circunstância de se tratar de obra ainda em construção não poderia constituir razão para impedir ou desaconselhar o tombamento, atendendo-se quer o precedente estabelecido pelo pronunciamento do Conselho Consultivo em relação ao empreendimento inacabado do Parque do Flamengo do Rio de Janeiro, quer pela importância singular que a silhueta da estrutura da Catedral já assumiu definitivamente na paisagem urbana de Brasília²³⁷.

O tombamento precoce da produção arquitetônica moderna expõe de forma inequívoca a participação dos arquitetos modernos brasileiros na preservação do patrimônio histórico e artístico nacional, uma vez que sem precedentes no panorama internacional, o instrumento de preservação foi utilizado para proteger obras recentes, embora já consideradas paradigmáticas da produção arquitetônica brasileira do século XX.

Nas décadas de 1950 e 1960, o modelo de desenvolvimento brasileiro era o da modernização, marcado pelo crescimento urbano e industrial, e pela expansão da ocupação do interior do país desencadeada pela construção de Brasília. Nos anos 70, a degradação das cidades e a perda das identidades nacionais e regionais diante de uma padronização da paisagem levou a questão da preservação do patrimônio para além das fronteiras do IPHAN. Progressivamente a noção de patrimônio vai se ampliando, como resultado dos debates e textos internacionais sobre a questão, como por exemplo a Carta de Veneza de 1964. Os conjuntos urbanos significativos passam a ser valorizados, e é dada prioridade para a reabilitação de centros tradicionais e bairros antigos, abandonando-se a postura modernista de preservação.

As necessárias mudanças nas políticas de preservação impunham a promoção de novas parcerias com outros segmentos do poder público, a descentralização com a criação de órgãos estaduais e municipais de proteção e a busca de novas alianças com a sociedade civil para integrar a preservação dos bens culturais ao desenvolvimento. Somando a isso,

²³⁶ BRASIL. IPHAN. Processo de Tombamento nº 672 – T – 62, f. 20.

²³⁷ BRASIL. IPHAN. Processo de Tombamento nº 672 – T – 62, f. 22.

também havia a necessidade de ampliar a noção de patrimônio histórico vigente, de modo a abranger manifestações culturais recentes, e ainda a produção popular, notadamente aquelas das etnias indígenas e afro-brasileiras, em função da ascensão destes grupos sociais.

Neste contexto foi criado o CNRC – Centro Nacional de Referência Cultural com o objetivo de “atualizar a reflexão sobre a realidade brasileira e buscar formulações adequadas para a compreensão da cultura no contexto brasileiro contemporâneo”²³⁸. Em 1979, com o apoio do ministro Eduardo Portella e do general Golbery do Couto e Silva, Aloísio Magalhães foi nomeado Diretor do IPHAN, e ocorreu a fusão IPHAN/PCH/CNRC. A união das três instituições pretendia promover uma renovação nas posturas do IPHAN, a partir das propostas desenvolvidas pelo CNRC para a cultura nacional. Na verdade foram criadas duas instituições, o SPHAN ficou sendo um órgão normativo e a Fundação Nacional Pró-Memória, um órgão executivo.

A Constituição de 1988 incorporou em seu texto as principais mudanças ocorridas após a abertura democrática, entre elas a ampliação da noção de patrimônio cultural, a legitimação dos direitos culturais e a parceria entre Estado e sociedade na promoção e proteção da cultura. Neste contexto buscou-se inserir a gestão do patrimônio histórico e artístico na luta pela reconquista da cidadania e a legitimação da política de preservação se deu nos anos 1980 pela via da participação social, e a noção de identidade cultural se ampliou para conter a diversidade das manifestações regionais²³⁹.

Os pedidos de tombamento nos anos 80 foram ampliados, e não se restringindo mais às obras de valor excepcional, buscaram alcançar outros segmentos da produção cultural brasileira, como por exemplo a arquitetura civil do século XIX, chegando até as formulações de políticas de preservação do Patrimônio Imaterial. A partir de então, com o aumento da participação e do interesse pela preservação do patrimônio, motivado por razões diversas e nem sempre só de fundo cultural, os pedidos de tombamento tiveram origens variadas, sobretudo porque as administrações estaduais e municipais passaram a encarar a preservação como solução para problemas de recursos para investimentos em infra-estrutura. Como consequência verificou-se ao mesmo tempo um questionamento da autoridade do IPHAN para atribuição de valores aos bens culturais e uma ampliação da noção de bem cultural, não mais restrita as obras de excepcional valor. Novos períodos da arte e da arquitetura passaram a ser objeto de estudo, impondo a revisão dos instrumentos disponíveis para atribuição de valor artístico, como por exemplo o estudo da arquitetura eclética, que durante anos foi negligenciado, exigindo uma visão histórica mais ampla. O valor excepcional passou a ser atribuído não só pelo reconhecimento das excepcionais qualidades artísticas, mas a representatividade, a noção de conjunto, o caráter de permanência passaram a integrar os critérios da avaliação da

²³⁸ MAGALHÃES, A. Bens Culturais: Instrumento para um desenvolvimento harmonioso, *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n.20, p.40-44, 1984.

²³⁹FONSECA, Maria Cecília Londres. *O Patrimônio em Processo. Trajetória Política Federal de Preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ/Minc/IPHAN, 1997.

excepcionalidade, permitindo que o tombamento pudesse ser indicado para um universo mais amplo de manifestações culturais.

A partir de 1980 os pedidos de tombamento de bens modernos passaram a vir de origens variadas e também com motivações diversas, não se restringindo mais à eminência da perda ou desfiguração.

Nesta fase, no entanto, os processos de tombamento de exemplares da arquitetura moderna atingiram outras proporções alcançando a participação de outros segmentos da sociedade, como foi o caso do tombamento das casas do arquiteto Gregori Warchachik, no estado de São Paulo; assim como outras esferas, como foi o do tombamento federal do plano piloto de Brasília, após a sua inscrição na Lista do Patrimônio da Humanidade, alcançando repercussão internacional.

No ano de 1983, a 6a. Diretoria Regional propôs o tombamento do edifício sede da Associação Brasileira de Imprensa²⁴⁰, projeto dos irmãos Roberto, e também do hotel do Parque São Clemente²⁴¹ e do Conjunto Residencial Parque Guinle²⁴², projeto do arquiteto Lucio Costa. Para instruir o pedido de tombamento do edifício sede da Associação Brasileira de Imprensa – ABI, encaminhado por Barbosa Lima Sobrinho, foi elaborado um estudo pelo consultor técnico da Fundação Nacional Pró-Memória, o arquiteto Edgard Jacinto.

O estudo do referido arquiteto se fundamentou no recém lançado trabalho de Yves Bruand, *Arquitetura Contemporânea Brasileira*, e justificou a sua preservação pelos seguintes aspectos:

Ser uma expressão pioneira da arquitetura moderna brasileira, e por ter sido realizado antes da vinda de Le Corbusier;

Apresentar tratamento revolucionário das fachadas para a época, e por este motivo constituir um marco de referência urbana no centro da cidade;

Apresentar três aspectos de renovação: superação do funcionalismo ortodoxo, renúncia a um asceticismo esterilizante e valorização plástica a partir de soluções técnicas coerentes com o programa;

Apresentar padrões inovadores para a tipologia de edifício comercial e de escritórios²⁴³.

O processo encaminhado pela 6a. Diretoria Regional foi analisado pela arquiteta Dora Alcântara, coordenadora do setor de tombamento do IPHAN, que se manifestou

²⁴⁰ INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (BRASIL). Processo de Tombamento da Associação Brasileira de Imprensa, nº 1100 – T – 83. Arquivo Noronha Santos.

²⁴¹ INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (BRASIL). Processo de Tombamento do Hotel do Parque São Clemente, nº 1109 – T – 84. Arquivo Noronha Santos.

²⁴² INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (BRASIL). Processo de Tombamento do Parque Guinle, nº 1110 – T – 84. Arquivo Noronha Santos.

²⁴³ BRASIL. IPHAN. Processo de Tombamento nº 1100 – T – 83, f. 35.

favoravelmente em 15 de dezembro de 1983, destacando os valores históricos e artísticos da edificação:

[...]Ela tornou-se exemplo clássico de um momento muito feliz da arquitetura brasileira em que esta marcou posição na produção cultural do país e também em âmbito internacional. É objeto de estudo para tombamento, portanto uma obra já consagrada por opinião bastante difundida. Assim sendo, parece-nos dispensável juntar novas informações ao processo que pouco acrescentariam as fornecidas pela 6ª DR SPHAN. Fazemos nossa a opinião do diretor daquela regional quando destaca o duplo valor cultural da obra o artístico, como obra pioneira da nossa arquitetura; e o histórico, relacionado com as lutas pela liberdade de expressão em nosso país²⁴⁴.

É interessante destacar a recomendação do arquiteto Eduardo Kneese de Mello, relator do processo para apreciação do Conselho Consultivo, em relação a participação do autor do projeto, o arquiteto Maurício Roberto nas eventuais intervenções que se fizessem no edifício, repetindo neste caso uma atitude já verificada em outros casos no panorama internacional de envolver o autor do projeto na preservação:

[...]Aprovado o tombamento, nada seja feito no famoso edifício sem que previamente tenha sido ouvido o arquiteto Maurício Roberto. Estou certo de que Marcelo e Milton ficariam emocionados ao verem seu projeto transformado oficialmente em monumento da cultura nacional²⁴⁵.

No caso do hotel Parque São Clemente e do Conjunto Residencial do Parque Guinle, após realizar estudos para o tombamento das edificações, a 6ª. Diretoria Regional não formaliza um pedido com justificativas, mas levanta a questão da “validade do tombamento definitivo de bens culturais de produção contemporânea”²⁴⁶. A análise das obras foi realizada pelo arquiteto Edgard Jacinto que, embora reconhecendo o seu valor manifestou dificuldade do julgamento face a inexistência de perspectiva histórica, conforme informação transcrita a seguir:

[...]Em que pesem as considerações acima, e sem prejuízo da ação, permito-me, neste ensejo, enfatizar o nosso questionamento em relação à plena validade do tombamento dos bens culturais de produção contemporânea; mormente quando se suspeita de que a sentença em julgado quando referida aos valores permanentes do fato cultural

²⁴⁴ BRASIL. IPHAN. Processo de Tombamento nº 1100 – T – 83, f. 39.

²⁴⁵ BRASIL. IPHAN. Processo de Tombamento nº 1100 – T – 83, fl. 48

²⁴⁶ Ofício Gabinete nº 684/83 de 29 de dezembro de 1983 encaminhado pelo Diretor da 6ª. Diretoria Regional/SPHAN, Glauco Campello ao Subsecretário do Patrimônio histórico e Artístico Nacional, Irapoã Cavalcanti de Lyra – Processo nº 1.110 – T – 84. Os processos de tombamento do conjunto residencial Parque Guinle e do hotel do Parque São Clemente possuem documentos comuns, uma vez que o pedido foi encaminhado em conjunto, sendo assim preferimos nos referir aos documentos pela sua designação seja ofício ou informação, bem como pela sua data e autor.

cabará, de direito, às gerações pósteras que, mediante a perspectiva do tempo, estão credenciadas a emitir os conceitos ético-estilísticos definitivos.

Juízo que, não é demais insistir, a ser assumido com melhores probabilidades de acerto no momento em que se mostra menos eivado dos vícios, preconceitos e distorções que inelutavelmente interagem na própria mentalidade da geração produtora do fato.

Resulta pois numa forma de decisão temerária o atribuir à contemporaneidade o encargo de um prognóstico que lhe escapa. Assim, de equívocos a história está ilustrada... E então para adequar o problema à luz da legislação específica de proteção de bens culturais, surge como medida acauteladora a probabilidade de viabilização de uma nova figura jurídica consoante com as vigentes, configurando nesta emergência a nova qualidade de tombamento *ad-referendum* com o prazo de carência correspondente ao espaço de uma geração, cuja finalidade precípua seria de assegurar o caráter de homologação e de irreversibilidade que o ato consagra²⁴⁷.

O assunto foi examinado na Divisão de Tombamento pelos arquitetos Antônio Pedro Gomes de Alcântara e Dora Alcântara. O arquiteto Antonio Pedro Gomes de Alcântara na sua análise procurou contextualizar as referidas edificações na história recente do movimento arquitetônico nacional e internacional utilizando “fragmentos da obra teórica (o pensar) e a prática (o fazer) do arquiteto, fragmentos que contem aspectos que julgamos essenciais para a compreensão da mesma” e “*citações de Leonardo Benévolo e Yves Bruand por julgá-las pertinentes, inteiramente adequadas ao enquadramento do problema e dificilmente superáveis em erudição, concisão, consistência e lucidez*”²⁴⁸.

Assim Pedro Alcântara insere o tombamento do hotel do Parque São Clemente e do conjunto residencial Parque Guinle num contexto mais amplo relacionando-os com os episódios marcantes da história da arquitetura moderna, com o papel desempenhado por Lucio Costa no desenvolvimento da produção arquitetônica brasileira contemporânea nas suas contribuições teóricas e práticas afirmando nas suas conclusões que a postura do referido arquiteto

[...]Garantiu a elaboração de uma linguagem arquitetônica não só adequada ao estágio de desenvolvimento tecnológico que o país atingira mas que respondia também aos anseios de determinados segmentos sociais de vanguarda que, naquele tempo, representavam os anseios da maioria da nação. Referindo-nos aos problemas da relação: modernidade, tradição, progresso e identidade cultural brasileira.

Ainda como consequência dessa postura do arquiteto Lucio Costa, posteriormente assumida pela maioria dos arquitetos responsáveis pelo movimento moderno no Brasil, a contribuição brasileira, na época, respondeu significativamente a um dos problemas mais sérios do movimento internacional: o do enriquecimento do seu dicionário

²⁴⁷ Informação do arquiteto Edgar Jacyntho ao Diretor Regional, em 24 de maio de 1984. Arquivo Noronha Santos.

²⁴⁸ Informação do arquiteto Antonio Pedro Gomes de Alcântara à coordenadora do Setor de Tombamento de 24 de maio de 1984. Arquivo Noronha Santos.

figurativo, ameaçado de esterilização pelo esforço sistemático de simplificação e de procura da essencialidade da década anterior. Se no plano internacional se atribuiu a William Morris o papel histórico de pai do movimento moderno por ter, através da sua obra, diminuído a distância entre a arte e o desenho industrial e, no caso da arquitetura, por ter sido o primeiro a ver relação entre cultura e vida em sentido moderno e lançado *conscientemente* uma ponte entre teoria e prática, a nosso ver e a todos os títulos é justo atribuir ao arquiteto Lucio Costa o papel histórico de pai da moderna arquitetura brasileira considerando como tal a produção da arquitetura moderna a partir de 1930.

Cabe aqui destacar a reflexão do arquiteto Pedro Alcântara em relação à falta de distanciamento histórico levantado por Edgard Jacinto:

[...]Supomos igualmente válido: humildemente deixar o tempo julgar o nosso julgamento, certos de que, se ele não for justo e verdadeiro, o que por nós for tombado no presente será inevitavelmente destombado no futuro. O que nos parece fundamental é que obra tão significativa seja legada às futuras gerações com toda sua autenticidade e temporalidade.

Por último o arquiteto recomendou o tombamento das edificações em questão, assim como o estudo sistemático da obra de Lucio Costa e a publicação da sua produção teórica. A arquiteta Dora Alcântara manifestou-se favoravelmente ao tombamento, e no encaminhamento do processo acrescentou que a dificuldade de inscrição de obras do movimento moderno não residia no tempo, pois, nas suas próprias palavras:

[...]O tempo que importa é, sobretudo, aquele que, revelador de uma continuidade histórica, vem impregnado na própria obra: o passado, a ligação genuína com as fontes culturais que a geraram; o presente, tradução desse conteúdo, na linguagem de determinado momento histórico.

Mas no seu contingente numérico;

[...]A dificuldade que se oferece, tendo em vista o conjunto numericamente maior de bens a serem selecionados, será necessário responder com um critério especialmente rigoroso²⁴⁹.

O diretor da DTC, o arquiteto Augusto Carlos da Silva Telles encaminhou os processos de tombamento destacando as características específicas de cada edifício. Ressaltou:

[...]Esta subsecretaria há anos vem inscrevendo os exemplos mais significativos, desde o edifício sede do Ministério da Educação e Cultura, o da antiga estação de hidro aviões, a capela de São Francisco, na

²⁴⁹ Informação nº 67/84, da arquiteta Dora Alcântara, Coordenadora do Setor de Tombamento, ao Diretor da DTC, arquiteto Augusto Carlos da Silva Telles, em 04 de julho de 1984. Arquivo Noronha Santos.

Pampulha e a Catedral de Brasília, até o edifício da ABL, recentemente aprovado pelo Conselho Consultivo²⁵⁰.

O arquiteto Eduardo Kneese de Mello, que também foi o relator deste tombamento concluiu que “esta proposta que endosso com entusiasmo expressa bem a intenção da proposta do tombamento, homenagear a vida e a obra do mestre Lucio Costa.”

Em junho de 1984, o coordenador da 5ª Coordenadoria Regional do IPHAN, o arquiteto Antônio Luis Dias de Andrade solicitou o tombamento das três casas projetadas pelo arquiteto Gregori Warchavchik, em São Paulo, nas primeiras décadas do século XX; a casa da rua Santa Cruz²⁵¹, a casa da rua Bahia²⁵² e a casa da rua Itápolis²⁵³.

As três casas projetadas por Gregori Warchavchik, entre 1927 e 1930 são consideradas como as primeiras obras de arquitetura moderna no Brasil. Utilizando a linguagem cubista nas suas formas, representam as idéias do arquiteto enunciadas em manifesto pela arquitetura moderna, publicado na imprensa em 1925. A casa da rua Santa Cruz foi a primeira a ser construída, para servir como sua residência, mas por falta de meios e mão-de-obra especializada, apresentou soluções que a fizeram ser considerada um manifesto estético do modernismo adaptado às condições específicas do Brasil. A casa sofreu várias intervenções ao longo do tempo, e o próprio arquiteto fez modificações e adaptações que alteraram a sua feição original. A casa da Rua Itápolis ficou conhecida como “casa modernista” por ter sido inaugurada com exposição pública em março de 1930, com móveis e obras de arte modernos, numa tentativa de reedição nacional da apresentação do Pavilhão de L’Esprit Nouveau de Le Corbusier, na França de 1925.

No pedido de tombamento das três casas de Warchavchik, Antonio Luiz Dias de Andrade, ressaltou não ser suficiente atentar apenas para uma única obra de Warchavchik, mas sim compreendê-la no conjunto da produção do arquiteto, que se evidencia na casa da rua Itápolis - a “casa modernista” e na residência à rua Bahia²⁵⁴.

A motivação para o pedido de tombamento foi o movimento popular em prol da preservação da casa da rua Santa Cruz. Em 1983, a população do bairro paulistano de Vila Mariana se deu conta de que a primeira casa de feição moderna construída pelo arquiteto Gregori Warchavchik, em 1927, iria ser demolida e no seu local seria implantado um empreendimento imobiliário de grande porte, constituído de quatro

²⁵⁰ Informação nº 145-A-84 do Diretor da DTC ao Subsecretário do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 14 de novembro de 1984. Arquivo Noronha Santos.

²⁵¹ INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (BRASIL). Processo de Tombamento da casa na rua Santa Cruz, nº 325, nº 1121 – T – 84. Arquivo Noronha Santos.

²⁵² INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (BRASIL). Processo de Tombamento da casa na rua Bahia, nº 1126, nº 1153 – T – 85. Arquivo Noronha Santos.

²⁵³ INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (BRASIL). Processo de Tombamento da casa na rua Itápolis, nº 961 (Casa Modernista), nº 1154 – T – 85. Arquivo Noronha Santos.

²⁵⁴ BRASIL. IPHAN. Processo de Tombamento nº 154 – T – 85, f.3.

edifícios residenciais, com 13 pavimentos, ocupando também o terreno de 12.000m², cujo projeto paisagístico é de Mina Klabin Warchavchik. Os meios culturais alertados, assim como a imprensa, apoiaram o movimento em prol da preservação da casa originado na comunidade local. O primeiro resultado do movimento foi o enquadramento da área como Z8/200 (zona de proteção permanente aos imóveis de valor histórico e paisagístico) em abril de 1984, malogrando o empreendimento imobiliário já em fase adiantada de desenvolvimento, sem qualquer tipo de dano à casa e ao terreno circundante. A segunda etapa do movimento foi dar uso público à área em questão, atuando junto aos órgãos competentes no sentido de aprovação da lei de incentivo a proprietários de bens imóveis com valor de patrimônio. Em outubro de 1984 uma proteção mais consistente assegurou a preservação daquilo que passou a ser denominado Parque Modernista, através do tombamento pelo CONDEPHAAT²⁵⁵ – Conselho Estadual de Defesa do Patrimônio Histórico Artístico Arqueológico e Turístico do Estado de São Paulo. Diante das circunstâncias o coordenador da 5a. CR entendeu:

[...]Ser indispensável manifestação desta subsecretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, correspondendo aos coletivos anseios de setores da população da cidade de São Paulo que reivindicam a preservação da casa à rua Santa Cruz, incluindo suas áreas ajardinadas²⁵⁶.

O processo foi instruído por farta documentação, ilustrado por plantas e fotografias que permitiram a análise cuidadosa sobre o objeto da proposta²⁵⁷. O parecer para tombamento das três casas de Warchavchik foi elaborado pelo arquiteto Luiz Fernando Franco, da DTC/SPHAN. Em seu parecer²⁵⁸ o arquiteto estabeleceu uma distinção e ao mesmo tempo uma correlação entre as três construções. Diversamente das análises elaboradas nos processos de tombamento anteriores, o estudo do arquiteto se aproxima do objeto enquanto testemunho da arte e da história, analisando o contexto de sua produção, bem como da sociedade paulista à época, tendo como pano de fundo o movimento moderno no cenário internacional:

²⁵⁵ O imóvel foi tombado pelo Condephaat em 20 de outubro de 1984, através da resolução nº 29, que em seu artigo 1º expõe a justificativa do tombamento: “ Fica tombado como bem cultural de interesse histórico-arquitetônico o conjunto situado à Rua Santa Cruz nº325, delimitado pelas ruas Capitão Rosendo e Dr. Thirso Martons, nesta capital, constituído pela residência do arquiteto Gregori Warchawchik seu idealizador e construtor, o jardim da casa e o bosque adjacente, conforme consta da planta a fls.354 do processo, por se tratar de primeira tentativa de implantação no Brasil de um tipo de arquitetura residencial conforme aos ideais estabelecidos pelo movimento racionalista no início do século na Europa, contribuindo assim, com uma experiência de adaptação à nossa terra dos princípios da arquitetura, gerados por aquela renovação cultural”. BRASIL. IPHAN. Processo de Tombamento nº 1121-T-84, f.100.

²⁵⁶ BRASIL. IPHAN. Processo de Tombamento nº 1121 – T – 84, f.4.

²⁵⁷ Anexado ao processo encontra-se o trabalho da arquiteta Anna Beatriz Airosa Galvão, realizado para o curso de especialização e restauração de documentos e sítios históricos de Salvador, em 1984, que apresenta uma proposta para restauração da antiga casa do arquiteto.

²⁵⁸ Informação nº 160/84 arquiteto Luis Fernando Franco, DTC/SPHAN, à Coordenadora do Setor de Tombamento, arquiteta Dora Alcântara, em 27 de dezembro de 1984. Arquivo Noronha Santos.

[...]A relação entre obra e estilo e a incidência da arquitetura moderna na realidade social em que se inscreve, são, ambos, problemas que receberam respostas cuja diversidade, na evolução posterior de nossa arquitetura, mereceria maior atenção.

Com consistente fundamentação teórica, destacou a importância do discurso histórico para atribuição de valor a obras de arte:

[...]O único critério idôneo é de ordem histórica. Conquanto não garanta a objetividade de seus juízos ou até exclua essa possibilidade, é o discurso histórico que dá sentido à atribuição de valores, é ele que detecta a persistente capacidade da obra de suscitar perguntas e, eventualmente, obter respostas sobre forma de desdobramentos que pode estar, como sugeriu Walter Benjamin, separado por milênios da virtualidade que lhes deu origem.

A partir da análise das características das edificações, o referido arquiteto relacionou-os com a produção internacional e traçou paralelos:

[...]Por volta de 1930, não é outro o horizonte paulistano da produção arquitetônica nem o da crítica que lhe era familiar. Ao contrário, a casa da rua Itápolis inscreve-se internacionalmente e em pé de igualdade no período heróico do movimento moderno (...) Na casa da rua Santa Cruz, a representação unitária é ainda sensível na simetria frontal que lembra a hesitação de Adolf Loos na Casa Steiner. Em modo análogo à decomposição operada pelo cubismo com as formas naturais, na casa modernista o sistema de representação unitário se dissolve e tornam-se múltiplas as possibilidades de representação do objeto.

Identificou na sua análise relações entre as construções que deveriam ser entendidas como etapas da evolução do pensamento moderno

[...]A hesitação assinalada na fachada da rua Santa Cruz reflete o conflito latente na transição entre dois sistemas de representação. O princípio de simetria frontal não impede uma organização planimétrica do térreo bastante livre, embora implique na adoção em fachada de uma abertura de canto cuja esquadria, interposta varanda, contrariamente aquela simétrica da sala de jantar, assumir o caráter forçado de um *"trompe l'oeil"*. Até então dolorosa, a transição de sistema de referência opera, na casa da rua Itápolis, um passo decisivo no reatamento conceitual do procedimento acadêmico e abandona aquilo que na inércia eclética se degradava no esforço vão de preservar. Na produção corrente, o velho sistema clássico já migrara havia muito para a superfície de seus objetos,

contraponto ou mero disfarce do sistema produtivo que doravante ordena a configuração íntima do edifício.

Não se restringiu às questões formais, mas deteve-se na conformação dos espaços, e de que modo estes incorporaram os novos recursos e os novos conhecimentos:

[...]A casa burguesa da rua Bahia é a ocasião empírica para desenvolver as articulações possíveis do conceito. Independentemente do programa estabelecido pelo cliente ou da legenda com que o projetista atribui funções aos cômodos, é a própria organização dos espaços que depura a noção burguesa de morar de reminiscências anacrônicas: uma aparência qualitativa dos próprios privilégios – forma alegórica da hierarquia social – e uma aparente obrigatoriedade de vínculos naturais. São ambos parasitas ideológicos cuja identificação coube historicamente ao modernismo. Assim esmiuçado, o conceito alude à possibilidade de um acesso generalizado a casa como um valor de novos usos, cujo disfarce cultural limitava, de ante mão, arquetonicamente, as modalidades tanto de fruição quanto de distribuição.

E concluiu que as três casas materializam três momentos do desenvolvimento do movimento moderno extremamente valioso para a historiografia da arquitetura brasileira.

[...] Tombá-las enquanto monumentos das belas-artes não acarretará uma neutralização mediante o reconhecimento acadêmico: dar-nos-emos, antes, um referencial finalmente sólido para tarefa urgente de uma historiografia menos celebrativa e mais rigorosa da nossa arquitetura.

A arquiteta Dora Alcântara²⁵⁹ ao encaminhar o processo reitera o valor de patrimônio das às casas de Warchavchik:

[...]Fiéis ao propósito da seleção rigorosa da produção mais recente de nossa arquitetura para fins de tombamento, estamos convictos de estarmos diante de uma pequena série valiosa. Por suas características específicas, os elementos que a compõem parecem-no insubstituíveis na página que ocupam do “álbum de família da humanidade” de que nos fala Lucio Costa, referindo-se à ARQUITETURA, através da qual podemos refazer, de testemunho em testemunho, os itinerários percorridos nessa apaixonante caminhada [...] ao encontro do tempo que ficou vivo para sempre por que estranhado na obra de arte.

²⁵⁹ Informação 28/85 da Arquiteta Dora Alcântara ao Diretor da DTC Rio de Janeiro, 12 de Fevereiro de 1985

Os herdeiros de Gregori Warchavchik abriram processo contra a prefeitura de São Paulo²⁶⁰ assim como impugnaram o tombamento federal sob a alegação do bem já ter sido tombado pelo Estado. No entanto por não ser conflitante o tombamento nas duas esferas, a impugnação foi rejeitada²⁶¹ pela advogada do SPHAN Sonia Rabello, em 29 de novembro de 1985.

No final dos anos 80 a inscrição de Brasília na Lista do Patrimônio da Humanidade da UNESCO deu origem aos estudos para o tombamento da cidade na esfera federal. A inscrição de Brasília na Lista do Patrimônio da Humanidade teve início em 1985. Quando assumiu o governo do Distrito Federal, José Aparecido deu início a conclusão de trechos inacabados da cidade, bem como promoveu a correção de várias distorções em palácios, parques e jardins. Havia então enorme pressão dos setores ligados à especulação imobiliária para alterar os gabaritos previstos que descaracterizariam o projeto original.

Em 1986, o governador do GDF, através do ministro das Relações Exteriores, Roberto de Abreu Sodré encaminhou proposta ao secretariado da Unesco, oferecendo Brasília para sediar a Xª sessão do referido comitê, quando seria discutida a inclusão de bens culturais contemporâneos na Lista do Patrimônio Mundial. Participou das gestões para realização da referida reunião em Brasília o embaixador Josué Montello, assim como o arquiteto Augusto Carlos da Silva Telles, diretor da DTC do IPHAN e membro do ICOMOS.

A Xª sessão do comitê do Patrimônio Mundial não foi realizada em Brasília, e mesmo tendo sido considerado prematuro por aquele comitê a inscrição de sítios da arquitetura contemporânea na Lista do Patrimônio da Humanidade, a proposição para inclusão de Brasília na referida lista foi acolhida na reunião realizada no final de 1986.

A justificativa para candidatura de Brasília à Lista do Patrimônio da Humanidade foi formulada a partir das seguintes idéias:

- 1- Os princípios do urbanismo do século XX, como foram expressados em 1943 na Carta de Atenas ou em 1946 no texto *Manière de penser l'urbanisme* de Le Corbusier, só foram aplicadas a cidades-capitais em duas situações: Chandigarh, onde Le Corbusier, contratado pelo governo do Punjab como consultor em 1950, trabalhou durante anos com Pierre Jeanneret, Maxwell Fry e Jane Drew; e Brasília, criada no centro de um distrito federal de 5.814m², em 1956.
- 2- Devido ao enorme desafio da sua construção, a escala extravagante do projeto e os enormes recursos investidos, Brasília é inquestionavelmente o maior feito da história do urbanismo.
- 3- A falta de um mecanismo eficaz de legislação urbana é uma ameaça a uma paisagem monumental inicialmente de grande qualidade²⁶².

²⁶⁰ Em 1987, os herdeiros de Warchavchik receberam uma indenização de Cz\$ 140 milhões do estado de São Paulo, e a propriedade passou para a prefeitura com uso público.

²⁶¹ BRASIL. IPHAN. Processo de Tombamento nº 1121 – T – 84, f.102 e 103.

²⁶² ICOMOS- International Council on Monuments and Sites, relatório World Heritage List, nº 445, de outubro de 1987, disponível em <<http://whc.unesco.org>>. Acesso em: jun. 2004.

A condição expressa naquela ocasião para a inscrição de Brasília foi a necessidade de se fornecer garantias mínimas de proteção para assegurar a preservação da criação urbana de Costa e Niemeyer. Do ponto de vista da legislação de preservação, José Aparecido regulamentou o art. 38 da lei nº 3751, de 13 de abril de 1960, relativa à Organização Administrativa do Distrito Federal, o qual previa que “qualquer alteração no plano piloto, a que obedece a urbanização de Brasília, depende de lei federal”; através do decreto nº 10.829.

O decreto nº 10.829, de 14 de outubro de 1987, no seu capítulo primeiro definiu o plano piloto e a sua concepção urbanística, delimitando o seu perímetro, e ainda definiu que a preservação da área seria assegurada pela preservação das quatro escalas: a monumental, a residencial, a gregária e a bucólica, que constituem as características essenciais da concepção de Brasília²⁶³. Nos capítulos II - V, o decreto definiu o que deveria ser mantido, as áreas *non aedificandi*, bem como o que poderia ser alterado nas áreas que configuram as quatro escalas da cidade.

Ao inscrevê-la em 7 de dezembro de 1987, o comitê do Patrimônio Mundial recomendou uma política de conservação que respeitasse as características da criação urbana de 1956.

Uma carta de Lucio Costa de 1º de janeiro de 1990, ao presidente do IPHAN, Ítalo Campofiorito, dá início ao processo de tombamento de Brasília²⁶⁴. Na qualidade de urbanista da cidade, Lucio Costa definiu o que importava preservar:

- 1 Respeitar as quatro escalas que presidiram a própria concepção da cidade: a simbólica e coletiva ou monumental, a doméstica ou residencial, a de convívio ou gregária, a de lazer ou bucólica, através da manutenção dos gabaritos e taxas de ocupação que as define;
- 2 Respeitar e manter a sua estrutura urbana que é original e tem garra, a partir da qual se estabelece a relação entre estas quatro escalas;
- 3 Respeitar e manter as características originais dos dois eixos e do seu cruzamento, ou seja, manter o caráter rodoviário inerente à pista central do eixo rodoviário residencial. Para tanto as paradas de ônibus nas pistas locais devem ficar o mais próximo possível das travessias de pedestres já construídas com cercas vivas, aramadas, impeditivas de um lado a outro;

²⁶³ Na sua primeira década de existência Brasília teve uma ocupação muito rarefeita, e na década seguinte, ainda incompleta, Brasília começa a ser o alvo de críticas e propostas de modificações da sua concepção original, o que deflagrou nos anos 1980 um movimento pela sua preservação, culminando com a iniciativa do então governador José Aparecido de Oliveira de encaminhar o pedido para sua inscrição na Lista do Patrimônio da Humanidade da UNESCO. Em 1987 a idéia da preservação das escalas de Brasília começa a amadurecer como forma de salvaguardar uma cidade que ainda não havia se consolidado. O relatório do Plano Piloto de Brasília expõe a concepção da cidade em torno de quatro escalas: a monumental, a residencial, a bucólica e a gregária. Esta proposta viabilizou a inscrição de Brasília, ainda naquele ano na Lista do Patrimônio da Humanidade, antes de ser tombada pelo órgão federal nacional. Agradecemos as informações prestadas sobre este tema a arquiteta Maria Elisa Costa.

²⁶⁴ INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (BRASIL). Processo de Tombamento de Brasília, Conjunto Urbanístico, nº 1305 – T – 90. Arquivo Noronha Santos.

Manter não edificante e livre o espaço interno gramado do eixo monumental da praça dos Três Poderes até a torre de TV.

Manter a plataforma rodoviária como traço de união e ponto de convergência já consolidado do complexo urbano proposto pela cidade político administrativa e pelos improvisados assentamentos satélites.

Manter o gabarito deliberadamente baixo do centro de comércio e diversões, sendo as fachadas dos dois conjuntos voltadas para a Esplanada, recobertas de fora a fora por painéis luminosos de propaganda comercial.

Preservar e cuidar das pequenas praças de pedestres, fronteiras ao teatro e ao com as fontes, bancos e plantas, sempre funcionando em perfeito estado, tal como grande conjunto de fontes ao pé da torre;

4 A preservação do eixo monumental da Praça dos Três Poderes, a praça principal. A praça dos Três Poderes complementada pelos Ministérios do Interior e da Justiça, na cabeceira da Esplanada, se constituiu, desde o nascedouro, numa serena e digna obra-prima de integração arquitetônico-urbanística, agora enriquecida pela presença dinâmica do Panteon;

5 A manutenção do conceito de superquadra, como espaço residencial aberto ao público em contraposição ao de condomínio privativo fechado, da entrada única do enquadramento arborizado, do gabarito uniforme de seis pavimentos sobre pilotis livres com os blocos soltos no chão;

6 A manutenção da hierarquização do tráfego nas áreas de vizinhança, graças a descontinuidade nas vias de acesso às quadras;

7 A preservação do grande parque público projetado por Burle Marx;

8 Resgatar e complementar os bairros centrais da cidade, o seu *core*, de acordo com as recomendações contidas em Brasília Revisitada²⁶⁵.

O parecer sobre o pedido de tombamento configurado com a correspondência do arquiteto Lucio Costa foi elaborado pelo arquiteto Antonio Pedro Gomes de Alcântara, em 20 de fevereiro de 1990, que em primeiro lugar declarou que por Brasília ser motivo de muita polêmica, a decisão do IPHAN deveria buscar um consenso. O consenso, segundo o referido arquiteto, seria obtido na medida em que se entendesse a cidade como um fato histórico, como uma fonte de informações sobre a sociedade brasileira da segunda metade do século XX, que emergiu da Revolução de 1930; considerada um profundo corte no processo histórico brasileiro, a partir de onde a economia industrial assume uma posição hegemônica na economia nacional, e dentro desta perspectiva histórica situa o movimento moderno em arquitetura, cuja gênese pode ser definida naquela década, tendo na concepção urbanística de Brasília o seu apogeu. E ainda como fato histórico, importava reconhecer o contexto em que a cidade foi construída. Deste modo, poderia se entender que as ameaças que pairavam sobre a cidade vinham de duas partes, uma dos especuladores imobiliários que desejavam adensar a cidade e outra dos arquitetos e urbanistas, que no momento de questionamento dos preceitos urbanísticos seguidos pela sua concepção, entendiam ser necessário alterar a sua fisionomia. Desta forma é que se pode julgar

²⁶⁵ BRASIL. IPHAN. Processo de Tombamento nº 1305 – T – 90 , f.2.

[...]Legítimas as preocupações do arquiteto Lucio Costa, e pertinentes sua solicitação, na medida em que é competência específica do SPHAN procurar transmitir as gerações futuras, valores culturais autênticos, e no caso, garantir a autenticidade de Brasília como testemunho histórico-cultural²⁶⁶.

Destaca também que na sua solicitação o urbanista, ao se preocupar que as restrições impostas pelo tombamento pudessem impedir novas formulações arquitetônicas e inibir o pleno funcionamento da cidade, fundamenta a sua proposição de tombamento a partir da noção de escala, que precisaria também ser esclarecida:

[...]Essa noção precisa ser esclarecida, para que dela não surjam mal-entendidos. A noção de escala utilizada não é uma noção abstrata, mas o resultado concreto de uma relação de dimensões e de formas é a escala construída. E nesse sentido o problema é o da unidade que ele tomou como referência. Verificamos então que a noção de escala utilizada não baseou-se na dimensão do próprio objeto, no caso Brasília, tomada como unidade comparação, mas do ser humano considerado como referencial de relação com as dimensões das diversas partes que constituem esse objeto. Fato que é denunciado pela própria nomenclatura utilizada, simbólico, coletivo, doméstico, gregário, bucólico, de convívio etc. É a relação dos seres humanos com as dimensões e formas dos diversos artefatos construídos e das áreas verdes cultivadas, com a relação desses artefatos com as áreas verdes cultivadas e organizadas de acordo com a idéia que presidiu o agenciamento da cidade como um todo.²⁶⁷

Ao concluir pela adoção pela SPHAN dos mesmos critérios definidos pelo decreto nº 10.829, de 14 de outubro de 1987 do governo do Distrito Federal, Pedro Alcântara ressalta que critério similar de preservação já havia sido estabelecido para a preservação da cidade de São João del Rei, em Minas Gerais.

Desta forma, o que foi tombado em Brasília foi o plano urbanístico, e à exceção dos palácios, do eixo monumental e da estação rodoviária que devem ser preservados integralmente em suas características arquitetônicas, o resto da cidade pode ser totalmente substituído desde que as novas construções continuem respeitando a concepção urbanística original reafirmada pelo instrumento do tombamento. O plano piloto de Brasília obra contemporânea que, ao contrário de outras menos recentes, como o edifício ex-sede do Ministério da Educação e Saúde e o conjunto residencial do Parque Guinle foi inscrito unicamente no Livro Histórico, em 14 de março de 1990.

Em 1994, dois processos de tombamento de bens modernos foram apresentados para apreciação: o primeiro, apresentado em 3 de março de 1994 pelo Governo Municipal de Belo Horizonte, referia-se à extensão do tombamento da Igreja da Pampulha a todo o “conjunto urbanístico e arquitetônico da orla da Pampulha”, em Belo Horizonte, Minas

²⁶⁶ BRASIL. IPHAN. Processo de Tombamento nº 1305 – T – 90, f.65.

²⁶⁷ BRASIL. IPHAN. Processo de Tombamento nº 1305 – T – 90, f.66.

Gerais²⁶⁸. Os estudos realizados para o tombamento foram apresentados no documento “Processo de Tombamento do Conjunto Urbanístico e Arquitetônico da orla da Pampulha” e foi elaborado por um grupo de trabalho formado por técnicos do IPHAN (DID, CR, DEPROT) com a colaboração do IEPHA/MG – Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais. O estudo é composto por histórico das edificações e do espaço urbano onde se localizam, e estabelece relações com os projetos em desenvolvimento na cidade à época para a preservação da memória e resgate da identidade. A proposta de tombamento definiu uma área onde as obras mais significativas seriam tombadas individualmente.

Esta proposta em muito se assemelhou a outro processo formado nesta época para o tombamento da cidade de Cataguases²⁶⁹. Os estudos foram apresentados de forma semelhante e foram elaborados por uma equipe de técnicos do IPHAN e do órgão de preservação estadual, o IEPHA/MG, numa parceria com a Prefeitura Municipal de Cataguases, iniciada em 1988. O desenvolvimento de uma pesquisa sobre a memória oral, visual e documental, e também de um inventário dos bens culturais imóveis e móveis integrados da cidade, resultou no Projeto Cataguases: um olhar sobre a modernidade brasileira.

O referido trabalho contou também com a participação na 9ª Coordenação Regional/IPHAN (São Paulo), sendo de Antonio Luiz Dias de Andrade a justificativa para o tombamento. Interessa registrar no parecer do referido arquiteto a menção a um novo momento da historiografia da arquitetura moderna brasileira e a necessidade de definir as manifestações merecedoras de tutela do poder público, o que requer o estudo de procedimentos e critérios apropriados:

[...]Hoje, descortinamos um novo momento, vemos aflorar estudos analíticos, pesquisadores diversos dedicados a desvelar e melhor compreender a experiência brasileira moderna, da moderna arquitetura, exercendo a necessária crítica, indispensável esforço, se nos são reclamados caminhos novos, desfeita a antiga unanimidade. Não obstante a complexidade atual do panorama da produção arquitetônica brasileira e os termos em que se encontram situados os debates contemporâneos, um novo interesse passa a revestir a nossa história da arquitetura moderna.²⁷⁰

atestou:

[...]Não há dúvida que o patrimônio representado na cidade Cataguases, não poderá permanecer desconsiderado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Os minuciosos estudos realizados pela 13ª Coordenação Regional constituem argumentos

²⁶⁸ INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (BRASIL). Processo de Tombamento de Pampulha, Conjunto Arquitetônico e Paisagístico, nº 1341 – T – 94. Arquivo Noronha Santos.

²⁶⁹ INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (BRASIL). Processo de Tombamento de Cataguases, conjunto histórico, arquitetônico e paisagístico, nº 1342 – T – 94. Arquivo Noronha Santos.

²⁷⁰ BRASIL. IPHAN. Processo de Tombamento nº 1342 – T – 94 . f. 66-75.

suficientes para afirmar a importância e a necessidade da definição de medidas em benefício de seu reconhecimento, proteção e valorização.²⁷¹

Dentro da perspectiva do estudo realizado ressalta que o tombamento das obras de arquitetura mais representativas não seria o suficiente para o entendimento do significado que o movimento moderno alcançou na cidade, como observou:

[...]Restrito o tombamento às obras de arquitetura mais representativas, não há como evitar a redução do sentido, e o significado do movimento moderno alcançados na cidade. Há o risco, inclusive, dessas obras virem a ser compreendidas como referências significativas no quadro da produção de arquitetos ilustres, autores de seus respectivos projetos, e que tenha assegurado lugar de destaque, na historiografia da arquitetura moderna do Brasil, dissociando-as, portanto, das peculiares condições que foram produzidas em Cataguases e de seus antecedentes.²⁷²

Continuando, ressaltou que as obras modernas em Cataguases não configuram um conjunto homogêneo, ao contrário, estão dispersas por toda a cidade mesclando-se a construções de outros períodos, tanto os mais antigos quanto os mais recentes. Descrevendo as peculiaridades do Movimento Moderno em Cataguases, o referido arquiteto discorre sobre a coexistência de estruturas novas e antigas, tendo em vista que o projeto modernizador da cidade não chegou a ser concluído:

[...]Belos e modernos edifícios cercados por cuidadosos jardins, guardando em seu interior preciosos acervos artísticos, convivem com prédios vetustos, tradicionais residências, ameaçados todos pelos tapumes que surgem aqui e acolá, anunciando a verticalização crescente do centro histórico. Não obstante o sentimento de frustração que acompanha os relatos dos protagonistas das reformas intentadas, Cataguases evidencia-se no panorama das cidades brasileiras, testemunha o ideal da modernidade, as diferentes maneiras como se manifestou no país, o sonho de uma nova condição de vida urbana mais humana, socialmente mais justa, senão também mais bela. Não há cidade no país onde circunstâncias discrepantes entre si fizeram emergir iniciativas marcadas pela vontade de mudança, desejo de romper com os hábitos, as tradições estratificadas na rotina do cotidiano que costuma freqüentar as sociedades interioranas, cosmopolitizar-se e entregar-se as formas redentoras.²⁷³

Dessa forma, o entendimento da preservação de Cataguases deveria ser aquele de um centro histórico com todas as suas estratificações, principalmente as mais recentes, e dadas estas características ponderou:

²⁷¹ BRASIL. IPHAN. Processo de Tombamento nº 1342 – T – 94 . f. 66-75.

²⁷² BRASIL. IPHAN. Processo de Tombamento nº 1342 – T – 94 . f. 66-75.

²⁷³ BRASIL. IPHAN. Processo de Tombamento nº 1342 – T – 94 . f. 66-75.

[...]Os limites traçados para o perímetro do centro histórico, primeiramente, não deverão acarretar na aplicação pragmática dos preceitos que vigoram nas cidades tombadas, ou seja, obriguem o controle rígido sobre quaisquer obras novas ou reformas que se pretende empreender em seu interior. Trata-se, no caso, de uma espécie de declaração de área de interesse cultural, ao menos no primeiro momento.

Nessa área serão selecionados exemplares mais representativos, estes sim, tombados individualmente. Recorrendo-se aos efeitos do tombamento, previstos no artigo 18 do decreto-lei nº 2.537, no interior do perímetro deverão ser relacionados um novo conjunto de bens imóveis, por intermédio de um minucioso inventário, que procure levar em consideração o processo de formação e desenvolvimento da cidade e sua correspondente fisionomia urbana. Os bens inventariados permanecerão sujeitos exclusivamente nos casos de demolições, reformas ou novas construções, a anuência prévia do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Os demais imóveis não inventariados no interior do perímetro estarão totalmente liberados do controle do IPHAN, subordinando-se tão somente às posturas municipais.²⁷⁴

Desta forma encerra o seu trabalho definindo uma poligonal no centro da cidade, compreendendo aproximadamente sessenta quadras e identifica dezesseis imóveis que deveriam ter tombamento individual, além da pavimentação das ruas e avenidas.

Na reunião do Conselho Consultivo do então Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural, realizada em dezembro de 1994, foi decidido por unanimidade o tombamento do centro histórico de Cataguases. O tombamento foi impugnado por vários proprietários de bens da cidade, mas foi homologado em 24 de novembro de 2001.

Tanto o conjunto urbanístico e arquitetônico da orla da Pampulha, como o centro histórico de Cataguases, foram inscritos nos Livros do Tombo das Belas Artes, Histórico e no Arqueológico, Etnográfico, Paisagístico; o primeiro em 1997 e o segundo em 2003. O tombamento do Conjunto da Pampulha favoreceu as iniciativas de restauração das obras projetadas por Oscar Niemeyer (Fig. 177).

²⁷⁴ BRASIL. IPHAN. Processo de Tombamento nº 1342 – T – 94 . f. 66-75.

O projeto da estrutura de concreto armado da Igreja de São Francisco da Pampulha em Belo Horizonte foi elaborado por Joaquim Cardoso e projeto previa três juntas de dilatação na abóbada de cobertura da nave principal, que não foram executadas quando da construção da Igreja.

Já em 1959 registrou-se a existência de fissuras na cobertura, nos locais onde estavam previstas originalmente as juntas. Em 1970, duas das três regiões fissuradas foram abertas, tendo sido executadas duas juntas de dilatação.

Em 1990, a Igreja sofreu uma grande intervenção, quando todo o revestimento da parte superior da casca da abóbada foi removido e foram acrescentados novos materiais, entre eles manta asfáltica, argamassa polimérica, telas galvanizadas, bem como novas pastilhas cerâmicas, e somente as áreas com mosaico assinado por Paulo Werneck foram preservadas.

Os materiais empregados nesta intervenção apresentaram comportamentos termodinâmicos diferenciados, dando origem a diversas trincas no revestimento sem, entretanto, afetar a estrutura. Em 2002 foi iniciado o “Monitoramento, Instrumentação, avaliação Estrutural e Projeto de Recuperação e Restauro da Igreja de São Francisco de Assis”, incluindo pesquisa histórica, levantamentos topográficos, cadastramento geométrico, cadastramento das patologias externas, levantamento geotécnico das fundações, ensaios dos materiais, controle das variações térmicas internas e externas, modelamentos matemáticos, monitoramento por extensometria eletrônica, e avaliação das tensões e transformações da estrutura.

As conclusões deste trabalho indicaram a inexistência de problemas estruturais e que apesar dos altos índices da temperatura externa, o comportamento termodinâmico do concreto da casca é estável. Modelos matemáticos comprovaram a necessidade da execução da 3ª junta de dilatação. Recomendou-se também a remoção de todo o material acrescentado na intervenção de 1990.

O critério adotado na intervenção concluída em 2004 foi garantir a durabilidade da obra e reconstituir suas características originais.

Fig. 177- Obras de Restauração da Igreja de São Francisco da Pampulha, 2004.

3.2- O PROJETO DE RECUPERAÇÃO E PRESERVAÇÃO DO PALÁCIO GUSTAVO CAPANEMA

O edifício sede do Ministério da Educação e Saúde Pública, atual Palácio Gustavo Capanema, nasceu um monumento materializando “um excepcional momento de idealismo e lucidez”, que desde a sua concepção, iniciada em 1937, à sua inauguração em 1945, se revelou nos compromissos assumidos para a sua construção. A anulação do concurso de anteprojetos realizado em 1935 pelo ministro Gustavo Capanema; a contratação do arquiteto Lucio Costa para elaboração de novo projeto; a extensão do convite a um grupo de arquitetos modernos, Carlos Leão, Jorge Machado Moreira e Affonso Eduardo Reidy para a elaboração do projeto (Ernani Vasconcelos e Oscar Niemeyer integraram a equipe por ter o primeiro participado com Jorge Moreira no concurso de anteprojetos e o segundo, por ser desenhista do escritório de Lucio Costa e Carlos Leão); a vinda de Le Corbusier para analisar um projeto aprovado; a nova solução proposta por Le Corbusier para um outro terreno; o começar tudo de novo num esforço de encontrar uma solução definitiva incorporando as lições do mestre; e a desobediência às posturas municipais são os episódios mais conhecidos da história do edifício que se confundem com a história da arquitetura moderna no Brasil²⁷⁵.

Em 1939, em uma carta ao ministro justificando os custos da obra, Lucio Costa explicita as características do monumento em construção: a sua monumentalidade, a sua nobreza e a sua boa qualidade:

[...]Na construção de edifícios públicos de significação não apenas utilitária, mas também representativa, não se deve ter em vista principalmente a economia, senão, antes do mais, a necessidade de traduzir de forma adequada a idéia de prestígio e dignidade logicamente sempre associada à noção de coisa pública. Não é, contudo, pelo tratamento luxuoso das instalações internas ou da aparência exterior, e menos ainda, pelas encenações artificiosas e de aparato, em desacordo com as boas normas de economia que o governo se traçou, mas, tão somente, por uma certa nobreza de intenção revelada nas proporções monumentais da obra e na simplicidade e boa qualidade de seu acabamento.²⁷⁶

²⁷⁵ Os aspectos que denotam a intenção de se construir um monumento, desde o estabelecimento do programa inicial pelo Ministro Gustavo Capanema, que definiu a carga cultural e representativa que lhe seria atribuída como retrato da identidade nacional, as soluções de partido e acabamento são analisadas por Carlos Eduardo Dias Comas, em seu ensaio histórico-crítico sobre o edifício.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. Protótipo e monumento, um ministério, o ministério, Projeto, São Paulo, n. 102, p.137 a 149, ago. 1937,.

²⁷⁶ COSTA, Lucio. Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995. p.132. Carta endereçada ao Ministro da Fazenda, a pedido do ministro Capanema em 27 de outubro de 1939.

Ao mesmo tempo revela que o edifício sede do Ministério da Educação e Saúde Pública era uma obra para durar, que não poderia se igualar aos demais edifícios comerciais da cidade e que o emprego dos materiais deveria atender aquela premissa:

[...]Aliás, a boa qualidade do material de acabamento, além de satisfazer às conveniências de uma aparência digna, resulta afinal, com o tempo, em economia, porquanto sendo ele melhor, maior será também a sua duração, conservando sempre o bom aspecto próprio das coisas de qualidade o que é capital quando se trata de obras empreendidas para o serviço de mais de uma geração²⁷⁷.

Em relação ao emprego da nova linguagem arquitetônica, assim como das novas técnicas construtivas, Lucio Costa enfatizou que não se tratava, de modo algum, de experimentação, ao contrário, a obra estava sendo realizada com completo domínio técnico:

[...]Acresce ainda que, no caso em apreço, não se trata de uma construção do tipo usual. A estrutura, as esquadrias, os revestimentos, a proteção contra o sol etc., tudo obedece a processos ainda não admitidos como de uso corrente, o que certamente também concorre para elevar o preço global da construção... O fato, entretanto, é que, neste caso, não estamos, Sr. Ministro, a imitar aqui o que já se fez em outros países, nem tampouco a improvisar coisa alguma. Estamos simplesmente a aplicar, com consciência, os princípios reconhecidos pelos arquitetos modernos do mundo inteiro como fundamentais da nova técnica de construção, muito embora nenhum governo ainda os tivesse oficialmente adotado em obra de tamanho vulto. Trata-se assim, de um empreendimento de repercussão nacional e que como tal terá o seu lugar na história da arquitetura contemporânea²⁷⁸.

E ainda foi concebida como uma obra de arte total, no pleno sentido de *Gesamtkunstwerk*, uma a obra de arte completa:

[...]Outro motivo que faz elevar o preço da construção é a importância nela atribuída às obras de arte: pintura e escultura. Não se compreenderia, na verdade, que o Ministério a cujo cargo estão a proteção e o desenvolvimento das artes plásticas no país se abstivesse de, na construção do edifício destinado à própria sede, apresentá-las condignamente²⁷⁹.

²⁷⁷ Ibid, loc. cit.

²⁷⁸ Ibid, p.133.

²⁷⁹ Ibid, p.134.

O edifício foi executado pela divisão de obras do Ministério, sob a coordenação do engenheiro Souza Aguiar, e merece destaque a qualidade dos materiais empregados bem como o seu acabamento, e apenas para citar um exemplo, o revestimento em gnaiss das empenas leste e oeste, de grandes dimensões, tem se comportado muitíssimo bem comparado a outros edifícios contemporâneos revestidos com materiais semelhantes.

Fig. 178- Fachada Norte

COMPOSIÇÃO GERAL

O edifício é constituído por dois blocos de altura desigual com planta em forma de T, dispostos no centro da quadra, definida originalmente pelas ruas da Imprensa, Araújo Porto Alegre, Pedro Lessa e Graça Aranha, e tem mais de 27.000 m² da área construída.

O corpo mais alto, principal, disposto no sentido leste-oeste, corresponde a um prisma de base retangular (68.00 x 21.00 x 72.00m) apoiado sobre pilotis de 10m de altura, com quatorze pavimentos destinado a áreas de trabalho. Na cobertura o pavimento é recuado em relação ao plano das fachadas, com terraço-jardim. O uso original como restaurante foi transformado para abrigar gabinetes especiais de trabalho, na década de 1980. Volumes curvos correspondentes às caixas d'água e casas de máquinas de elevadores compõem o coroamento.

O corpo mais baixo intercepta o outro em sua extremidade leste e tem altura corresponde aos pilotis. Apresenta dois pavimentos (térreo e sobreloja) dispostos ao longo da testada da Rua da Imprensa. Na direção sul desenvolve-se o salão de exposições, com volume prismático sobre pilotis de 5,60m e cobertura em terraço-jardim. Um volume curvo situado no primeiro intercolúnio destes pilotis, junto à Rua Pedro Lessa abriga escada de serviço para acesso ao depósito do salão de exposições e cobertura ajardinada. Na direção norte um volume trapezoidal acomoda o auditório e a antiga garagem, que teve seu uso modificado para sala de espetáculos, na década de 1990. Na interseção dos dois blocos estão situados o *hall principal*, com quatro elevadores para público, caixa de escadas, serviços e acesso ao auditório e salão de exposições, através de escada circular. Entre o *hall principal* e o volume do auditório existe uma via para acesso motorizado ao *hall privativo*. O acesso ao corpo principal, no lado oeste, é feito através de um pequeno hall, o hall dos funcionários, com dois elevadores e caixa de escada, em um bloco com a altura dos pilotis contido em dois intercolúnios.

ESTRUTURA

O edifício com estrutura de concreto armado tem lajes tipo *piltz-decken* e pilares soltos das alvenarias e fachadas, recuados no corpo principal e sacados no corpo mais baixo. O projeto do engenheiro Emílio Baumgart viabilizou plantas, tetos e fachadas livres.

Fig. 179- Fachada Norte

Fig. 180- Fachada Sul

FACHADAS

O corpo principal tem na fachada sul esquadrias do piso ao teto com estrutura metálica de aço-carbono AISI-1010, de origem belga. Em intervenção realizada nos anos 1990, os topos das lajes dos pavimentos foram revestidos com “testeiras metálicas” de modo a

evitar o constante desprendimento das argamassas de revestimento, em função dos diferentes coeficientes de dilatação térmica dos materiais. O aspecto atual de *curtain wall* é resultante desta intervenção. Os vãos são guarnecidos por persianas com réguas de madeira freijó, para controle da luminosidade. A fachada norte é constituída por um sistema de *brise-soleils* horizontais, móveis de comando manual, em fibrocimento com caixilharia de ferro. Os *brise-soleils* são guarnecidos por uma grelha de concreto armado composta de mainéis verticais e pestanas horizontais, que obedece a modulação das esquadrias, protegendo as áreas de trabalho da intensa e prolongada insolação. Nesta fachada as esquadrias metálicas apóiam-se sobre peitoril de alvenaria, e tanto as esquadrias como os peitoris são pintados na cor cinza. As persianas de madeira bem como as lâminas dos *brise-soleils* tem pintura na cor azul céu. As fachadas leste e oeste são totalmente revestidas em gnaiss. No corpo mais baixo, as aberturas para leste e oeste tem caixilharia de vidro de piso a teto e as empenas norte (Araújo Porto Alegre) e sul (rua Pedro Lessa) revestidas em gnaiss. Na empena norte, correspondente a parede do fundo do auditório encontra-se a escultura em bronze de Jaques Lipchitz. Os demais planos deste corpo, bem como os do bloco menor situado a oeste são revestidos com painéis de azulejos. Os pilares de seção circular, nos pilotis são revestidos com lâminas finas de gnaiss e nos pavimentos são pintados na cor creme, fazendo contraste com o cinza-grafite das esquadrias e o azul das persianas na fachada sul. Na cobertura as fachadas do pavimento são revestidas de cerâmica na cor areia, e os volumes curvos correspondente às caixas d'água e casa de elevadores, em pastilha hexagonal na cor azul céu. O revestimento em gnaiss e os painéis de azulejaria, elementos da arquitetura tradicional brasileira foram resgatados na concepção do edifício por sugestão de Le Corbusier. Como observa Carlos Eduardo Dias Comas:

[...]O ministério toma-se por uma solução exemplar de linguagem formal moderna e internacionalmente válida, mas com sabor brasileiro, respaldada pela autoridade da história da arquitetura enquanto tradição construtiva racional e nacional, dela derivando a sua emblematicidade expressiva²⁸⁰.

PLANTAS

No corpo principal a planta livre do pavimento, retangular, está subdividida em áreas de trabalho junto às fachadas norte e sul e circulação no eixo longitudinal e áreas de uso comum, serviços e circulação vertical nas extremidades junto às empenas, leste e oeste; com área total aproximada de 1.400m².

A compartimentação dos pavimentos tipo é feita através de divisórias de madeira a meia-altura, visando a flexibilidade dos espaços e possibilitando a ventilação cruzada favorecida pelas diferenças de temperatura e pressão nas fachadas norte e sul, bem como da direção do vento dominante da entrada da Baía de Guanabara.

²⁸⁰ COMAS, op. cit, p.142.

A iluminação geral do pavimento, no teto, era incandescente, originalmente guarnecidas com aparelhos de vidro estriado, de fabricação inglesa, marca Holophane, preservada em alguns pavimentos. O piso é dotado de uma extensa malha de tomadas elétricas e telefônicas com modulação de 2mts, correspondendo aos mainéis das esquadrias, cuja flexibilidade permitiu a instalação de cabeamento para informática nos anos 1990.

O segundo pavimento, onde se localiza o gabinete do ministro foi concebido para ser, *um show room*²⁸¹ da arquitetura e da arte moderna. Com salas fechadas com alvenarias e sistema de ar condicionado central desde o projeto original, o pavimento abriga espaços de enorme expressividade, um deles é o *hall de espera*, onde situa-se o painel Jogos Infantis, e o outro o salão de reuniões, com os murais figurativos dos ciclos econômicos no Brasil, sendo painel e os murais de Cândido Portinari. Para cada uma das salas fechadas Cândido Portinari pintou quatro telas abstratas de grande significância, pois o abstracionismo é uma característica incomum na sua obra, representando os quatro elementos: água, ar, terra e fogo.

Fig. 181- Hall do Ministro

Fig. 182- Hall de Acesso

²⁸¹ DECKKER, op.cit., p.41.

Para o terraço-jardim (cobertura do salão de exposições) existem dois acessos, um no gabinete do ministro e outro no salão de reuniões, o Salão Portinari. O pavimento diferencia-se dos demais pelos seus painéis em lambris de peroba rosa e pelas esquadrias de madeira com vidro marchetado. O mobiliário especialmente desenhado para o andar (presumivelmente por Oscar Niemeyer, com inspiração nos móveis desenhados por Le Corbusier e Charlotte Perriand) foi executado pela empresa Laubisch-Hirt, destaca-se pela madeira pau-marfim e pela valorização das formas curvas. No *hall de espera*, o tapete com forma de ameiba, em tons beges, verdes e azuis também é atribuído a Oscar Niemeyer.

O pavimento é dotado da mesma trama de pontos de luz e força no piso. Nos anos de 90, segundo projeto de Niemeyer o pavimento foi transformado em uma área de exposição, tendo sido suprimidas as alvenarias que conformavam suas áreas de trabalho especiais.

REVESTIMENTOS INTERNOS

Os materiais empregados nos revestimentos internos do edifício contribuem para a sua “sobriedade e despojamento intencionais”, definem a hierarquia dos espaços e ratificam a linguagem arquitetônica. No pavimento térreo, os *halls* têm piso em mármore amarelo português. No *hall principal* o painel de tijolos de vidro garante a luminosidade e os demais revestimentos são lambris de sucupira e mármore de Lioz. No *hall de funcionários*, os lambris de sucupira se repetem na caixa dos elevadores, e pastilhas cerâmicas ou pintura constituem os demais acabamentos das alvenarias.

No salão de exposições, os pilares centrais e a caixa dos elevadores são revestidas de lambris de peroba rosa, o piso tem revestimento contínuo (tipo industrial) e o teto tem pintura na cor branca. No auditório, o piso e a parede do fundo são revestidos em tapete e o teto tem pintura branca.

Nos pavimentos-tipo, lambris de sucupira revestem a caixa de elevadores e os pilares centrais. Os tetos, sempre brancos, destacam as alvenarias das empenas leste e oeste pintadas na cor azul céu e os pilares junto às fachadas norte e sul pintados na cor creme. O piso revestido originalmente em linóleo, ressalta a continuidade dos espaços. No 2º pavimento os critérios de revestimento se repetem: tetos e pisos contínuos (pintura branca e linóleo), estrutura destacada das alvenarias com pintura creme, e estas últimas diferenciadas segundo a importância dos ambientes: pinturas murais, lambris de madeira ou simplesmente pintura.

OBRAS DE ARTE

O acervo artístico do Palácio Gustavo Capanema é constituído por um conjunto de obras de arte que se integram ao edifício desde a sua concepção, e cuja datação corresponde ao período da sua construção. A intenção de valorização da arte moderna brasileira não partia somente da equipe de arquitetos, preocupados com a integração artes-plástica - arquitetura, mas também do ministro Capanema, que se dispunha em estabelecer

efetivamente a cultura nacional. Em 1985²⁸² o acervo de obras de arte do edifício era constituído por 21 pinturas, 21 esculturas, dez painéis de azulejos (um não colocado), três jardins (15 canteiros), uma inscrição e um tapete, perfazendo um total de 57 obras, sendo apenas uma de autor estrangeiro, a escultura de J. Lipchitz. Entre os artistas brasileiros destacam-se Cândido Portinari, Bruno Giorgi e Roberto Burle Marx.

A azulejaria do Palácio Gustavo Capanema, além de marcar o resgate da tradição do emprego de azulejos no revestimento externo das construções pela arquitetura moderna no Brasil, constitui importante conjunto no acervo artístico nacional. Ao resgate da tradição somou-se a intenção de integração entre a arquitetura e as artes plásticas preconizada na concepção do edifício, resultando não somente em um revestimento decorativo constituído pela repetição de um módulo-padrão, mas também em painéis abstratos e figurativos de valor inquestionável. Com motivos marinhos sugerindo o início da vida no mar, há uma grande variedade de elementos padrão, bem como tratamento diferenciado com matizes de azul. O conjunto é formado por nove painéis, sendo oito de desenhos de Cândido Portinari e um de Paulo Rossi, este último proprietário da Osirarte, fábrica responsável pela execução dos painéis. Com um número total superior a 47.800 azulejos, os painéis revestem uma área superior a 1.200m².

Fig. 183- Azulejaria

Fig. 184- Azulejaria

²⁸² PRPPC. Caderno – Obras de Arte. Arquivo PRPPC/IPHAN.

Fig. 185- Azulejaria

Fig. 186- Azulejaria

OS JARDINS

Os jardins localizam-se na área tombada “necessária à preservação da perspectiva monumental” do edifício, importante aquisição do projeto que através da sua implantação, liberou o rés-do-chão para a circulação do público e nos terraços do 2º e do 16º pavimentos, constituindo os terraços-jardins, um dos cinco pontos da nova arquitetura preconizados por Le Corbusier. O projeto e a execução do paisagista Roberto Burle Marx tem enorme importância, que ultrapassa o seu papel no conjunto edificado, como definiu Lucio Costa²⁸³:

[...]Os jardins construídos pelo Sr. Roberto Burle Marx, tal como entende a crítica estrangeira, são legítimas obras de arte plástica. Esse juízo, corroborado pelas apreciações da *Architectural Review* de Londres, da *Architecture d' Aujour'hui* de Paris, e da *Fórum* dos E.U.A., baseia-se na importância da contribuição da obra desse artista para a perfeita conceituação do papel atribuído ao jardim na técnica urbanística contemporânea, e decorre do seguinte:

1º) Foi esse arquiteto paisagista quem primeiro aplicou os princípios da composição peculiares à pintura moderna, impropriamente denominada abstrata, à jardinagem, criando em consequência, uma nova concepção de jardim perfeitamente integrada no espírito da arquitetura de nosso tempo;

2º) Graças a essa nova concepção foi-lhe possível harmonizar a tradição clássica dos jardins chamados franceses, onde a composição e disciplina formal são intencionais e, por assim dizer, acintosas, com a tradição romântica dos jardins ingleses, onde a composição é dissimulada e de intenção naturalista, resultando de semelhante fusão maior variedade e riqueza de tratamento, ora predominando a obra de criação, ora o agenciamento engenhoso da própria natureza;

3º) Foi esse artista, finalmente, quem reabilitou o emprego das espécies tropicais, não mais com intuito apenas exótico, mas no

²⁸³ Ofício de 17.06.1948, de Lucio Costa então Diretor da Divisão de Estudo e Tombamento ao Diretor Geral do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rodrigo Mello Franco de Andrade. PRRPC - Relatório nº 24- Restauração dos Jardins Tombados. Arquivo PRPPC/IPHAN.

sentido civilizado, isto é, como elementos plásticos eruditos de composição;

Fig. 188- Jardim

Com a inauguração da nova capital do país, Brasília, o edifício perdeu sua função como ministério, e em 1960, o decreto nº 48.400 alterou a sua denominação para Palácio da Cultura, definindo a sua destinação como centro de atividades culturais e sede dos órgãos do então Ministério da Educação e Cultura.

Em 1963²⁸⁴, foi constituída uma comissão formada por Gustavo Capanema, Péricles Pinho, Lucio Costa, Oscar Niemeyer e Rodrigo Mello Franco para elaborar plano de utilização e conservação permanente do edifício. Lucio Costa, chefe de Divisão de Estudos e Tombamentos do SPHAN, localizado no edifício, supervisionou as principais intervenções realizadas, assim como orientou os serviços de manutenção, que foram desenvolvidos pelo Departamento de Obras do Ministério, até o final da década de 1970. Vários elementos do edifício sofreram intervenções neste período, entre eles as esquadrias da fachada sul, os painéis de azulejaria, os jardins, os revestimentos internos, as pavimentações, mas nem todas foram bem sucedidas.

Nos anos 80 o estado de conservação do edifício era bastante precário, com problemas que afetavam a sua integridade, não só restritos à sua imagem, como era o caso dos painéis de azulejaria, mas também o seu funcionamento, como a obsolescência de duas instalações, problemas que impunham uma abordagem sistemática da sua preservação.

Conforme analisado anteriormente neste Capítulo, a década de 1980 foi identificada como um período de grande efervescência em torno da questão da preservação do patrimônio cultural, e neste cenário, surge uma tentativa precursora no panorama nacional e internacional de definição de parâmetros, critérios e métodos de intervenção para preservação de um monumento da arquitetura moderna: o Projeto de Recuperação e Preservação do Palácio da Cultura, posteriormente Palácio Gustavo Capanema.

²⁸⁴ INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (BRASIL). Pasta Inventário edifício ex-Sede do Ministério da Educação e Saúde Pública, atual Palácio Gustavo Capanema. Arquivo Noronha Santos.

A primeira medida para a instalação do PRPPC — Projeto de Recuperação e Preservação do Palácio da Cultura foi a Portaria Ministerial nº 545, de 23 de setembro de 1981, que instituiu um grupo executivo para, em noventa dias, realizar estudos e propor medidas com vistas à restauração do Palácio da Cultura no Rio de Janeiro.

[...]O Ministro do Estado de Educação e Cultura no uso de suas atribuições resolve²⁸⁵;

1. Instituir um grupo executivo composto de Aluísio Sergio Magalhães — secretário da Cultura, Irapuã Cavalcante de Lira — subsecretário do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Peri Porto — delegado do MEC no Rio de Janeiro e Rubens José de Castro Albuquerque — diretor-geral do Departamento de Administração do MEC para, sobre a presidência do primeiro, realizar no prazo de noventa dias estudos e propor medidas com vista à restauração do Palácio da Cultura no Rio de Janeiro – RJ;
2. Os membros do grupo executivo poderão ser substituídos em seus empreendimentos ou ausências eventuais por servidores por eles indicados e previamente designados;
3. As modificações necessárias à atualização ambiental do edifício deverão ser definidas de forma a preservar suas características e formas do projeto original do Palácio da Cultura mantendo o grupo, se necessário, articulação com os autores do projeto;
4. O Departamento de Administração do MEC providenciará a realização das obras que vierem a ser indicadas pelo grupo executivo sobre a coordenação da Divisão de Administração de Edifício e assistência permanente dos engenheiros e arquitetos da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional;
5. O secretário geral do Ministério deverá adotar as medidas complementares que se fizerem necessárias ao cumprimento do disposto nessa Portaria;
6. Esta Portaria entra em vigor na data de sua publicação.

Rubem Ludwig

Ministro da Educação e Cultura

Em 9 de outubro de 1981, em reunião do grupo executivo criado pela Portaria nº 545, o engenheiro Augusto Guimarães Filho²⁸⁶ foi convidado para exercer as funções de coordenador do grupo técnico que ficaria encarregado de promover medidas para a

²⁸⁵ INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (BRASIL). Processo de Tombamento do edifício ex-Sede do Ministério da Educação e Saúde Pública, atual Palácio Gustavo Capanema, nº 375 – T – 44. Arquivo Noronha Santos.

²⁸⁶ Augusto Guimarães Filho, engenheiro formado pela Escola Politécnica de São Paulo, iniciou sua carreira trabalhando na empresa Servix Engenharia, na construção do Conjunto Residencial Parque Guinle, onde estabeleceu o seu primeiro contato profissional com Lucio Costa. Nos anos 1950, foi indicado para desenvolver o projeto para o Banco Aliança, e em 1957, para ser o Chefe da Divisão de Urbanismo da NOVACAP. Após a inauguração da Capital passou para o quadro de funcionários do IPHAN. Coordenou o PRPPC de 1981 a 1991, quando se aposentou.

recuperação e preservação do edifício, sendo sua atribuição formar uma equipe e propor um plano de trabalho. Na ocasião, Augusto Guimarães declarou:

[...]Cabe na recuperação do monumento ter-se o maior respeito pelo projeto e pela construção originais, aceitar-se as marcas do tempo, resistindo ao perigo da modernização do edifício, com emprego de materiais novos ou diversos dos especificados originalmente²⁸⁷.

O coordenador ressaltou a importância de melhorar as condições de conforto dos usuários do edifício bem como restaurar, com urgência, os jardins do arquiteto paisagista Roberto Burle Marx, que na ocasião eram os “elementos mais desfigurados do monumento”. Foi mencionada ainda a necessidade de entrar em contato com os autores de modo a solicitar a sua colaboração. Um dos primeiros a serem convocados a colaborar com o PRPPC foi o paisagista Roberto Burle Marx.

Em 16 de outubro de 1981, em nova reunião do grupo executivo, o coordenador do projeto apresentou o plano de trabalho, que na verdade era um roteiro para discussão intitulado “Estudo de preservação de um monumento tombado”, que constituiu a base das propostas posteriormente apresentadas para consecução dos objetivos para os quais o grupo havia sido criado. Os arquitetos Ivo Bonardi e Sergio Porto²⁸⁸ foram indicados para compor a comissão coordenadora das atividades decorrentes da Portaria nº 545, então designado Projeto de Recuperação e Preservação do Palácio da Cultura.

Na terceira reunião do grupo executivo, a comissão coordenadora do PRPPC informou que os arquitetos autores do projeto do edifício Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Carlos Leão e Ernani de Vasconcelos, além do paisagista Roberto Burle Marx, se dispuseram a colaborar com os estudos e obras de recuperação do edifício. A comissão sugeriu a contratação de Roberto Burle Marx para realizar a restauração dos jardins, assunto tratado já de longa data pelo arquiteto Lucio Costa, quando diretor da Divisão de Estudos e Tombamentos da DPHAN:

[...]Sendo a composição paisagística, por definição, obra de arte em contínuo processo de desenvolvimento ou *deformação* há de requerer, naturalmente, assistência periódica do próprio artista responsável, a fim de contê-la dentro dos limites da configuração originalmente idealizada, e isto não somente por uma questão de senso comum, como pelo direito decorrente da *propriedade artística* que lhe cabe²⁸⁹.

²⁸⁷Relatório da Comissão de Coordenação do Projeto de Recuperação e Preservação do Palácio da Cultura, de 09 de dezembro de 1981. Arquivo PRPPC/IPHAN.

²⁸⁸ Sergio Porto, arquiteto formado pela Escola de Arquitetura da Universidade do Brasil iniciou sua carreira como funcionário da NOVACAP, e após a inauguração da Capital passou para o quadro de funcionários do IPHAN, onde trabalhou como assistente de Lucio Costa na Divisão de Estudos e Tombamentos e na 6ª. Superintendência Regional do IPHAN. Foi Chefe do Setor de Arquitetura do PRPPC de 1981 até 1990, quando se aposentou.

²⁸⁹ Ofício de 17.06.1948, de Lucio Costa então Diretor da Divisão de Estudo e Tombamento ao Diretor Geral do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rodrigo Mello Franco de Andrade. Relatório PRPPC nº24- Restauração dos Jardins Tombados. Arquivo IPHAN.

Em 15 de dezembro de 1981, o grupo executivo encaminhou ao ministro da Educação e Cultura um relatório, resultado dos estudos e análises realizados nos noventa dias fixados pela referida Portaria, contendo

[...]Os critérios a serem observados, as atividades necessárias e os programas de curto e longo prazo para a restauração do monumento tombado, e também para assegurar substanciais melhorias nas condições de conforto e segurança dos seus usuários²⁹⁰.

No referido relatório foi estabelecido um cronograma de dois anos para a elaboração de todos os projetos executivos, prazo no qual seriam avaliadas as reais necessidades de intervenção. O programa de obras, previsto para ser concluído em 1985, dependia da disponibilidade de recursos e poderia ser estender até o ano de 1987²⁹¹. Neste ano, data das comemorações do cinquentenário da sua construção, pretendia-se apresentar o edifício “dignamente restaurado” para as comemorações. O grupo executivo foi transformado em comissão permanente de modo a assegurar “a visão adequada do conjunto de problemas e de seu conseqüente equacionamento que vai da restauração das fachadas ate o código de uso do edifício.”

O plano de trabalho contemplou a execução das atividades do PRPPC na ocasião assim estabelecidas:

- 1- Avaliação da importância histórica e artística: do edifício – arquitetura, mobiliário, paisagismo, instalação predial, compilação dos trabalhos dos autores e colaboradores principais do projeto; do desempenho – local de atividades, grau de conforto, condições de segurança, regime de administração; das condições atuais – da construção civil, dos elevadores, dos jardins, das instalações prediais, do mobiliário, dos objetos de arte, da ambiência; das alterações e deficiências – exame dos processos, estudos e obras em andamento, inventário das alterações e inventário das deficiências;
- 2- Documentação: arrolamento dos documentos conhecidos, pesquisa de documentos ainda não localizados, restauração, catalogação, guarda; legislação;
- 3- Tombamento: explicitação dos elementos tombados, critérios já estabelecidos, consolidação e complementação dos critérios de preservação, subsídios para normas de uso;
- 4- Providências e obras: normas de uso, regulamento do edifício, regime de administração, obras e manutenção.

O programa imediato estabelecido, além de atender obras emergenciais previa a “restauração do aspecto exterior do monumento recompondo assim a sua imagem há

²⁹⁰ Relatório da Comissão de Coordenação do Projeto de Recuperação e Preservação do Palácio da Cultura, de 09 de dezembro de 1981. Arquivo PRPPC/ IPHAN.

²⁹¹ O PRPPC funcionou de 1981, data da sua criação, até 1991, data da aposentadoria do seu coordenador, o engenheiro Augusto Guimarães Filho. Neste período integraram a sua equipe, além do arquiteto Sergio Porto, que chefiou o núcleo de arquitetura, a arquiteta Claudia Maria Girão Barroso, a arquiteta Simone Barbosa da Justa, os estagiários Carlos F., Suelly Costa, Denise Slutsky e Luiz Rogério Souza dos Santos, as secretárias Alda Menezes, Rosane de Almeida e Marluce da Silva, e a autora deste trabalho, que integrou a equipe de 1984 a 1992.

longo tempo comprometida”. Os primeiros problemas do edifício afrontados pela equipe foram a análise dos índices de conforto ambiental e iluminação; o estabelecimento de medidas contra incêndio; o estudo para a melhoria da capacidade de tráfego dos elevadores, além da já mencionada contratação do paisagista Roberto Burle Marx para restauração dos jardins do terraço do 2º pavimento e do rés-do-chão.

Quando o trabalho de restauração começou, o edifício estava em uso por aproximadamente cinquenta anos. As suas principais características originais estavam preservadas, registrando no entanto o desgaste natural causado pelo tempo e as deficiências de manutenção. A falta de manutenção adequada causou o colapso das suas instalações, o que é normal em edifícios deste porte – o sistema elétrico com sobrecarga, instalações hidro-sanitárias deficientes, abastecimento de água comprometido pela obsolescência das bombas de recalque, elevadores fora de funcionamento. O principal problema em relação à estrutura do edifício concentrava-se nas lajes dos terraços jardim – 15º pavimento e salão de exposições, bem como no 16º pavimento, em decorrência da falência da impermeabilização. No 16º pavimento e no 15º pavimento estes problemas comprometeram a estabilidade da estrutura. O uso inadequado dos espaços acelerou a deterioração de alguns elementos, notadamente as pavimentações interna e externa, assim como danificou algumas áreas, a exemplo do 16º pavimento, cujo uso original previsto – restaurante de funcionários — se mostrou impraticável, provocando o seu abandono e transformação em área de depósito de materiais inservíveis. Os canteiros originais do terraço —jardim foram suprimidos.

As principais atividades realizadas pelo PRPPC podem ser assim resumidas:

ESTUDOS, LEVANTAMENTOS E DIAGNÓSTICOS

Dentre as primeiras atividades do PRPPC destacam-se os levantamentos de todos os dados do edifício com vistas à elaboração não só de análises e diagnósticos das patologias e problemas existentes, como também a divulgação das informações relevantes, tanto para a instituição como para o público externo, o que resultou na elaboração dos Cadernos do PRPPC. Foram realizados levantamento bibliográfico, levantamento arquivístico e fotográfico, foram elaborados desenhos de todos os elementos da construção, incluindo dos tipos e padrões da azulejaria, resultando um minucioso estudo para a restauração dos painéis de azulejaria do edifício. O entorno do monumento também foi objeto de estudos e levantamentos.

Fig. 189- Levantamento Azulejaria

ESTABELECIMENTO DAS NORMAS DE USO DO MONUMENTO

Foram definidas normas de uso do edifício, tanto para as áreas privativas como para os espaços culturais, considerando que a sua utilização

[...]Quer como sede de atividades permanentes quer como sede de eventos transitórios, estava sujeita, acima de tudo, à sua preservação, entendida como resguardo da sua integridade e de seu aspecto ²⁹².

DEFINIÇÃO DE PROCEDIMENTOS DE MANUTENÇÃO CONSERVATIVA

Os diversos elementos do edifício foram analisados, e para muitos deles foram elaborados programas de manutenção conservativa, como por exemplo, os lambris em madeira sucupira que revestem as caixas dos elevadores e os painéis divisórios nos andares tipos, onde foram definidas normas para controle da biodeterioração.

ELABORAÇÃO DE ESTUDOS PARA SUBSIDIAR O GERENCIAMENTO DO EDIFÍCIO

Ao passar a instalar diversos órgãos do Ministério da Educação e Cultura, que posteriormente foi dividido em Ministério da Educação e Ministério da Cultura, vários foram os problemas de gerenciamento do edifício. O PRPPC estabeleceu um estudo das áreas do prédio de modo a estabelecer, através da área ocupada por cada Ministério, um sistema de gestão justo e equilibrado.

ELABORAÇÃO DE PROJETOS DE RESTAURAÇÃO

Além das atividades previstas no plano de trabalho original, o PRPPC desenvolveu também estudos de procedimentos técnicos para restaurar elementos arquitetônicos e

²⁹² PRPPC .Caderno nº 14- Normas de Uso do Monumento, dezembro de 1984. Arquivo PRPPC/IPHAN.

detalhes originais deteriorados. Os projetos de restauração tiveram como diretriz preservar ao máximo as características originais, adotando os mesmos detalhes e materiais de modo a não comprometer seu aspecto estético e manter as condições necessárias de uso. O objeto arquitetônico foi considerado como um documento, cujos detalhes e soluções consistiam em informações únicas sobre o estado da arte da época de sua construção que mereciam ser preservados, mesmo quando não tão eficientes. Entre esses elementos podemos destacar os brises da fachada norte, as persianas em madeira da fachada sul, os tijolos de vidro do *lobby* de entrada e as luminárias dos pavimentos. Cada um desses elementos foi objeto de estudo detalhado e os procedimentos técnicos para sua restauração e recomendações para sua preservação foram definidos. A seguir alguns exemplos das soluções adotadas:

Esquadrias Metálicas e *Brisés-soleils*.

As esquadrias metálicas assim como os *brisés-soleils* (476 conjuntos formados por um caixilho de ferro e placas de cimento amianto, acionamento mecânico) foram rigorosamente analisados por laboratórios especializados, que concluíram se tratar de material de excelente qualidade, aço-carbono AISI 1010, passível de tratamento para remoção das partes oxidadas. A partir deste exame foram especificados os tratamentos necessários, tendo sido recomendada a sua manutenção²⁹³.

Persianas de Madeira

As persianas das janelas da fachada sul que regulam a intensidade da luz são feitas de madeira (freijó) e pintadas de azul. Estas persianas industrializadas não estavam mais sendo produzidas na época do projeto de restauração. Entretanto, devido às dimensões e quantidades (476 unidades), e à sua importância na preservação das características da fachada sul e dos espaços internos, foram realizados estudos para a fabricação dos elementos faltantes em conformidade com o detalhe original²⁹⁴.

²⁹³ PRPPC.Relatório nº 41- Estudo nº 011/012- Fachada Norte/ Esquadrias Metálicas. Arquivo PRPPC/IPHAN.

²⁹⁴ PRPPC.Relatório nº 30- Estudo nº 015- Persianas. Arquivo PRPPC/IPHAN.

Fig. 190- Levantamento Esquadrias

Fig. 191- Levantamento brise-soleils

Tijolos de Vidro e Luminárias

Para restauração dos painéis em tijolos de vidro situados na fachada leste, no pavimento térreo, com área de 92,25m², constituídos de 960 blocos (0.295 x 0.295 x 0.10m) fora de fabricação, foram realizadas pesquisas sobre o processo industrial, tendo sido recomendada a execução de peças idênticas às originais para reposição²⁹⁵. Da mesma forma, após pesquisa sobre o fabricante das luminárias originais (HOLOPHANE 2712R, patente 380867, fabricadas Inglaterra), e mesmo considerando o baixo nível de iluminação, fora das normas atuais para áreas de trabalho, foi recomendada a sua preservação²⁹⁶. A quantidade elevada destes materiais afastou a hipótese da pesquisa de sobras no mercado para reposição.

EXECUÇÃO DE INTERVENÇÕES

As intervenções realizadas no PRPPC obedeceram a uma escala de prioridades definida em função do estado de conservação dos elementos do edifício, e foram condicionadas pelas limitações de recursos.

Dentre as principais intervenções realizadas pelo PRPPC, destacam-se a restauração dos jardins tombados (prioridade nº 1 desde a sua criação), do lajeado de granito do rés-do-

²⁹⁵ PRPPC. Relatório nº 36- Estudo nº 005 – Tijolos de Vidro. Arquivo PRPPC/IPHAN.

²⁹⁶ PRPPC. Relatório PRPPC nº 52- Estudo nº 026 – Luminárias Holophane. Arquivo PRPPC/IPHAN.

chão e dos painéis de azulejaria, a recuperação da estrutura de concreto armado nos 15º e 16º pavimentos, a adequação a novo uso do 16º pavimento e a renovação das instalações prediais e recuperação dos *shafts*.

Jardins Tombados

Quando da criação do PRPPC, os jardins do Palácio Gustavo Capanema projetados pelo arquiteto paisagista Roberto Burle Marx eram os elementos mais desfigurados do monumento. Os jardins do 16º pavimento haviam sido suprimidos em decorrência das infiltrações do terraço-jardim no 15º pavimento; e os jardins do rés-do-chão e do segundo pavimento encontravam-se muito descaracterizados.

O paisagista, autor do projeto original executado entre 1943 e 1944, foi chamado para elaborar o projeto de restauração. Os primeiros canteiros a serem restaurados foram aqueles do rés-do-chão. As diretrizes do projeto de restauração foram estabelecidas pelo PRPPC. O levantamento bibliográfico e documental permitiu identificar as suas características formais e a composição da massa vegetal original. Foi realizado levantamento topográfico da área para elaboração de levantamento geral dos canteiros antes da intervenção: canteiros e espécies vegetais existentes. Roberto Burle Marx após inspecionar o local, e com base nos documentos e na sua memória, identificou as espécies vegetais remanescentes da execução original, entre elas palmeira imperial, gerivá, pau-brasil, extremosa, vácuca, yucca gigante e jequitibá vermelho.

A partir dos dados levantados, Burle Marx realizou o projeto de restauração preservando além das espécies remanescentes do projeto original, aquelas que foram acrescidas com o tempo, mas que não interferiam na leitura do jardim. O seu projeto removeu as plantas que foram adicionadas e que comprometiam a legibilidade do jardim, e com plantas novas recuperou a composição vegetal original.

As plantas foram removidas, mantidas em viveiros e depois da conclusão da restauração das bordas originais, da execução de novo sistema de irrigação (tendo em vista que o original já não mais funcionava em função da deterioração da tubulação) e da adubação da terra, foram replantadas. Um programa de manutenção foi estabelecido de modo a acompanhar o desenvolvimento das plantas. A restauração dos canteiros do rés-do-chão se desenvolveu de 1981 a 1985. Em 1982, foi concluído o projeto para restauração dos jardins do 2º pavimento, que após a realização da impermeabilização de todo o terraço, foram executados seguindo o mesmo critério observado na restauração dos jardins do rés-do-chão²⁹⁷.

Para os canteiros do 16º pavimento o critério adotado foi o da reconstrução em formas curvilíneas, tendo como referência a documentação recolhida. Cabe registrar que Burle Marx propôs inicialmente canteiros retangulares para o terraço-jardim do 16º pavimento, no entanto, face à documentação original existente, bem como os depoimentos dos autores vivos do projeto, prevaleceu a reconstrução com linhas curvas, assemelhando-se à proposta original. A solução final da reconstituição do contorno dos canteiros foi feita

²⁹⁷ PRPPC. Relatório nº 24- Restauração dos Jardins Tombados/ Rés-do-Chão. Arquivo PRPPC/IPHAN.

Recuperação da Estrutura de Concreto Armado

A estabilidade do teto do 16º pavimento estava seriamente comprometida, dadas a extensão e a profundidade das alterações do concreto e das ferragens, e o teto do 15º pavimento apresentava a mesma situação, sendo que as infiltrações não se restringiram às áreas correspondentes ao terraço do 16º pavimento.

A recuperação da estrutura foi realizada de acordo com a seguinte metodologia: exame da estrutura, com percussão para identificação dos pontos de desagregação do concreto; remoção da argamassa de revestimento nas áreas identificadas; corte do concreto desagregado; remoção da ferragem danificada; limpeza da superfície com escovas de aço, restituição da seção estrutural da ferragem com peças novas soldadas às existentes; aplicação de primer e resina epóxídica para aderência da nova camada de cimento; recomposição do emboço e reboco das áreas tratadas. Os serviços foram realizados em 1985, pela empresa Jatocret.²⁹⁸

²⁹⁸ PRPPC. Relatório nº 56- Recuperação da Estrutura. Arquivo PRPPC/IPHAN.

O edifício foi tombado com “toda a área de terreno situada entre as ruas da Imprensa e de Santa Luzia, a avenida Graça Aranha e a rua Araújo Porto Alegre” na qual se inclui o lajeado de granito que reveste seus pátios, e constitui importante elemento de definição do seu espaço externo.

O lajeado de granito é constituído por 2.221 placas de granito cinza Tijuca de dimensões 1,25 x 1,25m aproximadamente, cobrindo uma área de 3.404,40m². O levantamento constatou que além de muitas placas apresentarem trincas em vários pontos outras estavam faltando e haviam sido substituídas por um simples cimentado. Aproximadamente 80% das placas encontravam-se soltas, sendo que em uma das fiadas as placas originais haviam sido cortadas para abertura de uma valeta de 30cm de largura, comprometendo a parte mais visível de um dos pátios.

A restauração consistiu, após cuidadoso mapeamento de danos, em retirada das placas soltas com remoção das argamassas de assentamento e limpeza geral com água e escova de aço; reformulação da paginação de algumas fiadas de modo a preencher os vazios cimentados nas áreas de maior visibilidade, bem como recompor a área da valeta; 1.487 placas quebradas foram restauradas com fixação de grampos metálicos com resina no seu tardo; o assentamento foi realizado tentando minimizar os problemas de caimento, o que não foi possível em toda a extensão, tendo em vista que algumas placas encontravam-se fixas e definiam o caimento. Após a restauração, foram acrescentadas às normas de uso do edifício restrições quanto a instalação de estruturas pesadas sobre o piso, bem como foi desaconselhado o estacionamento de veículos na área do lajeado. As obras duraram dois anos, e a sua justificativa, além da preservação da autenticidade material do edifício foi o alto custo de uma reposição integral²⁹⁹.

Fig. 193- Levantamento de danos lajeado de granito

Azulejaria

²⁹⁹ PRPPC. Relatório Restauração do Lajeado de Granito. Arquivo PRPPC/ IPHAN.

Os painéis de azulejaria do edifício são de grande significância. Além do seu inquestionável valor artístico, é muito significativo como resgate da tradição construtivo colonial brasileira e sua contraposição com a modernidade, traço que marcou a expressividade da arquitetura moderna brasileira.

O conjunto é constituído por nove painéis com desenho de Cândido Portinari, execução de Paulo Rossi, em cuja confecção trabalharam alguns artistas do conhecido grupo Santa Helena. As suas dimensões são excepcionais, pois cobre uma área de 1.217m², com um número total de azulejos superior a 47.800 unidades.

A queda dos azulejos foi verificada ao longo da existência do edifício tendo sido iniciada logo após a conclusão da construção, e por esse motivo os painéis foram objeto de inúmeras intervenções, que provocaram grandes perdas e desfiguração da composição original. Após levantamento dos detalhes de tipos e padrões de todos os painéis, foram recuperados quatro painéis, compreendendo preenchimento das falhas existentes com peças novas e manutenção das intervenções anteriores, sem o restabelecimento da configuração inicial. Nestes painéis os azulejos refeitos durante a década de 1970 foram preservados mesmo considerando que a qualidade do desenho era inferior à dos azulejos originais, pois entendeu-se que faziam parte da história dos painéis, não se justificando a sua substituição por outros novos, pois a sua remoção causaria danos ainda maiores aos painéis.

Fig. 194- Levantamento painel de azulejos (HFO)

Fig. 195- Levantamento painel de azulejos(HFL)

Fig. 196- Levantamento painel de azulejos(HFS)

Instalações Prediais – *Shafts*.

As tubulações verticais do Palácio Gustavo Capanema, bem como os seus respectivos ramais, estão contidas em dois *shafts* situados junto às empenas nas fachadas leste e oeste. Os *shafts* foram designados por SL, o situado junto à fachada leste e SW, o situado junto à fachada oeste. Ambos se desenvolvem do 2º ao 16º pavimento, com seção retangular (SL 1.20m x 5.00m e SW 1.20m x 7.40m), e possuem sistema de exaustão mecânica com aberturas no 16º pavimento. Nestes *shafts* correm as instalações de água fria, águas pluviais, esgoto, gás e eletricidade. A idade das tubulações, bem como a existência de diversos pontos de vazamento impôs a substituição integral, realizada em 1987³⁰⁰.

Proposta de Adequação a Novo Uso do 16º Pavimento

O projeto de adequação a novo uso do 16º pavimento do Palácio Gustavo Capanema foi considerado prioritário e “dadas as suas condições especialíssimas, não se constituiria em uma restauração do antigo restaurante, pelas razões amplamente discutidas quanto à impraticabilidade comprovada do seu funcionamento”³⁰¹. A deficiência do tráfego dos elevadores, que o edifício enfrenta desde o início da sua utilização até os dias de hoje, é um problema de difícil solução, uma vez que para melhorar sua eficiência seria necessária a aquisição de novos equipamentos, acarretando uma alteração profunda na casa de máquinas, desfigurando os volumes curvos do coroamento. Esta deficiência torna impraticável o uso do pavimento por um grande número de pessoas, num curto intervalo de tempo.

Desta forma o PRPPC, o SPHAN e os representantes do MEC entenderam que ao pavimento deveria ser dado outro uso, compatível com as suas especificidades e características arquitetônicas. Por se tratar de um pavimento nobre, com vista privilegiada sobre a Baía de Guanabara e cercado de jardins, foi proposta como nova utilização a instalação do gabinete do delegado regional do Ministério da Educação (nesta ocasião com a divisão do Ministério da Educação e Cultura, os seus delegados regionais ocupavam o 2º pavimento, o que constituía um problema para administração e preservação daquele espaço).

Estabeleceu-se um compromisso de dotar o pavimento das condições necessárias para a sua utilização como área de trabalho, com adaptação das suas instalações elétricas, hidrosanitárias, prevenção contra incêndio e instalação de um sistema de ar condicionado, indispensável, por se tratar de um pavimento de cobertura. Estas adaptações foram realizadas com respeito ao projeto original:

[...]Projetou-se, por isso, um sistema de ar condicionado que, por suas características, não interferisse com a arquitetura original do espaço. O sistema adotado foi o tipo de expansão direta, utilizando água gelada

³⁰⁰ PRPPC. Relatório nº 25 – Instalações Shafts. Arquivo PRPPC/IPHAN.

³⁰¹ PRPPC. Relatório nº 31 – 16º pavimento/cobertura. Arquivo PRPPC/ IPHAN.

como fluido intermediário e condensação do gás refrigerante através do ar exterior³⁰².

A intervenção do 16º pavimento foi uma intervenção de grandes proporções: após a desocupação da área, que de longa data havia se tornado um depósito de material inservível, foi realizada a recuperação da estrutura que estava ameaçada de desabamento em virtude das prolongadas infiltrações, conforme descrito anteriormente, a reimpermeabilização dos terraços e coberturas e a reconstrução dos jardins.

O revestimento original das fachadas e dos peitoris do 16º pavimento era constituído de cerâmicas de 7,8 x 7,8 x 1cm, e apresentava em grandes áreas, em decorrência das trincas no bordo da laje e infiltração continuada, manchas e falhas. As tentativas de restauração foram insatisfatórias com os recursos técnicos disponíveis, bem como a execução de peças novas apresentou um custo exorbitante e injustificável para a aplicação de recursos públicos. A solução adotada foi a substituição dos revestimentos das fachadas por pastilhas novas, com cor e textura semelhante às originais, e a restauração do revestimento original dos peitoris. Um exame do revestimento em pastilhas hexagonais dos volumes curvos da casa de máquinas e caixas d'água revelou grandes áreas sem aderência com perigo de descolamento. A incerteza da eficácia de uma consolidação e a ameaça à segurança que a situação apresentava justificou a substituição integral do revestimento de pastilhas do coroamento.

A compartimentação interna reconstituiu as alvenarias de tijolos originais do pavimento, e o restante foi executado com divisórias piso-teto de madeira, de modo a favorecer a identificação dos acréscimos. As esquadrias originais de ferro foram restauradas, e foi instalado forro de gesso com isolamento térmico em lã de vidro de modo a otimizar o sistema de ar condicionado. Os revestimentos propostos visaram preservar o despojamento e a sobriedade característicos do edifício.

Fig. 197- Planta –Baixa – 16º pavimento.

³⁰² PRPPC. Relatório – 16º pavimento/projeto de Arquitetura. Arquivo PRPPC/ IPHAN.

Fig. 198- Cortes – 16º pavimento.

MANUTENÇÃO PREDIAL

A preocupação constante do PRPPC era a manutenção predial que em um edifício público com restrições orçamentárias e com as proporções de Ministério comprometia gravemente a sua preservação.

Por esta razão, em 1988, por um período de 18 meses, o engenheiro Augusto Guimarães Filho acumulou os cargos de coordenador do PRPPC e administrador do Palácio Gustavo Capanema, porque entendeu que se tratava de uma outra face da preservação, que não poderia ser encarada como uma manutenção ordinária e que requeria um conhecimento de especialista como declarou no seu discurso de posse:

“Sua integridade [a do monumento] é a condição dominante, impondo-se sobre todas as outras, conferindo-lhe até caráter restritivo a ocupações e usos por ventura adequados a outros locais. Tombado o edifício, ficam fixados os espaços arquitetônicos, em todas as suas características: vazios, superfícies, cores, até seu despojamento, quando é o caso. Para que não se veja uma ênfase desmedida nos aspectos formais do edifício, em prejuízo da funcionalidade, devo dizer que tenho o bom senso bastante para saber que o monumento inscrito no Livro do Tombo sob o nº 315 não é uma escultura, é um edifício vivo que há quarenta anos presta bons serviços à administração pública”³⁰³

O trabalho de preservação do Palácio Gustavo Capanema realizado pelo PRPPC foi pioneiro, sem antecedentes no país. Nos anos 80, conforme descrito nos Capítulos anteriores, a questão das intervenções em edifícios modernos começava a ganhar maior expressão, não se tendo aqui maiores referências de experiências similares.

O edifício sede do Ministério da Educação e Saúde Pública, atual Palácio Gustavo Capanema, alcançou enorme prestígio e reconhecimento internacionais antes de estar

³⁰³ Discurso de posse do engenheiro Augusto Guimarães Filho como administrador do Palácio Gustavo Capanema em 21 de junho de 1988. Arquivo AGF. Agradeço ao Dr. Guimarães a enorme atenção e a gentileza de disponibilizar o documento.

totalmente concluído, durante a exposição *Brazil Builds* realizada no Museu de Arte Moderna, em 1943, por Philip Goodwin, e a conseqüente repercussão alcançada nos Estados Unidos da América e na Europa após a exposição e a publicação de livro homônimo, foi utilizada para fundamentar o seu pedido de tombamento, três anos após a sua inauguração:

[...]Justifica-se a medida proposta pelo fato de tratar-se da primeira edificação monumental, destinada a sede de serviço público, planejada e executada no mundo, em estrita obediência aos princípios da moderna arquitetura. Esse caráter de edifício marco de uma nova fase da arquitetura lhe vem sendo reconhecido pelos críticos e especialistas mais autorizados da Europa e da América, tal como é do conhecimento público, através das publicações técnicas. A obra em questão reveste-se, assim, da maior importância, do ponto de vista artístico e nacional, sendo de toda conveniência colocá-la sob a proteção do decreto lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, que classifica e manda conservar e proteger o patrimônio de arte do país³⁰⁴.

A preservação de um monumento moderno cujo valor histórico e artístico reconhecido tanto para a história da arquitetura brasileira, como para a história do movimento moderno no panorama internacional, tornou o trabalho muito singular.

Os profissionais que lideraram a equipe, o engenheiro Augusto Guimarães Filho e o arquiteto Sérgio Porto, diretamente envolvidos com o edifício e com os seus autores, principalmente o arquiteto Lucio Costa, apesar da grande afetividade que nutriam pelo monumento não pretenderam, em nenhum momento, fazer voltá-lo no tempo. Ao contrário, souberam apreciar e tutelar o seu aspecto de vetustez, porque entendiam tratar-se da materialização de um momento excepcional da história da arquitetura, não só brasileira, mas internacional, cuja autenticidade deveria ser preservada ao máximo. Como sempre repetia o engenheiro Augusto Guimarães Filho: “o que não faz cinquenta anos, não pode fazer cem.” Por outro lado, a proximidade dos referidos técnicos com o modernismo propiciou um conhecimento técnico agudo sobre o edifício, principalmente o seu sistema construtivo, conhecimento que se revelou de grande importância para a solução de inúmeros problemas que surgiram durante a elaboração do projeto de restauração, como por exemplo a identificação das adições e acréscimos.

Os problemas relativos à fragilidade e vulnerabilidade dos materiais e aspectos construtivos não foram os principais responsáveis pelos processos de deterioração do edifício. Ao contrário, por ter sido uma construção de alto padrão executivo, ele suportou com bom desempenho a passagem do tempo e a falta de uma manutenção compatível com as suas características arquitetônicas. As patologias decorrentes da linguagem arquitetônica adotada, notadamente os terraços planos foram os problemas mais graves verificados, pois em decorrência da falência do sistema de impermeabilização, a estrutura de concreto armado, embora tendo tido um projeto largamente apreciado por suas

³⁰⁴ INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (BRASIL). Processo de Tombamento do edifício ex-Sede do Ministério da Educação e Saúde Pública, atual Palácio Gustavo Capanema, nº 375 – T – 44. Arquivo Noronha Santos.

inovações técnicas e tendo tido uma execução primorosa, ficou gravemente comprometida.

A relação com os autores vivos do projeto se deu de formas variadas. A proximidade com o arquiteto Lucio Costa orientou o projeto para o respeito à autenticidade, aos traços da passagem no tempo, sempre se restringindo a intervenções mínimas, o que nem sempre foi possível.

As dificuldades mais importantes na preservação deste edifício são os padrões atuais de conforto ambiental, e os novos equipamentos, que em alguns casos exigem alterações profundas na sua configuração, e a pressão exercida pelos seus usuários para a modificação e *modernização* dos espaços, foi sempre um dos maiores obstáculos na preservação do edifício. Além disso muitas foram as pressões para alterar as características do edifício, bem como as suas funções originais, ensejando, em 1986, a intervenção do arquiteto Lucio Costa, já afastado do seu cargo no IPHAN, em carta ao então ministro da Cultura, Celso Furtado, de modo a “frear e conter os ímpetus inovadores dos novos usuários”. Ao final da correspondência, após enumerar características que não deveriam ser alteradas, o arquiteto concluiu:

[...]O palácio nasceu assim – é o “je suis comme je suis”, da canção – e assim deve permanecer: está tombado.³⁰⁵

O PRPPC funcionou até 1991, quando então o seu coordenador engenheiro Guimarães Filho se aposentou. A preservação do Palácio Gustavo Capanema vem sendo, desde então, alvo das maiores atenções do IPHAN, que vem realizando grandes investimentos de recursos. Na década de 1990 foram realizadas obras de grande vulto, destacando-se a restauração da fachada norte e dos *brise-soleils*, dos painéis de azulejaria, foram instaladas testeirolas metálicas na fachada sul, foi realizada a revisão do sistema elétrico, a instalação de um sistema de detecção de incêndio. O depósito no térreo foi transformado em uma popular sala de performances de música e o segundo pavimento foi transformado segundo projeto do arquiteto Oscar Niemeyer³⁰⁶.

3.3- O PATRIMÔNIO MODERNO CARIOCA

Em 1978, o Instituto Estadual do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro iniciou dois processos de tombamento de bens da arquitetura moderna. Tratavam-se do Teatro Armando Gonzaga, projetado pelo arquiteto Affonso Eduardo Reidy, em 1960; e do edifício sede da Obra do Berço, projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer, em 1936. Havia na legislação do antigo Estado da Guanabara um decreto que previa um prazo mínimo de vinte anos para que se procedesse ao tombamento de um bem, um dos motivos da demora da conclusão do processo de tombamento do teatro. De 1978 a 2003, foram tombados nove exemplares da arquitetura moderna carioca pela referida instituição. De forma explícita ou não, as medidas de proteção foram provocadas por

³⁰⁵ COSTA, op. cit., p. 142.

³⁰⁶ Restaurando o Ministério da Educação, disponível em
<<http://www.alvaraalto.fi/conferences/marc2002/index.htm>>. Acesso em:dez.2002.

ameaças de desfiguração parcial ou total dos referidos bens, não havendo outros critérios objetivos para a sua seleção, a não ser a preservação de obras que se tornaram ícones do movimento moderno carioca.

Nos processos de tombamento levantados³⁰⁷, encontram-se ainda tombados provisoriamente os edifícios da Obra do Berço, a estação de passageiros do Aeroporto Santos Dumont e o hangar do referido aeroporto. Foram impugnados os tombamentos da Obra do Berço e da Passarela do Samba — o sambódromo, discutidos que foram nestes processos a preservação das características do projeto original, mesmo considerando as alterações que a obra passou no decurso do tempo. Cabe registrar a interferência do arquiteto Oscar Niemeyer no tombamento do sambódromo, 11 anos depois da sua inauguração.

Os processos mais recentes apresentam estudos mais sistemáticos sobre o bem e deixam mais claros os critérios de avaliação para sua seleção, destacando-se neste aspecto os processos para tombamento do Restaurante Central e Pavilhão de Cursos da Fundação Oswaldo Cruz, elaborados pelos arquitetos do referido órgão, e o processo para tombamento do hangar do Aeroporto Santos Dumont. Em ambos os estudos são analisados o bem e a sua relação com o ambiente construído em que se inserem, sendo este avaliado na atribuição de valor ao bem a ser protegido.

Via de regra, as intervenções propostas pós-tombamento nos edifícios protegidos são analisadas pelo Conselho Estadual de Tombamento, à luz das informações técnicas fornecidas por especialistas do quadro do INEPAC, não havendo ainda uma formulação de critérios gerais de preservação para os bens modernos.

O edifício da Obra do Berço³⁰⁸ situa-se junto à Lagoa Rodrigo de Freitas, cujas alterações urbanísticas modificaram a sua relação original com o entorno. O pedido de tombamento provisório do edifício da Obra do Berço, projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer, foi encaminhado a secretária de estado de Educação e Cultura, Myrthes de Luca Wenzel, pelo diretor-geral do INEPAC, Alexander Nicolaeff, em 24 de novembro de 1978³⁰⁹. O mesmo foi despachado para o governador em 5 de dezembro de 1978; a notificação ao proprietário foi dada em 14 de dezembro de 1978; e seguindo a disposição legal o processo foi remetido ao Conselho Estadual de Tombamento.

Em estudo sobre o estado de conservação do imóvel realizado pela arquiteta Rachel Sisson, é destacada a importância do edifício por ser o primeiro projeto do arquiteto Oscar Niemeyer, com forte influência de Le Corbusier, decorrente da sua convivência com o arquiteto franco-suíço durante a elaboração do projeto para o Ministério da Educação e Saúde Pública. Quanto às modificações ocorridas no decurso de tempo desde o final da sua construção, a referida arquiteta esclarece:

³⁰⁷ Os processos de tombamento de bens modernos pelo INEPAC foram consultados junto as Diretorias de Pesquisa e de Patrimônio Histórico do referido órgão. Agradeço a acolhida e as informações prestadas pelas diretoras Flávia Britto e Regina Mattos.

³⁰⁸ INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO CULTURAL DO RIO DE JANEIRO (Rio de Janeiro). Processo de Tombamento do Edifício da Obra do Berço, nº E – 03/38233/78. Arquivo INEPAC.

³⁰⁹ INEPAC. Rio de Janeiro. Processo de Tombamento nº E – 03/38233/78. f.1.

[...]Algumas modificações prejudiciais foram executadas na sede da Obra do Berço, tais como alterações internas e acréscimos, na cobertura do bloco mais baixo, de telheiros para abrigar lavanderia e sala de costura. Por sua vez, o acréscimo lateral ao bloco secundário não chega a chamar a atenção mas seria desejável a sua demolição para a reconstituição do volume original do prédio. O mesmo poderia ser dito acerca da varanda fronteira a esse mesmo bloco³¹⁰.

Em 6 de dezembro de 1982, o conselheiro Carlos Porto, em seu parecer favorável ao tombamento definitivo do referido imóvel, assinala:

[...] SE TRATAR DE UM EXEMPLAR QUE É MARCO DA ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA NO BRASIL, OBRA DE RECONHECIMENTO UNÂNIME E DE INDISCUTÍVEL QUALIDADE, TENDO SIDO O PRIMEIRO PROJETO EXECUTADO PELO ARQUITETO OSCAR NIEMEYER³¹¹.

E solicitou a conservação e a manutenção de suas características originais. O tombamento definitivo foi aprovado por unanimidade na 30ª sessão do Conselho Estadual de Tombamento do Estado do Rio de Janeiro, realizada em 7 de dezembro de 1982. O pedido de autorização ao Governador do Estado para tombamento do referido imóvel foi encaminhado pelo secretário de estado de Educação e Cultura, Arnaldo Niskier, em 4 de janeiro de 1983.

Em 3 de março de 1983, a Diretoria da Obra do Berço pediu o cancelamento do tombamento provisório, mas o Conselho Estadual de Tombamento, na sua 158ª sessão plenária, realizada em 10 de julho de 1985, ratificou o parecer favorável de 1982, ao tombamento definitivo da Obra do Berço.

O Teatro Armando Gonzaga³¹², projetado pelo arquiteto Affonso Eduardo Reidy, foi construído pela prefeitura do Distrito Federal e localiza-se em bairro do subúrbio do Rio de Janeiro, em área ocupada por população de renda mais baixa. O diretor-geral do INEPAC, Alexander Nicolaeff, encaminhou em 24 de novembro de 1978, o processo de tombamento do Teatro Armando Gonzaga para ciência do Governador, e em 15 de dezembro de 1998 é notificado o tombamento provisório do imóvel ao presidente da fundação de teatro do Rio de Janeiro, Adolpho Bloch, e em 18 de dezembro de 1998, o processo foi encaminhado para o Conselho Estadual de Tombamento. A divisão do Patrimônio Histórico e Artístico elaborou um diagnóstico do estado de conservação do edifício, no qual destacam-se os danos existentes no revestimento externo de pastilhas, a remoção do pano de boca do teatro, desenhado por Roberto Burle Marx, e as infiltrações:

[...]Atualmente, há infiltrações nas paredes inclinadas da fachada principal e posterior, causadas pela dificuldade de escoamento das

³¹⁰ INEPAC. Rio de Janeiro. Processo de Tombamento nº E – 03/38233/78. f. 13-14.

³¹¹ INEPAC. Rio de Janeiro. Processo de Tombamento nº E – 03/38233/78. f.16.

³¹² INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO CULTURAL DO RIO DE JANEIRO (Rio de Janeiro). Processo de Tombamento do Teatro Armando Gonzaga , nº E-03/38328/78. Arquivo INEPAC.

águas pluviais resultando de mau dimensionamento das calhas, dos dutos e das caixas; há, ainda, constante perigo de inundação em dias de chuva pelo fato da platéia se encontrar em nível inferior ao da rua e de não existir vedação nas portas de saída laterais; além disso, o escoamento de água que penetra no prédio é feito por meio de bombas elétricas³¹³.

Em 1 de março de 1983, na 41ª reunião do Conselho Estadual de Tombamento, foi aprovado por unanimidade o tombamento definitivo do teatro, assim como a proteção da sua ambiência. O tombamento definitivo foi publicado no Diário Oficial em 15 de junho de 1989.

Em 9 de julho de 1990, o arquiteto Jorge Czaikowski, na qualidade de diretor-geral do Instituto Estadual do Patrimônio Cultural, em ofício encaminhado à secretária de Estado de Cultura, formalizou o pedido de tombamento da Casa das Canoas, do Hospital da Lagoa e do Banco Boavista, obras do arquiteto Oscar Niemeyer situadas na cidade do Rio de Janeiro. A motivação do pedido foi a importância da obra de Oscar Niemeyer em geral, destacando-se da sua produção os projetos cariocas:

[...]O Hospital da Lagoa, o edifício sede do Banco Boavista e a Casa das Canoas, que se contam entre os mais expressivos exemplos de arquitetura moderna internacional, têm impressionado sucessivas gerações tanto de arquitetos quanto de leigos, por sua peculiar originalidade e apuro formal³¹⁴.

Em 13 de setembro de 1990 foi publicado o tombamento provisório dos referidos bens no Diário Oficial do Rio de Janeiro, e o painel do Portinari situado no edifício sede do Banco Boavista foi integrado ao edifício tombado provisoriamente. O tombamento definitivo dos referidos bens foi aprovado por unanimidade na 301ª. sessão plenária do Conselho Estadual de Tombamento, realizada em 3 de dezembro de 1991, sendo relator o conselheiro Glauco Campello, que em seu parecer destacou sobre a Casa das Canoas:

[...]Além das razões óbvias que justificariam destacar uma obra de Oscar Niemeyer, a Residência das Canoas exprime esse momento da integração entre o produto arquitetônico refinado e o fascínio da paisagem carioca³¹⁵.

E sobre os edifícios do Hospital da Lagoa e da sede do Banco Boavista:

[...]Eles exprimem de modo peculiar a capacidade criativa do arquiteto, constituindo-se em obras singulares da arquitetura brasileira do modernismo. Trata-se, no caso, de construções inseridas em um

³¹³ INEPAC. Rio de Janeiro. Processo de Tombamento nº E – 03/38328/78. f. 9-10

³¹⁴ Ofício nº 214/SEC-INEPAC de 09 de julho de 1990. Arquivo INEPAC.

³¹⁵ INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO CULTURAL DO RIO DE JANEIRO. (Rio de Janeiro). Processo de Tombamento da Casa das Canoas, do Hospital da Lagoa e do Banco Boavista, nº 18/001-172/90. Arquivo INEPAC.

contexto urbano regido por rigorosas posturas municipais. Elas não se constituíram todavia em obstáculo para o arquiteto, que soube introduzir nesses projetos os elementos determinantes da nova linguagem arquitetônica (pilotis, fachadas livres, quebra-sol) sem abrir mão, por outro lado, de sua vigorosa liberdade de expressão. Como na parede sinuosa e translúcida do Banco Boa Vista e os pilotis em “V” do Hospital da Lagoa³¹⁶.

O tombamento definitivo foi publicado no Diário Oficial em 24 de março de 1992.

O sambódromo foi edificado em 1983, por iniciativa do governador Leonel Brizola, para abrigar os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro, antes sem local fixo e com enormes custos de instalações provisórias para o Estado do Rio de Janeiro. A edificação deste conjunto monumental constituído de oitocentos metros de pista de desfile e oito conjuntos de camarotes e arquibancadas com sessenta metros cada, em um total de 85.000m² de área construída, foi justificada pela implantação de duzentas salas de aula debaixo das arquibancadas, podendo assim a enorme estrutura ser utilizada por milhares de alunos durante todo o ano. Em 1994, ameaças à integridade do conjunto deram lugar a discussões na mídia e à proposição, por José Carlos Sússekind, do tombamento da passarela do samba³¹⁷.

A iniciativa de solicitar o tombamento do Sambódromo, obra do arquiteto Oscar Niemeyer, foi do senador Darcy Ribeiro, e o pedido foi encaminhado por Juarez Lins de Albuquerque, diretor-geral do Instituto Estadual do Tombamento, em 21 de janeiro de 1994, na forma de um

[...] Tombamento provisório de caráter preventivo, de uma obra exemplar da engenharia e da arquitetura moderna brasileira, cuja autoria é de Oscar Niemeyer, que o futuro confirmará, em sua plenitude, o seu grande valor³¹⁸.

Em 24 de janeiro de 1994, através de ofício do Secretário Estadual de Cultura, foi encaminhado ao Governador do Estado do Rio de Janeiro, Sr. Nilo Batista (em exercício) a proposta de tombamento provisório do sambódromo, que manifestou o seu “de acordo”. Cabe registrar que no referido encaminhamento o Secretário Estadual de Cultura alertou

[...] para as conseqüências que poderão advir de modificações do projeto original, pondo em risco a segurança dos expectadores³¹⁹.

Na verdade, o sambódromo estava sendo desfigurado pela prefeitura do Município do Rio de Janeiro, que impugnou o tombamento provisório estadual, alegando o fato de a Passarela do Samba não ter vinte anos de existência, conforme exigido pelo decret-lei nº

³¹⁶ INEPAC. Rio de Janeiro. Processo de Tombamento nº 18/001.172/90, f. 42.

³¹⁷ INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO CULTURAL DO RIO DE JANEIRO.(Rio de Janeiro). Processo de Tombamento da Passarela do Samba - Sambódromo; nº E – 18/00.098/94. Arquivo INEPAC.

³¹⁸ INEPAC. Rio de Janeiro. Processo de Tombamento nº E-18/000.098/94. f.2.

³¹⁹ INEPAC. Rio de Janeiro. Processo de Tombamento nº E-18/00.098/94. f.31.

2, do antigo Estado da Guanabara, pressuposto legal para tombamento Estadual, acrescentando que o projeto de Oscar Niemeyer não era adequado para o local em que foi implantado:

[...] Não há dúvida em afirmar-se também que tal implantação ao desconsiderar um regra básica do urbanismo que é o diálogo entre as células que compõem o tecido urbano existente provocou a degradação de uma área que transcende o âmbito do próprio projeto, ao capricho de seus idealizadores³²⁰.

E ainda que o conjunto exigia freqüentes adaptações para o seu bom funcionamento, e deste modo:

[...]O tombamento de um equipamento como a Passarela do Samba, ao ser imposto de forma autoritária à arquitetura e ao uso do espaço, nega a evolução de importante manifestação popular e cultural da cidade, suas mudanças e interpretações representando um retrocesso conceitual, negando o diálogo entre a forma e as atividades ali desenvolvidas³²¹.

Em resposta à impugnação feita pela procuradoria geral do município, o diretor-geral do INEPAC anexa parecer de Joaquim Ferreira filho, procurador do estado e membro do Conselho Estadual de Tombamento. No seu parecer, Joaquim Ferreira Filho, observou que em relação à alegação feita sobre o período mínimo para tombamento, o relator oferece razões para que no caso do sambódromo, esta restrição seja considerada inaplicável, pois colide com as indicações para a preservação do patrimônio cultural, expressas na Constituição de 1988³²². Somou-se ao parecer jurídico, o parecer do coordenador de tombamento do INEPAC, engenheiro Décio Nascentes da Silva; ainda discutindo a questão do limite de tombamento em vinte anos, fez as seguintes colocações:

[...]Há obras que já nascem perenes. Isto porque o conceito de perenidade para consagrar um monumento pelo seu valor histórico e artístico não constitui apenas uma função decorrente do tempo, como se a expressão cronológica, só e por si mesma, conferisse estatuto de excelência cultural a um objeto, fruto da intervenção humana³²³.

Em 12 de abril de 1994, o conselheiro Sabino Barroso, em seu voto favorável ao tombamento definitivo do sambódromo, apresenta uma avaliação crítica da impugnação feita pela Procuradoria do Município do Rio de Janeiro, uma vez que entendia que ali eram feitas “especulações contestáveis”. Esclareceu ainda que a razão do tombamento provisório foi evitar as descaracterizações pretendidas pela Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. Quanto ao local da implantação, analisou que a área já havia sofrido intervenções viárias implantadas e consolidado nos PÁS (Planos de Alinhamento) projetados pela prefeitura, e que o projeto do sambódromo consolidou a localização dos

³²⁰ INEPAC. Rio de Janeiro. Processo de Tombamento nº E-18/000.098/94, f.41.

³²¹ INEPAC. Rio de Janeiro. Processo de Tombamento nº E-18/000.098/94, f.43.

³²² INEPAC. Rio de Janeiro. Processo de Tombamento nº E – 18/000.098/94, f.19 a 28.

³²³ INEPAC. Rio de Janeiro. Processo de Tombamento nº E – 18/000.098/94., f.29-30.

desfiles, como era o anseio da população, e a sua proximidade com a fábrica da Brahma foi muito benéfica para esta última. E quanto às adequações que se fazem necessárias ao conjunto para melhorar a sua performance no desempenho das funções para que foi projetado, Sabino Barroso conclui que o tombamento é um instrumento que:

[...]Não torna imutável o bem tombado, desde que consultado o autor do projeto por uma questão de ética ou consentimento prévio do INEPAC, em casos de interferências transitórias que não lhe cause danos irreparáveis³²⁴.

O tombamento definitivo da Passarela do Samba foi publicado no Diário Oficial em 23 de junho de 1994, e o seu tombamento também estabeleceu uma área de ambiência conforme proposta do arquiteto Augusto Carlos da Silva Telles, de 16 de maio de 1994. Na sua "Proposta de área de tutela para a Passarela do Samba - sambódromo, referência ao PA.10.704 – PAL 42.341", estão fixados os limites das áreas de ambiência, os gabaritos das novas edificações localizadas nos terrenos adjacentes, e a manutenção da volumetria no complexo industrial da Cervejaria Brahma³²⁵.

O pedido de tombamento provisório da estação de passageiros do aeroporto Santos Dumont³²⁶, projetado pelos arquitetos Marcelo e Milton Roberto, foi encaminhado pela diretora-geral do INEPAC, em 27 de novembro de 1998. Em fevereiro daquele ano o edifício sofreu um incêndio e foi ameaçado de demolição total, para no seu lugar ser edificado um novo aeroporto mais atual. No encaminhamento, a referida diretora esclareceu que mesmo se tratando de um ícone da arquitetura moderna brasileira, até o momento o edifício não contava com qualquer dispositivo legal de proteção. No referido texto registrou-se que os espaços e os valores fundamentais da obra permaneciam inalterados, e ainda que as recentes intervenções realizadas após o incêndio não se incluíam no tombamento então solicitado:

[...]No entanto, esclarecemos que ficam excluídas do tombamento provisório as recentes intervenções executadas nas obras de recuperação do prédio após o incêndio, que introduziram, por exemplo, painéis de vidro para fechamento e composição da fachada principal, em substituição às esquadrias e janelas originais. Pretende-se, desta forma, possibilitar no futuro e oportunamente, através do desenvolvimento de um projeto de restauração criterioso, o retorno da edificação ao seu projeto original de construção³²⁷.

No referido encaminhamento, a arquiteta Dina Lerner menciona parecer do conselheiro Alfredo Britto, o qual destaca os seguintes pontos notáveis do projeto, que ficaram preservados, mesmo após a reforma realizada para sua recuperação, apesar do mesmo não contar com qualquer tipo de proteção:

³²⁴ INEPAC. Rio de Janeiro. Processo de Tombamento nº E – 18/000.098/94, f. 72-75.

³²⁵ INEPAC. Rio de Janeiro. Processo de Tombamento nº E – 18/000.098/94, f.76

³²⁶ INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO CULTURAL DO RIO DE JANEIRO. (Rio de Janeiro). Processo de Tombamento da Estação de Passageiros do Aeroporto Santos Dumont, nº E-18/001541/98. Arquivo INEPAC.

³²⁷ INEPAC. Rio de Janeiro. Processo de Tombamento nº E-18/001541/98, f.3 e 4.

[...]A circulação [...], a proporção volumétrica do edifício com sua fachada predominantemente horizontal[...], os espaços interiores com destaque para o grande salão de espera que na segunda e definitiva versão incorporou o *hall* de chegada; a transparência do painel envidraçado integrando o movimento das aeronaves e a baía de Guanabara aos interiores da espera; mirantes de contemplação das “lições de partir” em nível superior; o uso elegante e bem proporcionado dos quebras-sol; distribuição articulada das múltiplas funções em diferentes níveis; e sobretudo, sua implantação, beneficiada por sua localização na própria cidade³²⁸.

O arquiteto Alfredo Britto, na conclusão do seu parecer, lamenta que a obra realizada, embora se preocupasse em respeitar o edifício, não tenha sido orientada pelo órgão competente, e por isso os vidros novos instalados na fachada principal comprometeram a identidade arquitetônica do edifício. O tombamento provisório da estação de passageiros do aeroporto Santos Dumont foi publicado no Diário Oficial em 9 de dezembro de 1998.

O pedido de tombamento do restaurante central, integrante do conjunto edificado do campus de Manguinhos da Fundação Oswaldo Cruz³²⁹, projetado pelo arquiteto Jorge Ferreira, partiu dos arquitetos do Departamento de Patrimônio Histórico da Casa de Oswaldo Cruz, Benedito Tadeu de Oliveira e Renato da Gama-Rosa. O pedido de tombamento provisório foi feito pela diretora-geral do INEPAC, Dina Lerner, em 27 de novembro de 1998. No referido encaminhamento a diretora menciona os estudos apresentados pelo corpo técnico da Fiocruz, bem como parecer da arquiteta M. Regina P. de Mattos, diretora do Departamento de Patrimônio Cultural do INEPAC, favorável ao tombamento.

O Pavilhão Arthur Neiva do conjunto arquitetônico do campus de Manguinhos, da Fundação Oswaldo Cruz, foi projetado pelo arquiteto Jorge Ferreira, então funcionário da Divisão de Obras do Ministério da Educação e Saúde. O edifício com dois pavimentos tem dois blocos interligados por pilotis. O bloco retangular abriga as salas de aula, apresenta uma circulação avarandada localizada junto ao pátio interno. O bloco trapezoidal abriga o auditório, numa citação ao partido volumétrico do auditório do Ministério da Educação. A empena curva apresentava painéis de azulejos de Roberto Burle Marx, parcialmente destruído nos anos 80. Na década de 1990, outra intervenção removeu os *brise-soleils* originais³³⁰.

A arquiteta M. Regina P. de Mattos, em seu parecer, destaca a importância dos referidos edifícios no panorama da arquitetura moderna brasileira e justifica a necessidade de atendimento à solicitação da Fundação Oswaldo Cruz para tombamento isolado das referidas edificações, mesmo considerando que estas se localizam no entorno do Pavilhão Mourisco e das Cavalariças, bens tombados pela Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em virtude de que :

³²⁸ INEPAC. Rio de Janeiro. Processo de Tombamento nº E-18/001541/98, f.5 e 7.

³²⁹ INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO CULTURAL DO RIO DE JANEIRO.(Rio de Janeiro). Processo de Tombamento do Conjunto Arquitetônico de Manguinhos, nº E18/001538/98. Arquivo INEPAC.

³³⁰ INEPAC. Rio de Janeiro. Processo de Tombamento nº E – 18/001.538/98, f.9.

[...]Estes exemplares da arquitetura modernista da década de 1950, de autoria de Jorge Ferreira, vêm sofrendo intervenções descaracterizadoras em suas formas originais³³¹.

Em dezembro de 1998 foi publicado no Diário Oficial o tombamento provisório. Na 519ª Sessão Plenária do Conselho Estadual de Tombamento, o parecer do conselheiro Alfredo Britto, favorável ao tombamento definitivo, foi aprovado por unanimidade, que complementa as informações constantes sobre os edifícios contidas no processo. O tombamento definitivo dos edifícios modernos da Fiocruz, restaurante central e pavilhão de cursos, foi publicado no Diário Oficial de 22 de outubro de 2001.

A solicitação para o tombamento do hangar do aeroporto Santos Dumont³³², projetado pelo Engenheiro Paulo Fragozo (parte da garagem das aeronaves) e pelos arquitetos Milton e Marcelo Roberto (parte anexa) partiu do Instituto dos Arquitetos do Brasil, tendo sido encaminhado pelo diretor do Instituto Estadual do Patrimônio Cultural, Marcus Monteiro, à secretária de Estado de Cultura, Helena Severo, o pedido de tombamento provisório em 30 de junho de 2003. Anexo ao processo está análise da arquiteta Maria Cristina Monteiro sobre o edifício, e sobre o seu valor para tombamento estadual:

1. Trata-se de uma concepção arquitetônica única, fazendo com que dois corpos do hangar sejam indissociáveis um do outro;
2. Da mesma forma, o prédio é parte integrante da concepção que implantou a infra-estrutura aeroportuária do aeroporto Santos Dumont;
3. O prédio é um exemplar importante da arquitetura moderna brasileira³³³.

A publicação do tombamento provisório foi feito no Diário Oficial em 24 de julho de 2003.

A Departamento geral de Patrimônio Cultural da Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro protegeu também obras modernas cariocas, destacando-se o tombamento realizado em 1998 de toda a obra construída na cidade de autoria do arquiteto Oscar Niemeyer³³⁴. Os tombamentos são realizados de várias formas, via decreto ou lei, sempre analisados pelo Conselho Consultivo do referido órgão. No final de 2004 o órgão anunciou em jornal de grande circulação na cidade o desenvolvimento de estudos para preservação de edifícios modernos, entre eles edifícios residenciais, edifícios de escritórios, escolas e hospitais, erguidos entre 1950 e 1960, de autoria dos arquitetos Lucio Costa, MMR Roberto e Henrique Mindlin. A motivação do estudo é a descaracterização dos imóveis.³³⁵

³³¹ INEPAC. Rio de Janeiro. Processo de Tombamento nº E – 18/001.538/98, f.4-5.

³³² INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO CULTURAL DO RIO DE JANEIRO. (Rio de Janeiro). Processo de Tombamento do Hangar do Aeroporto Santos Dumont, nº E-18/000.897/2003. Arquivo INEPAC.

³³³ INEPAC. Rio de Janeiro. Processo de Tombamento nº E-18/000.897/2003, f.7-9.

³³⁴ Edifício da Obra do Berço (Lei 2677/98), Hotel Nacional (Lei 2677/98), Residência de Oscar Niemeyer (Lei 2677/98), Sede da Fundação Getúlio Vargas (Lei 2677/98), Sede do 'Manchete' (Lei 2677/98), Sede do Banco Boavista (2.677/98), o Sede de O Cruzeiro (Lei 2677/98).

³³⁵ AUTRAN, Paula. Prefeitura vai tomar bens modernos no Rio. O Globo. Rio de Janeiro, 29 nov. 2004.

Fig. 199- Prefeitura vai tomar bens modernos no Rio

CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRESERVAÇÃO DA ARQUITETURA MODERNA NO BRASIL

O Brasil possui um acervo de monumentos modernos protegidos por lei, a nível federal, muito significativo, de monumentos isolados a cidade-capital Brasília, patrimônio também da humanidade. A análise dos processos de tombamento dos referidos bens revela o amadurecimento das questões relativas à preservação dos bens culturais no país, no âmbito do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, uma vez que o primeiro tombamento de uma edificação moderna se deu em 1947, dez anos após a criação de Instituição, e ao longo da sua existência, a exceção da década de 1970, outras edificações modernas foram sendo acrescentadas ao patrimônio histórico e artístico nacional.

A legislação brasileira, a nível federal, para a preservação do Patrimônio Histórico e Artístico não estabelece um limite cronológico para inscrição de monumentos nos Livros do Tombo, o que facultou o tombamento precoce de edificações modernas ameaçadas de perdas e desfiguração, como foi o caso da Igreja de São Francisco de Pampulha, em 1947, primeiro edifício moderno legalmente protegido no mundo, o edifício do Ministério da Educação e Saúde, três anos após a sua inauguração em 1948 e da Estação de hidroaviões, em 1957.

A participação de intelectuais ligados ao Movimento Moderno na formulação e implantação da política de preservação do Patrimônio no Brasil, situação bastante incomum, e a relação entre a arquitetura colonial brasileira de origem portuguesa, reconhecida como símbolo da identidade nacional, e a arquitetura moderna favoreceu o reconhecimento do caráter excepcional e o valor nacional daqueles bens.

Nos casos do tombamento do Aterro do Flamengo e da Catedral de Brasília, onde a legislação de preservação do patrimônio foi utilizada para proteção de obras não concluídas, a análise dos processos indica que outros fatores, além da preservação da materialidade interferiram na questão. Ao se dirigir ao Ministro da Educação, negando o pedido de tombamento da "estrutura nua" da Catedral de Brasília, Rodrigo Mello Franco de Andrade, expõe com muita clareza a impossibilidade de se considerar uma obra inconclusa um monumento histórico.

No caso do Aterro do Flamengo, ao justificar o tombamento de “obras a construir” Rodrigo de Mello Franco assume um compromisso com a preservação da paisagem, e não propriamente com os edifícios modernos ali projetados ou em fase de construção. No entanto, esta situação abriu um precedente, que impediu negar novamente o pedido de tombamento da Catedral de Brasília inconclusa quando reapresentada pelo prefeito de GDF, em 1967, assunto bastante polêmico.

A partir dos anos 1980, os pedidos de tombamento de bens modernos passam a ter outras motivações, além da ameaça de perda e desfiguração. As formulações dos pedidos, bem como a elaboração dos pareceres justificativos, passam a utilizar instrumentos da historiografia da arquitetura moderna, como foi o caso das análises realizadas para o tombamento do edifício da ABI, do Park Hotel São Clemente e do Conjunto residencial do Parque Guinle.

Mesmo quando se apresentou uma situação de emergência, envolvendo ameaça de perda e pressão da comunidade, como foi o caso das casas modernistas de Gregori Warchavchik, o tombamento se baseou numa avaliação histórico-crítica do objeto.

Nos anos 1980, apesar de indicada a necessidade de estudos sistemáticos da produção moderna brasileira nos pareceres dos arquitetos Antonio Gomes de Alcântara e Luis Fernando Franco, bem como a necessidade do estabelecimento de critérios rigorosos para seleção, dada o grande contingente de obras modernas, conforme enfatizado pela arquiteta Dora Alcântara, no âmbito do IPHAN, não foi implantado um programa sistemático de estudo e inventário com vistas a proteção do legado moderno brasileiro³³⁶.

O tombamento de Brasília, após ter sido reconhecida como patrimônio da humanidade foi uma novidade absoluta, pois tratava-se de analisar o pedido de tombamento da cidade feito pelo seu criador. Foi uma medida que ampliou as questões referentes à preservação do patrimônio moderno no país, pois deslocou o objeto da preservação das construções para as normas que as produziram, gerando a necessidade de construir novos instrumentos para gestão da preservação.

Em decorrência da complexidade cada dia maior da questão da preservação tornou-se necessária uma reflexão maior assim como a participação de várias áreas do conhecimento na formulação e julgamento dos pedidos de tombamento. A regulamentação do processo administrativo estabeleceu normas para os estudos técnicos que passaram a ser mais consistentes.³³⁷ Dentro desta orientação foram elaborados os Processos para Tombamento do Conjunto Arquitetônico e Paisagístico da Orla da Pampulha, em Belo Horizonte e do Centro Histórico de Cataguases, em Cataguases, ambos no Estado de Minas Gerais.

A cidade mineira de Cataguases experimentou um desenvolvimento industrial na primeira década do século XX, que trouxe progresso e prosperidade propiciando a construção de

³³⁶ Este dado sobre a inexistência de um estudo sistemático sobre o legado do movimento moderno foi esclarecido pela arquiteta Dora Alcântara, a quem agradecemos a enorme gentileza com que sempre acolheu nossas dúvidas sobre a preservação do patrimônio arquitetônico brasileiro.

³³⁷ Portaria nº 11/ SPHAN, de 11/09/1986. Sonia Rabello, pág. 44.

um ambiente moderno. Movimentos culturais significativos como o cinema de Humberto Mauro e a revista literária Verde, se desenvolveram em paralelo a construção de edificações modernas, realizadas por arquitetos pertencentes às vanguardas carioca e paulista, que por sua influência foram aos poucos modificando a feição da cidade, nem sempre construindo obras novas, muitas vezes transformando construções existentes, dando lugar a um conjunto muito diversificado e de expressão local. Este panorama que Antonio Luiz Dias Leito classificou como moderno vernacular. O tombamento proposto como “um recorte da própria cidade na diversidade dos seus elementos constitutivos, o ambiente das manifestações desse “sentimento moderno”³³⁸ optou por considerar Cataguases no seu contexto histórico e material, não se restringindo à valorização apenas das obras modernas e dos seus respectivos autores.

A Universidade e o município, juntamente com o IPHAN se envolveram no estabelecimento de instrumentos e procedimentos para gerir a preservação nos moldes do que foi proposto no tombamento.

Nas últimas décadas a questão da preservação do patrimônio no Brasil tem atingido outras esferas, não se restringindo mais aos órgãos de preservação, alcançando as universidades, as instituições culturais, as sociedades civis e, no caso específico da preservação da arquitetura moderna o tema vem, lentamente, nos últimos anos aparecendo nos fóruns de discussão promovidos pela seção nacional do DOCOMOMO. O DOCOMOMO se estabeleceu no Brasil por iniciativa da arquiteta Anna Beatriz Airoso Galvão, que com o apoio institucional da Universidade Federal da Bahia, deu início às suas atividades em 1992. O DOCOMOMO se constitui num importante catalizador das discussões relativas à historiografia da arquitetura moderna, bem como ações de preservação do seu legado, atuando junto a entidades governamentais no sentido de apoiar projetos e planos para preservação do legado moderno no Brasil.³³⁹

A cidade do Rio de Janeiro, nos últimos anos tem assistido à preservação do seu legado moderno, e os órgãos públicos iniciam projetos e estudos sistemáticos para ampliar as ações de preservação até então realizadas, sem ainda apresentar resultados. Do ponto de vista do estabelecimento de critérios para intervenções, não há registros de estudos realizados neste sentido, embora, nos últimos anos, pelo fato de precisar gerir um número maior de edificações modernas, há um reconhecimento na sua necessidade. A legislação em vigor apenas indica que um bem tombado não pode ser destruído nem descaracterizado, no entanto, mas não existem instrumentos apropriados para preservação do legado da arquitetura moderna, com todos os aspectos que envolvem a questão, que foram discutidos até aqui neste trabalho.

³³⁸ SANTOS, Cecília Rodrigues. LAGE, Claudia Freire. Cataguases: patrimônio da modernidade, Vitruvius, 2005, disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp272.asp>>. Acesso em: jun.2005.

³³⁹ Agradeço a gentileza dos coordenadores do DOCOMOMO Brasil, Anna Beatriz Airoso Galvão, Hugo Segawa e Lucio Gomes Machado pelas informações prestadas sobre a organização.

CAPÍTULO 4

OS EDIFÍCIOS DE ESCRITÓRIOS NO RIO DE JANEIRO CONSTRUÍDOS ENTRE 1930-1960

Os edifícios de escritórios selecionados como objeto de estudo do presente trabalho situam-se na área central do Rio de Janeiro e foram construídos entre 1930 e 1960. Tentamos com esta seleção individuar as principais características arquitetônicas, bem como as soluções técnicas empregadas no período, de modo a proceder a nossa análise sobre os valores destes edifícios que devem ser preservados. Por este motivo elaboramos um inventário dos edifícios analisados, de modo a identificar o seu processo de concepção original, bem como seu percurso no tempo; os seus aspectos figurativos e técnicos, os materiais empregados e o seu modo de emprego, bem como a indicação das principais transformações porque passaram ao longo do tempo. Não pretendemos com as informações levantadas proceder a uma análise minuciosa, necessária para fundamentar um projeto de intervenção, mas estabelecer um quadro geral de informações capaz de indicar os valores e características destes edifícios que devem ser preservados, bem como estabelecer um sistema de referências para sua preservação. O conjunto de edifícios estudados é constituído por nove edifícios de escritórios, públicos e privados, e que agregam em alguns casos também lojas comerciais, a seguir relacionados, a saber: Edifício Valparaíso (Marcelo, Milton E Maurício Roberto, 1937); Edifício João Carlos Vital, antiga Sede do Instituto de Resseguros do Brasil – IRB (Marcelo, Milton & Maurício Roberto, 1941); Edifício Edison Passos – Sede do Clube de Engenharia (Jacques Pilon, 1946); Edifício Seguradoras (Marcelo, Milton & Maurício Roberto, 1949); Edifício Marques do Herval (Marcelo, Milton E Maurício Roberto, 1952); 1955); Edifício Maison de France (Jacques Pilon, 1955); Edifício Sede do Jockey Club do Brasil (Lucio Costa, 1956); Banco Aliança (Lucio Costa, 1956); Edifício Sede do Instituto de Previdência do Estado da Guanabara (Affonso Eduardo Reidy, 1957). Apresentamos no início do capítulo uma visão geral do desenvolvimento dos edifícios de escritórios, bem como os dados relativos ao contexto urbano onde se localizam.

Fig. 200 – Planta de situação dos edifícios estudados com localização do antigo Morro do Castelo

4.1 - EDIFÍCIOS COMERCIAIS E DE ESCRITÓRIOS, ARRANHA-CÉUS MODERNOS E O RIO DE JANEIRO

Edifícios comerciais e de escritórios associados à noção de arranha-céus da arquitetura comercial americana da segunda metade do século XIX, no entanto, as primeiras referências remontam aos séculos XVI e XVII, como é o caso da Galeria degli Uffizi, em Florença, de 1560-1574. A necessidade de centralização administrativa da produção e gerenciamento dos serviços, decorrentes da Revolução Industrial e do capitalismo, fez surgir nos países europeus pioneiros da industrialização edifícios comerciais e de escritórios, bem como sedes administrativas. No início do século XIX, na Inglaterra, edifícios de escritório de uma única empresa já eram comuns, e em meados daquele século surgiram edifícios com áreas disponíveis para aluguel, que alguns anos mais tarde também se difundiram nos Estados Unidos³⁴⁰. Nestes dois países registra-se, nas edificações comerciais de meados do século XIX, o emprego de fachadas montadas com elementos metálicos, assim como a utilização de sistemas modulares, a busca pela standardização e reprodutibilidade das soluções adotadas, destacando-se o pioneirismo de James Borgadus.

Um arranha-céu, como definido por Pevsner, é um edifício que se distingue pela altura daqueles que o rodeiam, por dar a impressão de estar arranhando o céu³⁴¹. De modo a tornar esta avaliação menos subjetiva, Webster, em seu texto *The Skyscraper: Logical and Historical Considerations*, caracterizou um arranha-céu pela grande altura, pelo desenvolvimento em vários pavimentos com um máximo de espaço e luz em cada pavimento, pela execução com sistema construtivo adequado, pelo emprego de materiais resistentes ao fogo e ao calor e por apresentar elevadores. Além destas características, um arranha-céu para ser construído depende de condições econômicas, sociais, tecnológicas, psicológicas e estéticas favoráveis³⁴².

Louis Sullivan, em 1896, precisou as características de um arranha-céu. Este tipo de edifício, na sua descrição, apresenta subsolo ocupado por instalações e equipamentos; pavimento térreo destinado a funções que necessitem de mais espaço e acesso direto do público; de um segundo pavimento com acesso direto através de escada com grandes aberturas e sobre este pavimento um número indefinido de pavimentos para escritórios, onde cada escritório constitui uma célula e sobre tudo isto um ático, tendo todos os pavimentos acesso a partir de uma entrada principal no pavimento térreo³⁴³.

Um arranha-céu é uma construção que se distingue pela sua verticalidade, pelas suas soluções tecnológicas e estéticas, e sua evolução pode ser identificada a partir das transformações da sua imagem, desde a rígida separação em três partes compositivas: o

³⁴⁰ PEVSNER, Nikolaus. *A History of Building Types*. Londres: Thames and Hudson, 1976. p. 214.

³⁴¹ PEVSNER, op.cit., p. 218.

³⁴² WEBSTER, J.C. *The Skyscraper: Logical and Historical Considerations*. *Journal of the society of Architectural histories*, XVIII, nº127, dezembro de 1949. Apud PANNIZZA, Mario. *Mister Grattacielo*. Roma – Bari, Ed. Laterza, 1987. p.2.

³⁴³ PANNIZZA, Mário. *Mister Grattacielo*. Roma – Bari: Ed. Laterza, 1987. p.3.

embasamento; o corpo; e o coroamento, de matriz classicizante; até a fachada totalmente envidraçada, desvinculada do espaço interno.

A reconstrução da cidade de Chicago após o incêndio de 1871 é o ponto de partida identificado pela historiografia para o desenvolvimento de uma arquitetura comercial em altura, aliando pesquisas tecnológicas e estéticas à inevitável multiplicação do valor econômico da ocupação urbana tradicional³⁴⁴.

Nos anos 1860 e 1870, o esforço expansionista americano se consolidou, e um dos principais símbolos deste processo foi a cidade de Chicago, que entre as décadas de 1850 e 1870 experimentou um crescimento populacional vertiginoso, acompanhado de um significativo desenvolvimento econômico. O Loop definiu a sua estrutura urbana – um centro de atividades terciárias localizado entre o sistema rodoviário da Illinois Central Road e a zona industrial ao longo do rio Chicago, cuja densidade se contrapunha aos núcleos residenciais dos subúrbios. Após o incêndio de 1871, a reconstrução desta área implementou as características das novas metrópoles.

O Loop transformou-se, após o incêndio, em uma área monofuncional e especializada, atendida por um sistema de transporte elevado, sobre trilhos, que ao final dos anos 1880 tornou-se um centro de importância nacional. Avanços fundamentais para solução da construção de edifícios altos, entre elas a invenção do elevador elétrico; o desenvolvimento da estrutura metálica, que tornou possível a construção de edifícios com alturas antes impossíveis, multiplicando o lucro dos terrenos; o aperfeiçoamento das técnicas de prevenção contra incêndio; todas essas medidas foram então empregadas, dando lugar a uma transformação histórica nas relações espaciais urbanas.

Nesse contexto as soluções e propostas para a construção de edifícios altos ficaram conhecidas como Escola de Chicago³⁴⁵. Importantes progressos técnicos foram realizados neste período, e os edifícios apresentam uma trajetória que se inicia com a adoção da imagem clássica, que tem como inspiração os palácios renascentistas italianos, alcançando uma imagem funcionalista com redução da ornamentação e decoração das fachadas³⁴⁶. O arquiteto William Le Baron Jenney foi um dos expoentes deste momento,

³⁴⁴ Na década de 1850, como observa Manfredo Tafuri, alguns edifícios na Filadélfia já demonstravam uma nova abordagem em relação à arquitetura nos centros urbanos, como por exemplo os trabalhos de Sloan and Stewart, de John Notman, de Stephen Button, já expressavam a especialização de funções e as exigências econômicas da arquitetura comercial, que ficou conhecida como “Philadelphia Functionalism”. TAFURI, M. *Dal Co, F. Modern Architecture*. Trad. Robert Erich Wolf (Architettura Contemporanea. Nova York: Harry H. Abrams, Inc., Publishers, 1979. p.58.

³⁴⁵ O termo Escola de Chicago foi utilizado pela primeira vez em 1908, por Thomas Tallmadge, para se referir a um grupo de arquitetos domésticos, atuantes entre 1893 e 1917, ao qual ele e Frank Lloyd Wright pertenciam. Henry Russel Hitchcock, em 1929, utilizou o termo para indicar também o trabalho dos arquitetos comerciais entre 1880 e 1890, os quais ele designava como pré-modernos. Em 1940, este mesmo crítico fez uma distinção entre a produção comercial e a produção doméstica deste grupo. Alan Colquhoun utiliza a terminologia Escola de Chicago para a produção comercial dos anos 1880 e 1890 e “prairie school” para se referir ao trabalho de Frank Lloyd Wright e seus companheiros. Sigfried Giedion no seu livro *Space, Time and Architecture* apresentou a Escola de Chicago em termos hegelianos como um estágio na progressiva marcha da história. COLQUHOUN, Alan. *Modern Architecture*. Oxford: Oxford University Press, 2002. p.37

³⁴⁶ PANNIZZA, op.cit., p.7.

apresentando no seu projeto para o First Leiter Building (Fig.201), de 1879, importantes soluções para os problemas estruturais. O primeiro arranha-céu considerado verdadeiramente moderno³⁴⁷ é o Home Life Insurance Building, projetado também por Jenney, entre 1883 e 1886, por dissociar a estrutura portante – o esqueleto metálico dos elementos de vedação – apesar do seu tratamento arquitetônico preservar a linguagem eclética predominante. As primeiras soluções, embora atendessem às emergentes questões tecnológicas desta tipologia construtiva (como é o caso do Manhattan Building, também de Jenney, de 1891, onde as soluções relativas à resistência ao vento nos arranha-céus foram incorporadas) a indefinição formal da composição arquitetônica passou a ser um aspecto de preocupação entre os arquitetos. Nos primeiros exemplos de edifícios altos comerciais a inovação tecnológica não correspondeu à renovação da imagem, permanecendo um gosto ecleticizante.

Destacaram-se entre os arquitetos voltados para a busca de uma expressão formal para os edifícios altos³⁴⁸, William Holabird e Martin Roche. Os seus projetos para o Champlain Building, de 1893-1894, para o Gage Building, de 1898-1899 e para o Cable Building de 1899, caracterizaram-se pela clareza da relação entre a estrutura e as soluções formais, pela linguagem simplificada, pela repetição de elementos básicos, e pelo tratamento hierárquico das funções. Esta abordagem iniciada pelos arquitetos no projeto do Tacoma Building, de 1887-1889, foi apropriada por Charles Atwood, colaborador de Burnham, na conclusão do Reliance Building (Fig.202), de 1895, que se tornou um protótipo, com elementos amplamente repetidos, como a estrutura em aço, o revestimento apoiado na estrutura e argamassas resistentes ao fogo. Como observou Pannizza, no Reliance Building a vontade de exprimir a verticalidade do edifício manifestou-se na sucessão ininterrupta de planos, no tratamento transparente das paredes externas, e na eliminação da ênfase no embasamento e no coroamento³⁴⁹.

Daniel H. Burnham e John W. Root, cuja sociedade se inicia em 1873, figuram entre os mais importantes arquitetos da Escola de Chicago. Dentre os seus principais projetos destacam-se o Insurance Exchange Building, de 1884-1885, e o McCormick Building, de 1884-1886. O Rookery Building, projetado pelos referidos arquitetos em 1886, apesar do seu aspecto externo muito pesado, revelava no seu interior a estrutura metálica como elemento do tratamento artístico, introduzindo uma nova fase de expressão dos arranha-céus. Os escritórios e lojas foram dispostos em torno de uma praça semi-coberta, configurando um prisma de ventilação interno.

Louis Sullivan foi o personagem que liderou uma corrente que buscou revestir a idéia funcionalista com um caráter estético específico para os arranha-céus. Trabalhou com Burnham no início da sua carreira, e em 1879, tornou-se sócio de Dankmar Adler. No projeto para o Auditorium Building, Adler & Sullivan consolidaram uma investigação formal de grande expressividade. No Wainwright Building, de 1891, no Stock Exchange,

³⁴⁷ TAFURI, Manfredo. DAL CÒ, Francesco, op.cit., p. 65

³⁴⁸ Fora do cenário de Chicago, George Post destaca-se entre os arquitetos preocupados com a perda do controle da forma do edifício, desenvolvendo em Nova York, uma solução que fazia com que o arranha-céu se assemelha a uma coluna: a base junto ao solo, em contato com o público; o fuste homogêneo seja de que altura fosse, e o coroamento utilizado para destacar o arranha-céu na paisagem urbana. TAFURI, Manfredo. DAL CÒ, Francesco, op.cit., p. 66.

³⁴⁹ PANNIZZA, op.cit., p. 7.

de 1894 e no Guaranty Building (Fig.203), de 1895, estabeleceram regras compositivas que seriam seguidas em outros arranha-céus: o corpo central constituído de um número indeterminado de pavimentos, homogêneo, determinando a verticalidade do conjunto; o embasamento e o coroamento estabelecendo a relação entre o edifício, o terreno e o céu, e determinando a expressão do edifício e a restrição da decoração às superfícies, equilibrando as proporções.³⁵⁰

No projeto para o Carson, Pirie, Scott Store (Fig.204), de 1899, Sullivan apresentou de forma muito consistente a sua equação entre estrutura e solução plástica: o embasamento é formado por dois pavimentos com rica decoração em ferro fundido, e os pavimentos superiores apresentam as linhas horizontais das janelas bem marcadas, tratadas de forma geométrica. No embasamento, onde ficam as lojas, e como consequência o público, a inter-relação é valorizada através das formas decorativas, enquanto que nos pavimentos superiores, onde as áreas são dedicadas ao trabalho, há um tratamento objetivo e pragmático.

Em 1893, a World's Columbia Exposition em Chicago marcou o final desta abordagem mais orgânica para os arranha-céus, e um retorno ao classicismo. A partir da virada do século, prevaleceu a influência beaux-arts nos projetos dos arranha-céus comerciais e de escritório na América.

Fig. 201 – First Leiter Building

Fig. 202 – Reliance Building

³⁵⁰ PANNIZZA, op.cit., p.11.

Fig. 203 – Guaranty Building

Fig. 204 – Carson Pirie Scott Store..

A Prairie School era constituída de um grupo de jovens arquitetos de Chicago ligados à tradição organicista de Sullivan, atuantes entre 1896 e 1917. Frank Lloyd Wright destacou-se neste grupo, e dedicou-se ao projeto de residências na busca de uma expressão regional, que muito impressionou as vanguardas européias, quando da publicação dos seus trabalhos na Alemanha, em 1910.

Em 1904, Frank Lloyd Wright enfrentou a relação entre arquitetura e cidade no projeto do Larkin Building (Fig.205), em Buffalo. O edifício apresentava um espaço central em um pavimento alongado com iluminação zenital, circundado por quatro pavimentos com balcões, isolando os espaços internos do exterior, solucionando assim os problemas de poluição sonora e ambiental. Quatro torres periféricas nos cantos do edifício abrigam equipamentos do sistema de ventilação e calefação, bem como as escadas, que liberam o andar-tipo para escritórios. Destaca-se neste projeto o sistema de insuflamento de ar, sendo o edifício considerado a primeira estrutura de escritórios dotada de ar-condicionado central. O Larking Building representa uma síntese orgânica de estruturas formais e serviços mecânicos³⁵¹.

³⁵¹ TAFURI, Manfredo. DAL CÒ, Francesco, op.cit., p. 79.

Fig. 205 – Larkin Building

Nas primeiras décadas do século XX os aspectos funcionais do arranha-céu tiveram grande desenvolvimento. O Woolworth Building, em Nova York, de Cass Gilbert, de 1911-1913 é o arranha-céu mais emblemático do período onde o vocabulário neogótico utilizado expressou um retorno a uma arquitetura reconhecível pelos seus valores tradicionais, onde a relação com a função deixou de ser o tema das pesquisas de linguagem. Com solução tripartida da fachada, com forte carga simbólica, se adapta ao tecido urbano tradicional, de modo a garantir melhores condições de ventilação e iluminação³⁵².

Em Nova York, onde se instalaram as sedes das grandes empresas nacionais e internacionais, as demandas de representatividade eram maiores do que aquelas da cidade de Chicago. Os arranha-céus durante os anos 1920 tornaram-se então protagonistas do desenvolvimento metropolitano propiciado pelo crescimento econômico e pelos projetos urbanos do período. O concurso para o Chicago Tribune, em 1922, constituiu uma importante demonstração das tendências e visões deste tipo de edifício no período, e o projeto vencedor de John Mead Howells e Raymond M. Hood representou uma ruptura com a Escola de Chicago. Nas propostas apresentadas verificaram-se também misturas de experiências européias do início do século XX com propostas de recuperação de linguagens autóctones, derivadas também dos trabalhos de Frank Lloyd Wright, aliadas às tendências *art-déco* impulsionadas pela *Exposition Internationale des Arts Décoratives et Industrielles Modernes* de Paris, realizada em 1925, formando uma coleção de formas para exaltação do expansionismo econômico.

O Chrysler Building (Fig.206), de William Van Alen, de 1930, é o exemplo mais emblemático do potencial simbólico da linguagem *art-déco* para os arranha-céus das grandes corporações, com sua imagem de robustez e com elementos decorativos de fácil comunicação, compatível com a dinâmica das cidades e com os seus respectivos instrumentos de ocupação do solo. Os arranha-céus com linguagem *art-déco* normalmente apresentam acabamento superior escalonado, muitas vezes em

³⁵² O Woolworth Building é um exemplo de arranha-céu do tipo campanário, no qual a dimensão do edifício e a sua solidez traduzem a monumentalidade. A sua citação à catedral reveste de prestígio a função comercial. É um edifício de muito sucesso. PANNIZZA, op.cit., p.55.

conformidade com a legislação urbana, como é o caso da regulamentação de 1916 de Nova York, e centralizado em relação à base, o que contribui para a impressão da grande dimensão destes edifícios. Esta linguagem ficou identificada como o modelo americano de arranha-céus, cujo esquema compositivo traduz-se de forma clara, embora muito repetida, tendo como exemplar significativo o Empire State Building, de Shreve, Lamb e Harmon, de 1931³⁵³.

O final desta fase de desenvolvimento de arranha-céus novaiorquinos se dá com a construção em 1930 do McGraw-Hill Building (Fig.207), de Raymond M. Hood, o qual retoma tendência anunciada no concurso para o Chicago Tribune expressando as formulações das vanguardas européias, antecipando a transformação da imagem do arranha-céu inspirada no *International Style*. A construção do Rockefeller Center (Fig. 208) colocou outras questões para a concepção dos arranha-céus alinhadas com as demandas técnicas, os interesses econômicos e a escala urbana do empreendimento.

Fig. 206 – Chrysler Building

Fig. 207 – MacGraw-Hill Building

Fig. 208 – Rockefeller Center

O grande desenvolvimento tecnológico e estrutural na execução dos arranha-céus neste período não foi acompanhado de um amadurecimento formal em relação a este tipo de construção até o final da década, quando surgiram importantes contribuições como o trabalho de George Howe e William Lescaze, no projeto do Philadelphia Saving Fund Society Building, de 1932, e depois com Richard Neutra, Rudolph Schindler e Albert Kahn, com os quais novas abordagens em relação ao tratamento da superfície de revestimento, à serialidade e ao ritmo, foram integrados ao desenvolvimento tecnológico e industrial americano.

Em 1932, a exposição *The International Style: architecture since 1922*, organizada no Museu de Arte Moderna de Nova York, por Henry Russel Hitchcock e Philip Johnson, teve importantes desdobramentos no desenvolvimento da arquitetura de arranha-céus, assim como inúmeras inovações foram realizadas nos trabalhos desenvolvidos por Mies van der Rohe após a sua vinda para os Estados Unidos. A partir das experiências com os estudos para o arranha-céu de cristal (Fig.209), Mies van der Rohe aperfeiçoou as questões

³⁵³ PANNIZZA, op.cit., p.55.

técnicas para atender as mais variadas demandas funcionais, assim como solucionar as relações com o tecido urbano, desenvolvendo uma pureza volumétrica e um verticalismo abstrato, o que foi favorecido pelos avanços tecnológicos da fabricação de vidros e outros componentes estruturais decorrentes de novos materiais como o alumínio, transformando os arranha-céus em verdadeiros prismas de vidro, influenciando o seu projeto nos quatro cantos do mundo. O Lake Shore Drive, de 1951, constituiu o protótipo do arranha-céu miesiano, onde as funções se desenvolvem no interior dos pavimentos sem correspondência formal externa, e nas fachadas iguais, que, marcadas pela estrutura aparente, materializam o rigor racional e a clareza expressiva característicos desta tendência.

Fig. 209 – Torre de vidro

Na sua viagem à América em 1935, Le Corbusier entrou em contato com uma realidade da qual, até então, tinha apenas impressões e preconceitos. As suas impressões sobre o caos urbano nas metrópoles inspiraram a defesa das suas idéias acerca da cidade moderna, como por exemplo, o Plan Voisin, para Paris de 1925; assim como o preconceito em relação ao conflito entre a estrutura metálica dos arranha-céus – admirada pela sua clareza – e o seu tratamento formal foi utilizado na sua formulação para as questões de estética³⁵⁴.

Mardges Bacon, no seu livro *Le Corbusier in America: travels in the land of timid*, analisou a influência da viagem de Le Corbusier a America em 1935 na evolução e difusão das suas idéias arquitetônicas. Para Bacon, essa viagem promoveu uma mudança no seu desenvolvimento interno na busca de uma estratégia de projeto mais humanista diante da vivência das contradições do capitalismo, sensibilizando-o para os valores culturais populares e elementos vernaculares, ampliando questões da sua viagem à América do Sul, em 1929. Por outro lado, a forte impressão causada pela proficiência tecnológica dos arranha-céus americanos, assim como a expressividade e monumentalidade das suas fachadas (principalmente aquelas anteriores ao surto *art-déco* e aquelas realizadas por Sullivan em Chicago, cujo tratamento articulado através da reinterpretação americana da

³⁵⁴ LE CORBUSIER. Vers une Architecture. Paris: Flammarion, 1995.

linguagem clássica no sentido de conferir proporção, senso de escala e integração com a função) “americanizou” a sua produção.

Um dos reflexos desta americanização é o projeto para o arranha-céu de Argel, realizado entre 1938 e 1939 (Figs. 210 e 211). Neste edifício, Le Corbusier expressa um novo senso de escala e proporções, ao mesmo tempo monumental e humano, assim como se aprofunda na definição da articulação entre as suas funções e o entorno. A marcação das fachadas com as grelhas e os *brises-soleils* refletindo a organização interna, constitui elemento de grande plasticidade que confere expressividade ao conjunto. O tratamento apurado das suas proporções revela sua matriz classicizante³⁵⁵. Na apresentação do projeto no Volume IV das Obras Completas de Le Corbusier, o edifício é assim descrito:

Le gratte-ciel n'est plus comme en Amerique une forme accidentelle, c'est une veritable biologie contenant avec précision des organes déterminés: une ossature indépendante, un pan de verre total, un brise-soleil destiné à supprimer, aux périodes chaudes ou aux heures chauds, les effets du soleil et à permettre au contraire, a celui-ci de pénétrer abondamment en hiver; un regime complet de circulation verticale, un système de distribution du piéton et de l'automobile au pied du gratte-ciel; le parking des voitures.

Sur trois hauteurs (dans le trois bandes pleines horizontales qui apparaissent en façade). Des locaux d'archives. Um cas particulier: l'installation d'une hôtellerie et restauration ao sommet du grate-ciel, avec accès particulier dans la proue du terrain.

Le brise-soleil est appliqué sous la forme d'éléments de grandeur equivalent à une loggia, élément traditionnel architectural réintroduit dans l'architecture moderne. Son expression régulière apparaît sur les deux cinquièmes de façades.

Une forme plus élargie du brise-soleil apparaît au devant des vitrages éclairant les grandes salles. Il est à remarquer toutefois que cette partie de la solution n'a pas encore trouvé ici une expression plastique satisfaisante³⁵⁶.

³⁵⁵ BACON, Mardges. *Le Corbusier in América, Travels in the land of the timid*. Cambridge/London: The MIT Press, 2001.p.260.

³⁵⁶ BOESIGER, Willy (ed.). *Le Corbusier and Pierre Jeanneret, The Complete Architectural Works*. Volume IV, 1938-1946. Londres: Thames and Hudson Ltd., 1966. p.50.

Fig.210 – Arranha-céu para Argel

Fig.211 – Vista do interior do Arranha-céu para Argel

É interessante registrar que o edifício do Ministério da Educação e Saúde (Fig.212), no Rio de Janeiro, projetado em 1936, materializa diversas destas questões, que posteriormente foram elaboradas na apresentação do arranha-céu de Argel. O edifício do Ministério da Educação foi à primeira torre de escritórios com linguagem moderna construída no mundo. Philip Goodwin³⁵⁷, em 1943, o apresentou como um edifício padrão para este tipo de programa em clima tropical, baseado na “idéia de correlação e eficiência operativa de um artefato utilitário e na idéia de correspondência biunívoca entre forma e função”³⁵⁸, e também como solução da adequação dos cinco pontos da arquitetura preconizados por Le Corbusier para edifícios de grande porte. A partir desta experiência, os edifícios comerciais e de escritórios realizados na cidade do Rio de Janeiro, principalmente até os anos 1960 pelos arquitetos modernos cariocas, se basearam nestes conceitos.

Fig. 212 – Edifício do Ministério da Educação e Saúde

³⁵⁷ GOODWIN, P. L. *Brazil Builds – Architecture New and Old 1652 - 1942*. New York: The Museum of Modern Art, 1943. p.106.

³⁵⁸ COMAS, Carlos Eduardo Dias. *Protótipo e monumento, um Ministério, o Ministério*. Projeto, n.102, p.137 – 149, agosto de 1987,.

A arquitetura de edifícios comerciais e de escritórios se desenvolve no Brasil, nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, a partir da década de 1920, impulsionada pelo desenvolvimento econômico e urbano nestas duas cidades.

Em São Paulo, o desenvolvimento econômico propiciou o crescimento dos investimentos em novos edifícios para venda e aplicação, tendo em vista que os edifícios coletivos eram uma solução para a enorme demanda diante das condições de infra-estrutura urbana à época, com terrenos muito valorizados e sistema de transporte precário. As construções realizadas na maioria por engenheiros, profissionais estrangeiros ou formados no exterior incorporavam os novos recursos técnicos, como por exemplo a estrutura de concreto armado, instalações prediais e elevadores, assim como apresentavam uma linguagem derivada da tendência *art-déco*, então em voga, que em muitos casos era adotado pela economia com ornamentação e rapidez na construção.

O programa destes edifícios comerciais e de escritórios era muito simples, no térreo, além das lojas comerciais localizava-se o acesso aos pavimentos superiores, configurando um *hall* para elevadores; um ou dois pavimentos de sobrelojas apoiavam as funções do pavimento térreo e pavimentos-tipo com salas individualizadas, com circulação e instalações sanitárias comuns; no subsolo localizavam-se as áreas de serviço, manutenção e limpeza, depósitos, caixas d'água e bombas; e na cobertura, além das casas de máquinas de elevadores e caixas d'água, um apartamento para o zelador³⁵⁹.

Figuram entre os primeiros exemplares de edifícios comerciais e de escritórios construídos em São Paulo, o edifício Sampaio Moreira, de Cristiano Stockler das Neves, de 1924, com 14 pavimentos; o edifício Martinelli, de 1922-1929, de Giuseppe Martinelli, com trinta pavimentos, e o edifício Saldanha Marinho, de 1929, de Elisiário da Cunha Bahiana; marcos da verticalização da cidade de São Paulo.

O edifício Sulacap, de 1934, projetado pelo escritório carioca de Robert Prentice e construído pela Companhia Construtora Nacional, figura entre um dos primeiros exemplos do uso novos recursos tecnológicos na construção de um edifício comercial e de escritórios. Elevadores modernos de grande velocidade para a época, salas espaçosas com boa ventilação e iluminação, boa distribuição em planta, preocupação com o conforto dos usuários e observância das normas americanas de instalações, são características³⁶⁰ que foram introduzidas e aperfeiçoadas, na sequência, pelo arquiteto Jacques Pilon, que participou do escritório de Prentice e foi o fiscal da obra do edifício Sulacap.

Pilon se estabeleceu em São Paulo desenvolvendo uma importante carreira, sendo notabilizado pelos projetos de edifícios comerciais e de escritórios, tendo vastíssima produção. A sua atuação, iniciada em 1939, quando se tornou sócio de Francisco Matarazzo Neto na firma PILMAT – Pilon e Matarazzo Ltda., se desenvolveu até os anos 1960; e contou com a colaboração de importantes arquitetos, entre eles Herbert

³⁵⁹ Como observou Ilda Castelo Branco, a simplicidade do programa e a economia na construção deu lugar a uma massa edificada de qualidade inferior ao que era construído na cidade. Ilda, pág. 223

³⁶⁰ Ilda, pág. 106

Duschenes, Adolph Franz Heep, Gian Carlo Gasperini e Jerônimo Bonilha Esteves. Os seus projetos iniciais para edifícios comerciais, filiados ao *art-déco* dominante na arquitetura americana, se destacavam por um rigor técnico e um exaustivo detalhamento construtivo, que se manteve e aperfeiçoou no desenvolvimento do seu trabalho quando seus projetos se aproximaram da linguagem da arquitetura moderna. Destaca-se o importante papel de Adolph Franz Heep, colaborador de Pilon no período de 1945 a 1948, que inseriu elementos do vocabulário da arquitetura moderna, como por exemplo, o uso de *brise-soleils*, na obra de Pilon, destacando-se o projeto realizado para o edifício sede do Jornal *O Estado de São Paulo*, de 1951 (Fig. 213). O escritório Jacques Pilon é responsável pelo projeto do edifício Maison de France e o edifício sede do Clube de Engenharia, no Rio de Janeiro, analisados no presente trabalho.

Fig. 213 – Edifício do Estado de São Paulo

No governo de Rodrigues Alves (1903-1906) a cidade do Rio de Janeiro começou a sofrer intervenções urbanas sistemáticas para modificar a sua aparência de cidade velha, colonial, povoada por habitações coletivas e foco de epidemias. A necessidade de atrair capital estrangeiro motivou a reforma urbana que se constituía de saneamento, abertura de ruas e embelezamento, e o empreendimento somou os esforços da prefeitura, responsável pela eliminação do casario antigo, do alargamento de ruas antigas, bem como da abertura de novas; e do governo federal, responsável pelas obras de maior vulto, entre elas a modernização do porto, a abertura da Avenida Central (Fig. 214) e do Manguê.

Pereira Passos, prefeito entre 1902 e 1906, conhecido como o Haussmann tropical, empreendeu a maior reforma até então verificada no espaço urbano carioca, que incluiu também a demolição do morro do Senado e a abertura da Avenida Central, ligando a zona portuária à zona sul e criando um novo eixo comercial e de negócios, que com o seu concurso de fachadas pretendeu equiparar a cidade do Rio de Janeiro, capital da República, às metrópoles européias.

Fig. 214 – Vista da abertura da Avenida Central

Entre 1920 e 1922, durante a administração Carlos Sampaio, outra intervenção de grande porte foi realizada para preparar a cidade para as comemorações do primeiro centenário da independência, com direito a Exposição Internacional. O local escolhido para a exposição foi o Morro do Castelo, e também em nome da aeração e da higiene, foi dada continuação ao seu desmonte iniciado com a abertura da avenida Central. Sítio histórico, berço da cidade e ocupado por residências de famílias, a sua demolição não era somente uma questão de higiene e saneamento, conforme observou Maurício Abreu:

Situava-se, entretanto, na área de maior valorização do solo da cidade, a dois passos da Avenida Rio Branco, daí porque era preciso eliminá-lo não apenas em nome da higiene e da estética, mas também da reprodução do capital³⁶¹.

O Morro do Castelo (Fig.215) tinha sessenta metros de altura, e abrigava, além de áreas populares, importantes marcos arquitetônicos da história da cidade do Rio de Janeiro, como a antiga igreja dos Jesuítas e a antiga Sé. A área resultante do seu desmonte é a Esplanada do Castelo (Fig. 216) que constituiu um dos grandes esforços do governo para remodelação da capital.

³⁶¹ ABREU, Maurício, *Evolução Urbana do Rio de Janeiro*, IPLANRIO, 1987, p. 76

Fig. 215 – Vista do Morro do Castelo

Fig. 216 – Vista da área resultante do desmonte do morro do Castelo

Uma abordagem cosmopolita para o Rio de Janeiro começaria a se delinear a partir do final da década de 1920, quando o prefeito Paulo Prado contratou o urbanista francês Alfred Agache para realizar um plano geral para a cidade. Esta proposta de intervenção constitui o ponto de inflexão entre uma abordagem tradicional e uma visão moderna da cidade. Agache, profissional ligado ao movimento *cités-jardins* e à reconstrução da Europa após a Primeira Guerra, permaneceu no Brasil por um longo período e também desenvolveu trabalhos para outros estados. Como observou Conde, Agache foi o primeiro.

Urbanista a introduzir no Brasil discussões relativas à cidade industrial moderna, desenvolvidas na Europa desde o século anterior, ao elaborar um plano abrangente para o Rio de Janeiro abordando problemas emergentes como o transporte de massas (metrô) e a navegação aérea, o processo de favelamento e a habitação operária, o saneamento e o abastecimento d'água, áreas verdes, zoneamento de usos, cidades-

satélites e outros aspectos tipicamente cosmopolitas que estarão no centro do debate urbanístico a partir de então³⁶².

O resultado da sua proposta para a cidade do Rio de Janeiro xxxx, conhecido como Plano Agache foi o primeiro Plano Diretor da cidade (Fig.217), e embora apresentasse uma abordagem global, deteve-se no detalhamento da área central para a qual propôs um zoneamento: Bairro das Embaixadas (Jardins do Calabouço); Centro de Negócios (Castelo); Centro Bancário (Av Rio Branco); Centro Administrativo (Sacramento); Centro Monumental (Santo Antônio - Largo da Carioca).

Fig.217 – Perspectiva do Plano Agache

O Plano arquivado pela Revolução de 30 foi reavaliado na administração Dodsworth (1937-45), que o implantou parcialmente. A sua concepção urbanística permeou a legislação urbana carioca até a década de 1960 e a parte mais significativa do seu trabalho está materializada na implantação dos novos quarteirões da Esplanada do Castelo, regidos pelos decretos nº 5595 (1935-1937) e 6000 (1937-1967), cujas características principais são as galerias de passeio cobertas, os pátios internos para aeração coletiva e respectivas passagens de acesso (Fig.218). Outras proposições foram sendo adotadas nos anos que se seguiram, destacando-se a implantação de um sistema metroviário, o deslocamento da população de baixa renda para o subúrbio, em conjuntos habitacionais financiados pelo governo, o aparecimento de “bairros Jardins” na zona sul, para população de alta renda, e a abertura de uma avenida de continuação do canal do Mangue, que desimpediria a visão da igreja Candelária. A Avenida Presidente Vargas foi inaugurada em 1944, no entanto somente as adjacências com a Avenida Rio Branco foi ocupada. Somente no final da década de 1960 foi dado um novo impulso para sua ocupação.

³⁶² CONDE, Luiz Paulo Fernandez e ALMADA, Mauro. Panorama do Art Déco no Rio de Janeiro. In: *Guia da arquitetura Art Déco no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1997. p.17.

Fig. 218 – Vista da esplanada do Castelo

A construção de edifícios comerciais e de escritórios, em altura tem como marco importante o Edifício A Noite (Fig.219), de 1929, projetado por Joseph Gire e Elisiário da Cunha Bahiana, com estrutura de concreto armado projetada por Emílio Baumgart, e 22 pavimentos. A linguagem arquitetônica filia-se ao *art-déco*, que predominou, no Rio de Janeiro, na década de 1930.

Fig.219 – Edifício A Noite – 1930

O projeto estrutural enfrentou pela primeira vez os problemas estruturais de edifícios de grande porte. Emílio Baumgart formou-se engenheiro na Escola Politécnica do Rio de Janeiro, em 1919, e lecionou na Escola Nacional de Belas Artes na cadeira Sistemas e Detalhes de Construção, Desenho Técnico e Especificações, e formou uma escola de importantes calculistas, entre eles Paulo Fragoso e Antônio Alves de Noronha. A história do concreto armado no Brasil tem os seus principais desenvolvimentos no início do

século, ligados ao trabalho de Baumgart, que com grandes realizações, assinou o projeto de mais de trezentos edifícios de grande porte³⁶³.

O processo de verticalização da cidade do Rio de Janeiro, a aceitação de arranha-céus, o estilo e a técnica destas edificações foram analisados por Lucio Costa em uma entrevista concedida ao Jornal O País, em 1928, motivada pela construção do edifício A Noite. O desenvolvimento da cidade do Rio de Janeiro, como acontecera com as demais cidades modernas implicaria na construção de arranha-céus:

[...]todas as cidades modernas terão fatalmente, mais cedo ou mais tarde, que aceitar em maior ou menor escala esse partido de construção. É simples questão de economia política. Todas as grandes metrópoles têm um centro comercial que se limita e restringe a um perímetro determinado e que dificilmente se dilata, criando-se, assim, tácita e artificialmente, uma espécie de ilha que faz recair no caso particular de Manhattan. O terreno escasseia, a procura aumenta com a população, vem a plethora. Comprimidos, apertados numa cinta imaginária, porém implacável, os metros quadrados saltam em altura – precipitam-se no espaço em terceira dimensão.

O arranha-céu era o símbolo do desenvolvimento da sociedade, em decorrência do desenvolvimento técnico e científico que possibilita a sua criação³⁶⁴:

[...]A ciência, com sua razão e sua lógica, bom senso, essa coisa simples que sempre foi o ponto de partida de toda verdadeira arquitetura, essa coisa simples que estava esquecida, a ciência de novo nos deu. É graças a ela que o arranha-céu há de ser o nosso monumento – e há de falar de nós aqueles que virão depois. E é graças a ela que o arranha-céu poderá ser uma nova expressão de arquitetura, voltando à verdade, a essa sempre nova fonte de beleza, à forma que se adapta ao órgão, que obedece à função, à beleza do Karnak, do Partenon, de Reims, à beleza do corpo humano, à beleza da estrutura.

O sistema construtivo e o estilo:

[...]Quanto a estrutura, a metálica, aplicada pelos norte-americanos, é a única compatível com os verdadeiros arranha-céus – que não só se elevam às alturas fantásticas como mergulham em vários andares subterrâneos... para nós, que fazemos pseudo arranha-céus e que sem termos ferro, temos Alfândega e câmbio, basta o concreto, que oferece vantagens de ordem financeira e técnica, satisfazendo a necessidade do momento. Mas se, em relação à parte técnica, atingiram os norte-americanos essa perfeição; o mesmo não se observa quanto à capacidade criadora de seus arquitetos...exatamente o contrário aconteceu aos europeus. Tendo em casa os originais puderam sentir

³⁶³ REIS, Felipe dos Santos. Baumgart na politécnica e como profissional. Concreto revista técnica, Rio de Janeiro, v.12, n.75, p.173-191, jun.1945.

³⁶⁴ O arranha-céu e o Rio de Janeiro (entrevista publicada no jornal "O País" em 01.07.28, sobre a conveniência da construção de arranha-céus no Rio de Janeiro. O assunto foi abordado em razão da projetada construção do edifício "A Noite")In: UNB. Lucio Costa : Obra Escrita. (texto datilografado).

melhor o quanto é irritante, mentirosa e desonesta essa imitação de estilos que já passaram com as gerações que os criaram. E foi esse o ponto de partida do grande movimento regenerador e purificador que se observa nas artes em toda a Europa. E é dessa orientação que podemos esperar um verdadeiro estilo do arranha-céu.

O estilo não é fantasia que se invente ou se copie, surge naturalmente como função do sistema de construção, dos materiais empregados, do clima, do ambiente da época. Está preso ao arcabouço construtivo e às vezes a uma simples exigência de aeração e higiene.

As declarações de Lucio Costa acima transcritas informam que a cidade do Rio de Janeiro ao final da década de 1920 experimentava um desenvolvimento econômico e um crescimento urbano que favoreceram a renovação do seu centro e a sua verticalização face a multiplicação do valor econômico da ocupação tradicional. Por outro lado, os recursos técnicos para o desenvolvimento em altura assim como as condicionantes de projetos de edifícios comerciais e de escritórios já estavam bem desenvolvidos no meio profissional, e a técnica de construção em concreto armado apresentava um desenvolvimento capaz de satisfazer as necessidades do momento oferecendo vantagens de ordem financeira.

A remodelação do centro decorrente da demolição do Morro do Castelo deu lugar a uma área que se revestiu do signo da modernização do país, na qual os edifícios altos seriam os ordenadores espaciais. Poucos anos antes de liderar a equipe encarregada da construção do “primeiro arranha-céu moderno” Lucio Costa já manifestava o seu apreço pelo desenvolvimento das manifestações do Movimento Moderno Europeu, rejeitando o modelo americano de arranha-céu.

Edifício Valparaíso

Irmãos Roberto, 1937-1944

Fig. 220 – Vista fachada lateral

Fig. 221 – Vista geral

NOME ATUAL: EDIFÍCIO VALPARAÍSO

NOME ORIGINAL: EDIFÍCIO VALPARAÍSO

USO ORIGINAL: SEDE DA LIGA BRASILEIRA CONTRA A TUBERCULOSE

USO ATUAL: EDIFÍCIO COMERCIAL E DE ESCRITÓRIOS

ENDEREÇO: AVENIDA ALMIRANTE BARROSO, 54, CENTRO, RIO DE JANEIRO

Fig.222 – Planta de situação

O edifício da ABI – Associação Brasileira de Imprensa (Figs. 223 a 226) traz em seu programa as demandas de um edifício de escritórios, de espaços de convivência e áreas rentáveis. A solução vencedora do concurso realizado em 1936, dos irmãos Roberto, contemporaneamente ao concurso realizado para sede do Ministério da Educação e Saúde Pública, representa um primeiro esforço de inserção da nova linguagem arquitetônica tributária às vanguardas européias à trama urbana tradicional.

Fig. 223 – ABI

Fig. 224 – ABI

O terreno situado na área remanescente do desmonte do morro do Castelo tinha volumes, ocupação e alturas, assim como espaço no interior da quadra para estacionamento de automóveis, definidos pelo plano urbanístico desenvolvido por Alfred Donat Agache. A solução do pavimento térreo tirando partido para o acesso de automóveis no interior da quadra e soltando os pilares da estrutura remete à idéia de liberação do solo com os pilotis, e na elevação, como observado por Carlos Eduardo Dias Comas:

A elevação tripartida subverte as expectativas visuais privilegiadas pelo regulamento urbanístico duma maneira inédita, ao mesmo tempo que demonstra a compatibilidade entre os cinco pontos da nova arquitetura e a cidade tradicional³⁶⁵.

A estrutura independente com lajes nervuradas planas reflete a busca pela flexibilidade adequada às exigências do programa, e a pesquisa para definição de dispositivos de proteção solar, neste trabalho, se apresenta com a utilização de *brises-soleils* verticais fixos afastados do fechamento em vidro criando uma “galeria para dispersão do calor”.

³⁶⁵ COMAS, Carlos Eduardo. *Precisões Brasileiras sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & CIA, 1936-45*. Tese. 2002. (Tese de Doutorado). Universidade de Paris VII, Vincennes, Saint Denis. pág. 146

As soluções do edifício da ABI e do edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública, no que se refere ao fechamento da primeira e a transparência da segunda, são normalmente indicadas como demonstrações de “versatilidade de caráter possibilitada pela arquitetura moderna”³⁶⁶.

Este caráter diversificado da filiação corbusieriana foi explorado pelos irmãos Roberto numa série tipológica que incluiu o edifício Plínio Catanhede, o edifício da Liga Brasileira contra Tuberculose e o edifício sede do Instituto de Resseguros do Brasil³⁶⁷.

Fig. 225 – Detalhes dos brises-soleil e da fachada do edifício da ABI

Fig. 226 – Plantas do edifício da ABI:
11º pavimento, 9º pavimento, 8º pavimento e térreo

PLAN DU ONZIEME ETAGE :

1. Salcn. — 2. Salle de jeux. — 3. Bureau.
4. Toilette.

PLAN DU NEUVIEME ETAGE :

6. Scène. — 7. Théâtre. — 8. Foyer. — 9. Bar.
10. Expositions.

PLAN DU HUITIEME ETAGE :

1. Salle de lecture. — 2. Bibliothèque. 3. Dépôt.
4. Bureau.

PLAN DU REZ-DE-CHAUSSEE :

1 - 2 - 3 - 4. Boutiques. — 5. Salle d'attente.
B. Parking.

³⁶⁶ Ibid., p. 147.

³⁶⁷ Ibid., p. 151.

O edifício Plínio Catanhede (Figs. 227 a 235), originalmente sede do Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Industriários, tinha como programa a delegacia do Distrito Federal do referido instituto, com áreas para atendimento ao público, serviço médico, seção de benefícios nos pavimentos inferiores e escritórios nos pavimentos superiores. O projeto foi iniciado em 1938 (em 1939, o projeto foi aprovado na Rio de Janeiro City Improvements Cy. Ltd.), e a construção foi concluída em 1940. O edifício é constituído por subsolo de serviços; térreo e sobreloja, formando corpos recuados em relação à fachada do edifício, que até o 10º pavimento mantém o alinhamento, tem o 11º e 12º pavimentos recuados, com cobertura em terraço (planta de aprovação com vegetação indicada), conformando assim a divisão tripartida já apresentada no edifício da ABI, onde o embasamento é formado pelas colunas da galeria de circulação, e o corpo e o coroamento são distinguidos pela diferenciação de planos e tratamento das aberturas.

Fig. 227 – Fachada do edifício Plínio Catanhede

A fachada voltada para a avenida Almirante Barroso é guarnecida com *brises* fixos verticais, estruturados pelas bordas das lajes e dos pilares, que junto à fachada têm seção quadrada, cuja composição é marcada por frisos horizontais e verticais. Na fachada voltada para a avenida Graça Aranha a marcação é a mesma, no entanto não há *brises*. Situado em lote de esquina, assim como o edifício da ABI, a solução aqui no entanto é diferenciada, marcada por uma curva de raio generoso, em que parte é uma empena cega, marcando verticalmente a diferenciação de tratamento entre as duas fachadas, e conforme observou Carlos Eduardo Dias Comas:

No todo, o projeto mostra mais sintonia com Perret ou a Itália que com Corbusier. A experiência dá testemunho do cosmopolitismo dos arquitetos e, por extensão, da cena carioca.³⁶⁸

³⁶⁸ Ibid., loc.cit.

A estrutura independente libera a compartimentação dos pavimentos em conformidade com o programa. O pavimento-tipo, do 4º ao 10º pavimento, tem distribuição típica de edifício de escritórios com circulação comum, que dá acesso a pequenos escritórios e *hall* com sanitários comuns.

Fig.228 – Planta do subsolo

Fig. 229—Planta do térreo

Fig. 233 – Planta do 4º ao 20º pavimento

Fig. 234 – Planta da casa de máquinas

O edifício Plínio Catanhede atualmente é ocupado por repartições públicas, e vem passando por uma reforma radical que já modificou as fachadas, com substituição integral das esquadrias originais. Os interiores estão sendo completamente reformulados, e uma escada de emergência foi implantada na fachada posterior voltada para o interior da quadra.

Fig. 235 – Vista da situação atual do edifício Plínio Catanhede

Fig. 236 – Vista geral época da construção

O projeto do edifício sede da Liga Brasileira contra a Tuberculose (Fig. 220 a 222) foi selecionado a partir de concurso privado realizado em 1937. A construção foi realizada entre 1941 e 1944, pela Divisão de Obras do Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Industriários.

Situado na esquina formada pela avenida Almirante Barroso, rua México e travessa Heitor de Mello, o edifício possui subsolo, térreo e sobrelojas, mais 15 pavimentos-tipo e dois pavimentos recuados, com cobertura em terraço-jardim (Figs. 237 a 245). Originalmente, o acesso era livre, direto desde a calçada, definido pela parede curva com solução semelhante ao edifício da ABI, onde a galeria pública voltada para a avenida Almirante Barroso funcionava como pórtico para o acesso que se estendia continuamente, sem portas, até os elevadores e o bloco de escada. Nas outras duas fachadas, marquises protegem o passeio, de onde se acessavam as lojas no nível do térreo, e as sobrelojas. Base, corpo e coroamento se repetem mais uma vez na composição, marcados pelos pilares da galeria que abrangem o térreo e a sobreloja, pela repetição dos andares-tipo e pelo recuo dos últimos pavimentos, formando coroamento arrematado por volume curvo, correspondendo à caixa da escada que se desenvolve desde o pavimento térreo.

Fig. 237- Planta do subsolo

Fig. 238 - Planta da sobreloja

Fig. 239 - Planta do 1º pavimento

Fig.240 - Planta 2º ao 16º pavimento

Fig. 241 - Planta 17º pavimento

Fig.242 - Planta 18º pavimento

Fig.243 - Planta do terraço

Fig. 244 - Planta da casa de máquinas

Fig. 245 – Corte AB

A fachada norte (avenida Almirante Barroso) diferencia-se das demais pelo recuo do plano das esquadrias, onde as galerias de dispersão de calor da ABI são retomadas, e no projeto original estavam previstos *brises* verticais. Em alguns pavimentos estes *brises* chegaram a ser implantados, mas atualmente nenhum pavimento apresenta estes elementos. Nas outras fachadas destaca-se a trama formada por montantes de concreto e as testeiras das lajes; os pilares estão mais recuados nestes planos. A transição entre as duas fachadas se dá através de uma curvatura, que remete também a solução do edifício Seguradoras, num diálogo com o espaço urbano.

A extroversão do mecanismo da planta livre ganha o próprio corpo do edifício, associada a um gosto de textura mais que de imaterialidade. O arredondamento entre as fachadas adjacentes distintas insinua intento de unificação e reiteração da dualidade manifesta na sede do Instituto de Industriários, enquanto a placa reta separa as fachadas homólogas segundo a hierarquia das ruas que defrontam, repetindo solução da ABI³⁶⁹.

A estrutura é de concreto armado, com lajes planas e pilares com seção circular, cuja modulação varia de 7m a 7,60m. Os pés-direitos muito generosos favorecem a flexibilidade, bem como a atualização das instalações.

O edifício mantém uma presença marcante no ambiente urbano, a despeito da mudança de escala provocada na Avenida Almirante Barroso com a construção do edifício Lineo de Paula Machado no final dos anos 1970, na esquina com a avenida Rio Branco.

³⁶⁹ Ibid., p.149

Fig.246 – Vista geral

O acesso foi muito alterado com a inclusão de um fechamento, catracas e a criação de um mezanino no prolongamento da antiga sobreloja, modificando completamente a proposta original, e comprometendo a composição inicial. A parede curva da escada, em tijolos de vidro, está preservada em todos os pavimentos, assim como os revestimentos dos *halls* de elevadores, que denotam o apuro e a sobriedade requeridos pelo projeto original (Figs. 247 a 250).

Fig. 247- Portaria

Fig. 248-Portaria

Fig. 249- Hall de Elevadores

As esquadrias foram substituídas (Fig.251) e as instalações prediais reformadas, com a criação de um *shaft* onde antes havia um painel curvo em tijolos de vidro para iluminação dos *halls* de elevadores. Esta intervenção ensejou a colocação de painéis artísticos em cerâmica, iguais em todos os pavimentos, de gosto incerto e duvidoso. Além disso, todos os pavimentos tiveram seus tetos rebaixados em gesso (Fig.252).

Fig. 251 - Esquadrias

Fig. 250 –Hall de Elevadores

Fig. 252- Forro de Gesso

As galerias de dispersão de calor permanecem abertas, os recuos originais foram respeitados e no terraço os jardins foram removidos, além de ter sido instalada uma cobertura leve com estrutura metálica (Figs. 253 a 255).

Fig. 253- Galeria de dispersão de calor

Fig. 254- Detalhe estrutura pavimento superiores

Fig. 255 – Detalhe terraço

Edifício João Carlos Vital

MMM Roberto, 1936-1941

Figs. 256 e 257 – Vistas do edifício

O edifício destaca-se não só pelas suas características plásticas e preocupação com a insolação, mas também pelas inovações construtivas, como os elementos pré-fabricados.

NOME ATUAL: EDIFÍCIO JOÃO CARLOS VITAL

NOME ORIGINAL: EDIFÍCIO SEDE DO INSTITUTO DE RESSEGUROS DO BRASIL

USO ORIGINAL: SEDE DO INSTITUTO DE RESSEGUROS DO BRASIL

USO ATUAL: SEDE DA EMPRESA RESSEGUROS BRASIL

ENDEREÇO: AVENIDA MARECHAL CÂMARA, Nº 171, CENTRO, RIO DE JANEIRO

Fig. 258 – Planta de situação

Em 1939, o Instituto de Resseguros do Brasil adquiriu o lote da quadra 7 da esplanada do Castelo, de 20m x 57m, com 1.140m², com frente para a avenida Perimetral, para construção da sua sede, tendo em vista o desenvolvimento progressivo das suas atividades, e uma das justificativas para a escolha do referido terreno era a possibilidade de ocupar 100% da sua área. O terreno foi originado de aterro sobre o mar em frente à antiga praia de Santa Luzia, próximo à igreja de Santa Luzia e à Ponta do Calabouço, decorrente do desmonte do morro do Castelo. A proximidade com o aeroporto Santos Dumont fixou o gabarito da área em 38 metros. Considerando que se tratava de uma das primeiras construções da área, o edifício se apresentava originalmente como um bloco solto (Figs. 256 a 259).

Fig. 259 – Vista do edifício

Os arquitetos Marcelo, Milton e Maurício Roberto – MMM Roberto – foram indicados para elaboração do projeto em decorrência do reconhecimento nacional e internacional obtido com o projeto da ABI, vencedores que foram do concurso realizado em 1936. O contrato de trabalho entre os Roberto e o IRB³⁷⁰ garantia total controle do projeto desde o anteprojeto de arquitetura até o detalhamento final e acompanhamento da obra pelos arquitetos, tendo em seu escopo também o exame da constituição geológica do terreno, cálculo das cargas, planta de distribuição e especificações do serviço de estaqueamento; desenho das formas e das cubagens dos elementos da estrutura de concreto armado, bem como detalhe de montagem dos mesmos; projeto desenhado em tela para aprovação da P.D.F.; detalhe de execução das fundações; detalhes e especificações de ar condicionado, eletricidade, hidráulica, gás e elevadores; detalhes e especificações das alvenarias, paredes leves e esquadrias de ferro e madeira; detalhes e especificações dos revestimentos externos e internos; detalhes e especificações dos aparelhos de iluminação, das pinturas e das ferragens³⁷¹.

Como relatado pelos arquitetos, muitas das idéias ali empregadas vinham sendo amadurecidas desde o projeto para o edifício da ABI, nos projetos para os edifícios Plínio Catanhede e Valparaíso.

O programa era o programa para o edifício sede do órgão oficial de seguros no Brasil, prevendo-se andares para abrigar escritórios, salas de conselheiros e de diretores. Uma empresa recém-criada, cujos setores e departamentos ainda por definir, requeria do projeto grande flexibilidade, o que definiu o seu partido:

³⁷⁰O IRB era uma organização mista e foi criada pelo Governo em 1939, para estabelecer, regular e fiscalizar a política de seguros no país.

CAVALCANTI, Lauro. *Quando o Brasil era moderno: guia de Arquitetura 1928-1960*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001p. 214-215

³⁷¹ IRB, Relatório, Primeiro exercício, abril de 1939 a dezembro de 1940.p.122 - 125.

Compreender, penetrar no espírito da obra antes de transformar o programa em gráfico, é o processo de impedir que a obra se torne obsoleta rapidamente... Cada obra tem seu espírito peculiar. Compreenda, penetre no espírito da obra. Em seguida, classifique as constantes – necessidades primárias do homem, independentes de tempo e de lugar – e determine as variáveis – funções do local, da época e da ocupação. Escolha as técnicas, selecione os materiais. Depois, lembre-se das limitações do olho humano e recapitule as regras eternas das proporções (harmonia). Aí, então, mande chamar as musas³⁷².

O partido do edifício, considerando a demanda para a flexibilidade e aproveitando as possibilidades da estrutura de concreto armado, tem tetos e plantas livres, com as instalações sanitários e elevadores concentrados e independente da fachada, com circulação bifurcada incomum nas soluções de edifícios de escritórios à época³⁷³, andares corridos com divisórias de madeira e vidro favorecendo a flexibilização dos espaços (Figs. 260 a 272).

Fig. 260 - Planta de situação

³⁷² ROBERTO, M. Resumo do resumo de uma teoria. *Arquitetura – Revista do Instituto de Arquitetos do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 28, p.5, out.1964.

³⁷³ XAVIER, A; BRITO, A.; NOBRE, A. *Arquitetura Moderna no Rio de Janeiro*. São Paulo, Pini; Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura; Fundação Vilanova Artigas. Rio de Janeiro: Rioarte, 1991.p.48

Fig. 261 - Planta do subsolo

Fig. 262 - Planta do Térreo

Fig. 263 - Planta da sobreloja

Fig.264 - Planta 2º e 3º pavimentos

Fig.265 - Planta do 4º pavimento

Fig.266 - Planta do 6º pavimento

Fig. 267- Planta do 8º pavimento

Fig.268 - Planta do 9º pavimento

Fig.269 - Planta da cobertura

O edifício foi construído pela administração do IRB, e diante das dificuldades de importação de material de construção durante a Segunda Guerra Mundial, grande parte do material necessário para a obra foi trazido diretamente pelo seu presidente:

Aproveitando a viagem que fez aos Estados Unidos da América do Norte, para tratar de negócios do interesse do Instituto naquele país, adquiriu o presidente, diretamente das grandes firmas distribuidoras todo material necessário, que não se encontra similar na indústria nacional³⁷⁴.

³⁷⁴ IRB Relatório Primeiro Exercício, abril de 39 a dezembro de 1940, p.122.

Em 10 de novembro de 1942, em solenidade na qual participaram o presidente da República e várias figuras importantes do cenário político à época, o presidente do IRB assim se referiu ao edifício:

Procuramos fazer deste edifício, que é uma casa de trabalho, um lugar aprazível e alegre, complemento indispensável a uma ação consciente e eficiente, quebrando velhas tradições que só concebem austeridade e disciplina em ambientes pesados e escuros... Esta casa é leve e clara, é simples e confortável. Não nos preocupamos com suntuosos gabinetes para administração, mas procuramos dar a cada um dos colaboradores, e a todos em conjunto, ambiente de trabalho, estudo e recreação³⁷⁵.

Fig. 270 -

Fig. 271 -

Fig. 272 -

ARQUITETO: MMM ROBERTO
FISCALIZAÇÃO DA OBRA: RUY MOREIRA REIS
INTERIORES: MMM ROBERTO
JARDINS: ROBERTO BURLE MARX
CALCULISTA DA ESTRUTURA: PAULO FRAGOSO
CONSTRUÇÃO: INSTITUTO DE RESSEGUROS DO BRASIL
FUNDAÇÕES: ODAIR GRILLO, DO INSTITUTO DE PESQUISAS TECNOLÓGICAS DE SÃO PAULO
AR-CONDICIONADO E EXAUSTÃO MECÂNICA : M. DE SALES JR

Um dos pontos de interesse do edifício era o jardim, situado no último pavimento, projetado por Roberto Burle Marx, e com painéis de Paulo Werneck (Figs. 273 a 277):

No terraço-jardim há de fato um jardim. Um jardim em que flores, plantas, areia branca, pó de tijolo, lascas de pedras, água, se dispõem

³⁷⁵ IRB, Relatório Segundo Exercício, 1941-1942, pág. 139

seguindo formas abstratas. E nas paredes que limitam o terraço, o artista Paulo Werneck, solto, sem peias, fazendo ressurgir uma velha expressão de arte absurdamente em desuso, executou maravilhosos painéis em mosaico que seriam suficientes para celebrar um edifício³⁷⁶.

Fig. 273 – Planta do 10º pavimento – jardim

Fig. 274 – Terraço jardim

Fig.275 – Terraço jardim

Fig.276 – Terraço jardim

Fig.277 – Terraço jardim

³⁷⁶ ROBERTO, M. op. cit., p.6.

O edifício tem estrutura de concreto armado, com as soluções típicas a época para este tipo de estrutura, pilares independentes, lajes e tetos planos, favorecendo a flexibilidade dos espaços (Figs. 278 e 279).

Fig. 278 – Vista do pavimento-tipo

Fig.279 – Escritórios

A altura do edifício foi fixada pela proximidade com o aeroporto Santos Dumont em 38 metros, e volumetricamente ele se apresenta como um prisma de base retangular, medindo 20m x 57m, com as casas de máquinas de elevadores e caixas d'água incorporados ao seu volume, e por isso o acesso ao último pavimento é feito por um lance de escadas. Trata-se de um "paralelepípedo puro, apoiado sobre pilotis", formado por pilares redondos que contrastam com a leveza da escada helicoidal de acesso à sobreloja, antes solta. O terraço com pergolado na face sul, para garantir a vista da baía de Guanabara, é um contraponto aos pilotis³⁷⁷.

O edifício apresenta subsolo, térreo, sobreloja, oito pavimentos e cobertura, com andares corridos de 964m² de área útil. Nos pavimentos superiores estão localizados os salões nobres, auditório e gabinete da presidência, que se destaca na fachada. As circulações verticais estão divididas em duas seções, uma para público, com três elevadores, e outra para funcionários, com dois elevadores.

Destaca-se o edifício pelo emprego de novos materiais e técnicas construtivas e sua subordinação a linguagem plástica. Os painéis pré-moldados, as esquadrias em madeira e os panos em tijolos de vidro reforçam os aspectos da composição. Nas fachadas o granito (deixado no seu aspecto natural) e o calcáreo (considerado pelos MMM Roberto com textura superior à do travertino romano) foram utilizados para marcar externamente os elementos da estrutura. A definição dos materiais teve como critério a permanência e a durabilidade, como comenta Milton Roberto:

No IRB fizemos duas experiências sérias: a da janela bi-partida e a da parede externa montada a seco. A janela bipartida é o quinto melhoramento trazido ao elemento "janela" desde que o mundo é mundo. A parede externa montada a seco foi aplicada pela primeira vez

³⁷⁷ BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Nobel, 1981. p.101.

num edifício de concreto armado, e construída por processos mais simples que todos os já realizados³⁷⁸.

No interior, a compartimentação original em paredes leves formados por estrutura *balloon-frame* com contraplacado e vidro visou favorecer a flexibilidade da planta. Painéis em blocos de vidro também foram empregados no interior, em curvas nas salas de espera dos pavimentos e na sala de conferências, tema recorrente nos projetos dos Roberto, já utilizado no edifício Valparaíso.

O módulo de composição – à razão de dois – define os elementos das paredes externas, o afastamento dos montantes, a distribuição dos pontos de luz, das tomadas, dos difusores de ar-condicionado e das paredes leves.

A fachada que recebe forte incidência solar foi protegida com *brise-soleil* formado por placas verticais que funcionam como calhas refletoras, e uma abertura na laje em balanço que suporta as placas dos *brises-soleils* permite a ventilação entre este elemento e a fachada, como explica Milton Roberto:

[...]a seção foi uma espécie de estalo: modificamos o afastamento entre placas, fizemos cada uma delas trabalhar como calha refletora; revimos a zona de dispersão do calor, reduzindo-se de muito com a inovação da tiragem vertical – abertura na laje em balanço que suporta as placas, protegendo a abertura com venezianas de eternit, que impedem a penetração do sol no solstício de verão³⁷⁹.

Nas demais fachadas as esquadrias piso-teto em madeira são guarnecidas com painéis de venezianas de madeira e fibrocimento para evitar o ofuscamento³⁸⁰. O espaço do auditório destaca-se na composição da fachada, como um bloco cego. O edifício, como definiu Yves Bruand³⁸¹, é uma arquitetura tecnicamente moderna, mas plasticamente clássica. MMM Roberto relata:

Tratando-se de regras clássicas, fomos buscar as mais clássicas, as que se encontram nos exemplos célebres das célebres épocas: o triângulo perfeito (3-4-5) e a seção de ouro, para os planos, e a progressão 2:4:6, para as elevações, escolhendo a razão 2 como módulo da composição³⁸².

³⁷⁸ ROBERTO, MMM. O IRB um prédio eficiente e lírico. IRB, Relatório Segundo Exercício, 1941-1942, p. 140-145, também publicado na revista Arquitetura de outubro de 1968.

³⁷⁹ Ibid., p. 140-145.

³⁸⁰ MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1999. p. 224.

³⁸¹ BRUAND, op.cit. p. 99.

³⁸² ROBERTO, MMM. op. cit., p. 140-145.

Ainda segundo Bruand o rigor das proporções das fachadas não comprometeu a utilização de sistemas construtivos novos e de novos materiais:

Mas a preocupação em padronizar exigia a adoção de uma modulação baseada em números inteiros, todos múltiplos do módulo 2 escolhido. Um estudo aprofundado permitia assegurar uma unidade perfeita entre a fachada norte e as faces menores do prisma, embora a quadricula daquela tenha sido concebida no sentido vertical, num ritmo quaternário, enquanto que o das fachadas menores era ternário: a escolha dos vãos de 8 a 6 metros entre as colunas, ou seja, o dobro de 4 e 3, permitiu resolver o problema e obter um equilíbrio perfeito, do ponto de vista estético sem que fosse afetada a eficácia das soluções técnicas pretendidas.

O edifício materializa os cinco pontos da arquitetura moderna preconizados por Le Corbusier, no entanto a sua afiliação é negada por MMM Roberto:

Não, a nossa concepção é diferente; o nosso ponto de partida, os nossos processos são outros, muito diferentes são os nossos objetivos, não, toda a nossa obra e principalmente o IRB – a melhor coisa ... que já realizamos – não se alinha entre os descendentes espirituais do autor de “Vers une architecture”. Mas acreditamos que ele diria que o nosso prédio é uma máquina de trabalhar... ³⁸³

A preocupação de fazer um projeto integrado fez-se presente neste edifício onde os arquitetos, além de empregarem painéis e esculturas, desenharam todo o mobiliário original (Figs. 280 e 281), mais uma vez com Milton Roberto:

Os mobiliários do IRB, como as peças, brotaram da função. Apesar de alguns terem formas inesperadas, quando colocados em seus lugares justos, explicam imediatamente por que e para que foram criados, e se fundem no espírito geral da composição ³⁸⁴.

³⁸³ ROBERTO,MMM.op.cit., p. 140-145.

³⁸⁴ Ibid., loc.cit.

Fig. 280 – Maçaneta original projetada por MMM Roberto

Fig. 281 – Interiores originais, com móveis desenhados por MMMRoberto

O edifício manteve seu uso original (IRB – Brasil Resseguros S.A.). As suas instalações prediais vêm sendo renovadas ao longo do tempo, bem como alguns dos seus principais elementos foram alterados, como é o caso do terraço-jardim que foi removido em decorrência da dificuldade de manutenção do sistema de impermeabilização, e recebeu junto ao pergolado da fachada sul um teto com cobertura em zetaflex, ainda por causa das infiltrações. O andar agora abriga uma área para funcionários, no entanto, há um projeto em desenvolvimento para recuperar o terraço-jardim³⁸⁵, sem no entanto reconstruir o que existiu (Figs. 282 a 284).

Fig. 282 - Terraço

Fig. 283 -Terraço

Fig. 284 - Terraço

Nas fachadas, os elementos originais estão preservados: as esquadrias de madeira, os painéis pré-fabricados das fachadas, os tijolos de vidro e o revestimento original em granito e calcáreo, apesar do desgaste natural provocado pelo tempo. Estes elementos estão sendo restaurados, à medida que internamente os pavimentos estão sendo reformados (Figs. 285 a 291).

³⁸⁵ Conforme informações da arquiteta do IRB Denise Gouvea, a quem agradecemos a enorme paciência e gentileza com as nossas questões sobre o edifício.

Fig. 285 – Esquadrias – vista interna

Fig. 286 – Esquadrias – vista externa

Fig. 287 – Tijolos de vidro

Fig. 288 – Painéis pré-moldados

Fig. 289 – Vista do edifício obra

Fig. 290 – Vista do edifício

Fig. 291 – Revestimento

Todas as caixas de escada foram reformadas em 2004. A estrutura de concreto foi preservada, sendo substituídos os revestimentos, guarda-corpo e iluminação. Como já se apresentava isolada, a colocação de portas corta-fogo foi suficiente para atender às normas de segurança do CBERJ (Fig. 292).

Fig. 292 – Nova caixa de escada

Os terceiro e quinto pavimento foram totalmente reformados – tendo passado por um *retrofit* no ano de 2004 – não restando nenhum elemento original (Figs. 293 e 294).

Fig.293 – Novos ambientes

Fig. 294 – Novos ambientes

Os sétimo e o quarto pavimentos são os pavimentos que foram menos alterados, guardando ainda importantes características originais: piso em tacos, divisórias de madeira e os painéis em tijolos de vidro (Figs. 295 a 296).

Fig.295 – Tijolo de vidro original

Fig. 296 – Divisórias originais

Fig. 297– Divisórias originais

Fig. 298 – Piso em madeira original

Edifício Edson Passos – Edifício Sede do Clube de Engenharia

Jacques Pilon, 1946

Fig. 299 – Vista geral

“Um arranha-céu de 25 andares – monumento da engenharia brasileira.”

NOME ATUAL: EDIFÍCIO EDSON PASSOS

NOME ORIGINAL: EDIFÍCIO EDSON PASSOS

USO ORIGINAL: EDIFÍCIO COMERCIAL E DE ESCRITÓRIOS E SEDE DO CLUBE DE ENGENHARIA

USO ATUAL: EDIFÍCIO COMERCIAL E DE ESCRITÓRIOS E SEDE DO CLUBE DE ENGENHARIA

ENDEREÇO: AVENIDA RIO BRANCO, Nº 124, CENTRO, RIO DE JANEIRO

A incorporação do terreno da rua Sete de Setembro ao da avenida Rio Branco, onde se localizava a primeira sede do Clube, propiciou o desenvolvimento e articulação do projeto. A situação evidencia o contraste entre o edifício e as construções pré-existentes, registrando uma importante fase da verticalização do centro da cidade do Rio de Janeiro (Figs 299 e 300).

Fig. 300 – Planta de situação

O programa do edifício sede já estava definido de longa data pelo Clube de Engenharia, que em 1936 havia realizado um concurso, cujo vencedor foi arquiteto Angelo Bruhns³⁸⁶ (Figs. 301 a 305). Já nesse projeto o edifício teria dezessete pavimentos para escritório, ficando os oito pavimentos superiores para as dependências do Clube. A solução escalonada marcava a diferença entre os pavimentos de escritório e os pavimentos do Clube, configurando o partido em forma de torre, que se manteve na solução final do projeto. Este substituiria a antiga sede da avenida Rio Branco, construída no início do século segundo projeto do arquiteto Rafael Rebecchi, arquiteto vencedor do concurso de fachadas da avenida Central³⁸⁷. O extenso programa exigiu a revisão do projeto e a incorporação do lote vizinho, à Rua Sete de Setembro.

CONCURSO DE ANTE-PROJETOS PARA
O EDIFÍCIO DO CLUB DE ENGENHARIA

1.º PREMIO

Arquiteto:
ANGELO BRUHNS

Fig. 301 – Perspectiva externa - Projeto de Ângelo Bruhns

Fig.302 – Planta do térreo - Projeto de Ângelo Bruhns

Fig. 303 – Planta do 3º ao 5º pavimento - Projeto de Ângelo Bruhns

³⁸⁶ CONCURSO DE ANTEPROJETOS PARA O EDIFÍCIO DO CLUB DE ENGENHARIA. *Revista Arquitetura e Urbanismo*, pp.32-35,jul.ago.1936.

³⁸⁷XAVIER, A; BRITO, A.; NOBRE,A. *Arquitetura Moderna no Rio de Janeiro*. São Paulo, Pini; Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura; Fundação Vilanova Artigas. Rio de Janeiro: Rioarte, 1991.p.51.

Fig. 304 – Planta do 20º pavimento - Projeto de Ângelo Bruhns

Fig. 305 – Planta do 21º pavimento - Projeto de Ângelo Bruhns

O arquiteto Jacques Pilon foi vencedor em outro concurso realizado no ano de 1946. O seu projeto, assim como o dos outros participantes, seguia a linguagem *art-déco* dos arranha-céus americanos contemporâneos. As alterações no projeto e o desenvolvimento do projeto da fachada com repertório moderno foram realizados pelo seu colaborador arquiteto Franz Heep, a exemplo do que aconteceria no projeto do edifício Maison de France (Figs. 306 a 312). Em 1949 a fachada foi alterada na parte superior, e o fechamento em vidro do pavimento onde se situa o auditório foi substituído por uma parede cega³⁸⁸.

Fig. 306 – Perspectiva externa – estudo Jacques Pilon

Fig. 307 – Perspectiva externa

Fig. 308 – Perspectiva externa

No dia 24 de dezembro de 1947, nas comemorações do 67º aniversário do Clube de Engenharia, foi lançada a pedra fundamental do edifício sede do Clube de Engenharia, atualmente denominado Edson Passos, em homenagem ao presidente da entidade à época da sua construção. Durante a solenidade, o discurso de Edson Passos assim descrevia a obra:

³⁸⁸ BOLETIM INFORMATIVO DO CLUBE DE ENGENHARIA, nº45, janeiro de 1949.

O novo edifício terá linhas arquitetônicas modernas e caráter monumental. É autor do projeto o arquiteto Jacques Pilon, que obteve o primeiro lugar em memorável concurso público. O futuro edifício será um dos monumentos da cidade, expressando, através da nobreza de suas linhas, equilíbrio de suas proporções, grandiosidade de volume e originalidade de concepção – o elevado índice de progresso de nossa arquitetura. Ele será um ornamento da cidade e disporá, quanto à sua utilidade pública e particular – de um restaurante no sub-solo, três lojas e uma sobre-loja, dezoito pavimentos para escritórios, um auditório, um salão de festas e uma sede modelar do Clube de Engenharia. Terá um padrão construtivo elevado, quer na estrutura, quer no acabamento. As instalações serão aprimoradas correspondendo às suas exigências funcionais. Elaborou o projeto da super estrutura de concreto armado, o engenheiro Antonio Alves de Noronha, professor de Pontes e Grandes Estruturas da Escola Nacional de Engenharia. Incumbiu-se do projeto das fundações o Engenheiro Odair Grillo, professor de Mecânica dos Solos da Escola Politécnica de São Paulo. As sondagens de reconhecimento do solo ficaram a cargo da “Geotécnica Ltda.”, sob a direção do Engenheiro Carlos da Silva³⁸⁹.

A obra foi custeada com recursos obtidos pela venda de terreno doado pelo presidente da república Getulio Vargas, na esplanada do Castelo, em 1943, enquanto era prefeito Henrique Dodsworth e por recursos do governo federal, com financiamento concedido pelo Congresso Nacional através do IAPC, com a condição de que em caso da dissolução da sociedade o edifício reverteria para o patrimônio da União. As obras foram iniciadas em 1947 e dez anos depois de lançada a pedra fundamental o edifício foi inaugurado oficialmente.

Fig. 309 – Planta de situação

³⁸⁹ REVISTA DO CLUBE DE ENGENHARIA. Rio de Janeiro: Clube de Engenharia, 1947 – dezembro, p..283-285.

Fig. 310 - Planta do térreo

Fig. 311- Planta 2º ao 14º pavimento

Fig. 312 - Planta 15° ao 18° pavimento

ARQUITETO: JACQUES PILON

DESENVOLVIMENTO DO PROJETO: FRANÇOIS ADOLPH FRANZ HEEP

ESCORAMENTOS E FUNDAÇÕES: ODAIR GRILLO

EXECUÇÃO ESCORAMENTOS E FUNDAÇÕES: ESCRITÓRIO TÉCNICO JOÃO CARLOS VITAL, ASSOCIADO AO ENGENHEIRO JÚLIO DE BARROS BARRETO

CALCULISTA DA ESTRUTURA: ANTÔNIO ALVES NORONHA

CONSTRUTORA: GRAÇA COUTO LTDA.

ACOMPANHAMENTO DA OBRA: GIAN CARLO GASPERINI

AR-CONDICIONADO E EXAUSTÃO MECÂNICA : CEIBRASIL

INSTALAÇÕES HIDRÁULICAS, ESGOTO E ELÉTRICAS - PROJETO: SERVIX ENGENHARIA LTDA.

INSTALAÇÕES HIDRÁULICAS, ESGOTO E ELÉTRICAS - EXECUÇÃO: ARAÚJO ABREU S.A.

ESQUADRIAS METÁLICAS: PINATEL S.A.

ELEVADORES: OTIS

IMPERMEABILIZAÇÃO: MONTANA

SONDAGENS: GEOTÉCNICA S.A.

COMISSÃO FISCALIZADORA DO CLUBE DE ENGENHARIA: ENGENHEIRO GASTÃO DE CARVALHO, JORGE SCHAUM E MARIO BRANDI

A construção do edifício deu-se em três etapas (Figs. 313 a 329). A primeira, realizada no início de 1948, consistiu das escavações, escoramento e calçamento dos prédios vizinhos, cujo projeto foi elaborado pelo engenheiro Odair Grillo e a execução foi do Escritório Técnico João Carlos Vital. Na segunda etapa foram construídas as fundações e foi rebaixado o nível do lençol freático, tendo como projetistas e construtor os mesmos profissionais da primeira fase³⁹⁰. A segunda etapa teve início em julho de 1948³⁹¹, e após pequena paralisação em decorrência de alteração no projeto da fachada³⁹², foi concluída em junho de 1949³⁹³. As fundações do edifício são fundações diretas constituídas por cinco sapatas associadas³⁹⁴, com altura igual a 1.40m, e em decorrência da cota do segundo subsolo (-8m), todo o terreno foi circundado por um muro de arrimo, solução julgada mais adequada para não comprometer a estabilidade dos edifícios vizinhos.

Fig. 313 – Escoramento

Fig. 314 – Vista aérea

³⁹⁰ A contratação dos serviços para execução das fundações foi feita através de processo licitatório para o qual compareceram as seguintes empresas: Companhia Nacional de Construções Cíveis e Hidráulicas, Alcasan S.A. e o Escritório Técnico João Carlos Vital que ofereceu o menor preço para execução de fundações diretas. Os resultados da concorrência estão publicados no BOLETIM INFORMATIVO DO CLUBE DE ENGENHARIA, nº 38, de junho de 1948.

³⁹¹ O detalhamento dos serviços contratados para esta etapa estão relacionados no BOLETIM INFORMATIVO DO CLUBE DE ENGENHARIA, nº39, de julho de 1948

³⁹² As obras foram paralisadas de 23 de novembro de 1948 a 4 de janeiro de 1949, conforme noticiado no BOLETIM INFORMATIVO DO CLUBE DE ENGENHARIA, nº45, de janeiro de 1949.

³⁹³ A conclusão das obras de fundação do edifício foi comemorada com grande solenidade no canteiro de obras, conforme noticiado no Boletim Informativo do Clube de Engenharia, nº50, de junho de 1949.

³⁹⁴ O detalhamento da execução das sapatas consta do BOLETIM INFORMATIVO DO CLUBE DE ENGENHARIA nº 41 de setembro de 1948.

Fig. 315 – Colocação do feltro betuminoso

Fig. 316 – Fundações

Fig.317 – Armação da laje

Fig. 318 – Armação dos pilares

Fig. 319 – Armação dos pilares

Fig.320 – armação dos pilares

Fig.321 – Forma da escada

Fig.322 – Vista aérea

A terceira fase foi a construção da estrutura de concreto armado, alvenarias, instalações, esquadrias e revestimentos. O projeto da estrutura foi elaborado pelo engenheiro Antônio Alves de Noronha, e a execução ficou a cargo da empresa Graça Couto Ltda., vencedora de processo licitatório³⁹⁵. O canteiro de obras foi organizado de modo a acomodar as betoneiras necessárias para a produção do concreto *in loco*. A construção da estrutura teve início em agosto de 1949, contando com uma comissão fiscalizadora por parte do Clube de Engenharia e a fiscalização da execução do projeto de arquitetura por Jacques Pilon. Em dezembro de 1950 já se via o “arranha-céu de 25 andares, monumento da engenharia brasileira”. A partir de fevereiro de 1951 a etapa de acabamento final correu em um ritmo mais lento em decorrência da falta de disponibilidade de recursos.

³⁹⁵ As principais empresas construtoras do período participaram da concorrência para construção do Edifício Sede do Clube de Engenharia a saber: Construtora Artécnica Ltda., Cia Alcazan Construtora, Escritório de Engenharia Moacyr Barcellos, Empresa Geral de Engenharia Ltda., Escritório Técnico João Carlos Vital, R.Rebecchi e Cia. Ltda., Construtora Rebecchi Ltda., Cia. Construtora Nacional, Sociedade Técnica de Empresas de Engenharia Ltda., Cia. Construtora Pederneiras, Castello Branco & Cia. Ltda., Empresa Construtora Gusmão Dourado Baldassini S.A., Empresa Construtora Humberto Menescal, Graça Couto e Cia. Ltda. e Luiz Gioseffi Januzzi. BOLETIM INFORMATIVO DO CLUBE DE ENGENHARIA, nº55, novembro de 1949.

Fig.323 – Formas dos pilares

Fig. 324 – Preparação do concreto

Fig. 325 – Vista da construção

Fig.326 – Vista da construção

Fig. 327 – Vista geral da construção

Fig. 328 – Vista geral da construção

Fig. 329 – Vista geral da construção

O edifício ocupa todo o terreno e é constituído por dois sub-solos (o segundo subsolo é ocupado com instalações e o primeiro abriga um restaurante cujo acesso se faz através do pavimento térreo), dezessete pavimentos de salas comerciais, e nos oito pavimentos

superiores estão localizadas as dependências que integram a sede do Clube, com a seguinte distribuição: 18º pavimento, sala para cursos; 19º pavimento, cafeteria e salas de jogos; 20º pavimento, gabinete da presidência e auditório para oitenta lugares; 21º pavimento, área administrativa; 22º pavimento, biblioteca; 23º pavimento, salas de conferências e exposições; 24º pavimento, salão de festas; 25º pavimento, auditório com capacidade original para quinhentos lugares, reduzida para quatrocentos e dezessete para atender às exigências do corpo de bombeiros. A cobertura abriga em parte a casa de máquina e de elevadores, e tem um terraço descoberto.

A configuração em planta explicita a conjugação dos lotes tradicionais, principalmente o trecho junto à avenida Sete de Setembro, com seu formato estreito e comprido. A estrutura é em concreto armado, independente, formada por pilares de seção circular e lajes do tipo Pilsdecken, com espessura de 20cm, apoiando-se diretamente nos pilares sem vigas aparentes.

No pavimento térreo localizam-se os acessos aos andares de escritório, às dependências do clube e ao restaurante situado no subsolo (Fig. 330). As prumadas de circulação vertical para os pavimentos comerciais e para o clube são independentes: quatro elevadores atendem aos primeiros e dois atendem ao segundo. As lojas também localizadas neste piso têm acesso direto pelo logradouro.

Fig. 330 – Planta do térreo

Os pavimentos destinados a uso comercial ocupam toda a projeção do terreno, sem recuos (Figs. 331 e 332). Um núcleo central acomoda elevadores e serviços liberando os espaços junto às fachadas para ocupação. A disposição dos pilares favorece a flexibilidade do conjunto apesar da forma incomum da planta.

Fig. 331 – Planta do 5º pavimento

Fig. 332 – Planta do 10º pavimento

A partir do 19º pavimento começa o recuo da fachada, onde se localizam as áreas originais do clube (Figs. 333 a 336). A compartimentação deste andar resulta em salas menores guarnecidas com pequenos terraços. Destaca-se na sua ambientação a transposição de alguns ambientes da antiga sede eclética, combinação incomum.

Fig. 333 – Planta do 19º pavimento

Fig. 334 – Sala de xadrez

Fig. 335 – Saguão de acesso

Fig. 336 – Terraço do 19º pavimento

Fig. 337 – Planta do 20º pavimento

No 20º pavimento encontram-se o gabinete da presidência do clube e o salão nobre, preservados na sua feição original (Figs. 337 a 339).

Fig. 338 – Sala de reuniões da diretoria

Fig. 339 – Sala da presidência

O 25º e 26º pavimentos são ocupados pelo auditório que se desenvolve em dois níveis (Figs. 340 a 343). O acesso ao nível do 26º pavimento é feito através de escadas circulares dispostas simetricamente em relação ao eixo dos elevadores. No 25º pavimento localiza-se o acesso para a escada de emergência.

Fig. 340 – Planta do 25º pavimento

Fig. 341 – Planta do 26º pavimento

Fig. 342 – Escada de acesso ao 26º pavimento

Fig. 343 – Detalhe escada e painel de tijolos de vidro com elementos para ventilação

A fachada é dividida em três tramos; a base constituída originalmente por pilotis que atualmente encontram-se fechados, tem como elemento de destaque a marquise curva (Figs. 344 e 345); o corpo do edifício divide-se em duas seções, sendo a seção mais alta ligeiramente recuada. O coroamento corresponde à alvenaria de fechamento dos últimos pavimentos, onde se situa o auditório.

Fig. 344 – Detalhe marquise

Fig. 345 – Vista da marquise

As esquadrias de alumínio originais são elemento importante de composição da fachada, principalmente naquela voltada para a avenida Rio Branco, onde estão encaixadas em grelha de concreto e se compõem de venezianas para controle da iluminação (Figs. 346 a 348).

Fig. 346 – Fachadas em construção

Fig. 347 – Fachadas em construção

Fig. 348 – Aparelhos de ar condicionado na fachada

As esquadrias originais apresentam problemas de funcionamento em decorrência, sobretudo, das dificuldades de manutenção. A proximidade com o mar e o aumento da poluição atmosférica atingem o alumínio, a ponto deste ter recebido uma camada de pintura. Alguns pontos estão muito deteriorados, mas a integridade da fachada é altamente comprometida com os aparelhos de ar-condicionado que, fixados sem critério, danificam a esquadria e o revestimento, além de comprometer visualmente a sua composição (Figs. 349 a 353).

Fig. 349 – Esquadrias

Fig. 350 – Esquadrias

Fig. 351 – Esquadrias

Fig. 352 – Aparelho de ar condicionado na esquadria

Fig. 353 – Vista geral das fachadas do edifício

O revestimento em pastilha original apresenta-se íntegro, com problemas localizados decorrentes de interferências mal sucedidas na fachada, principalmente da fixação de elementos para sustentação dos aparelhos de ar-condicionado (Fig. 354).

Fig. 354 – Aparelho de ar condicionado instalado na fachada

Os interiores são tratados com grande sobriedade, e na área do clube muitos acabamentos originais foram substituídos. Elevadores e instalações prediais já foram renovados, assim como foi construída escada externa para atender às normas de segurança.

Na cobertura, um terraço descoberto constitui espaço de grande interesse pela laje que arremata o coroamento do edifício, com curvas que remetem aos trabalhos das vanguardas europeias da década de 1920. A dificuldade de acesso condenou este belo mirante ao abandono (Figs. 355 a 357).

Fig.355 – Vista da cobertura

Fig. 356 – Vista da cobertura

Fig. 357 – Vista da cobertura

Edifício Seguradoras

MMM Roberto, 1946-1950

Fig. 358 – Vista geral

A composição plástica do edifício resultou do mais honesto tratamento de problemas técnicos e recursos materiais, sendo complementada com o uso intenso de cor: combinações de rosa, cinza, verde, ocre e marrom, formando contrastes até então inéditos.

NOME ATUAL: EDIFÍCIO SEGURADORAS

NOME ORIGINAL: EDIFÍCIO SEGURADORAS

USO ORIGINAL: SEDE DO SINDICATO DAS SEGURADORAS DO RIO DE JANEIRO, USO COMERCIAL E DE ESCRITÓRIOS

USO ATUAL: SEDE DA FENASEG – FEDERAÇÃO NACIONAL DE EMPRESAS DE SEGUROS PRIVADOS E DE CAPITALIZAÇÃO, ESCRITÓRIOS DE COMPANHIAS DE SEGUROS

ENDEREÇO: RUA SENADOR DANTAS, 74, CENTRO, RIO DE JANEIRO

Fig. 359 – Planta de situação

A Imobiliária Seguradoras Reunidas, empresa que tinha como acionistas companhias de seguros brasileiras e estrangeiras e o IRB, construiu o edifício Seguradoras para abrigar a sede do Sindicato das Seguradoras do Rio de Janeiro, um clube social, escritórios e lojas para aluguel.

Para João Carlos Vital, ex-presidente do Instituto de Resseguros do Brasil, cujo escritório de engenharia participaria da administração da obra, o edifício deveria representar

Um marco na vida das Seguradoras, ao iniciar-se a segunda metade do século XX, e para tanto deveria incorporar as conquistas da moderna arquitetura brasileira considerada mundialmente³⁹⁶

Tendo sido sua a indicação dos MMM Roberto, com quem já trabalhara na construção do edifício sede do Instituto de Resseguros do Brasil.

O terreno situado na esquina das ruas Senador Dantas e Evaristo da Veiga, de alto custo, impôs seu máximo aproveitamento, sendo a altura do edifício limitada pelo plano de remembramento do Centro do Rio. As demais condicionantes do projeto foram a insolação e o aproveitamento da vista para a Cinelândia e para o morro de Santa Teresa.

O partido adotado no edifício foi o de concentrar os serviços e circulações no ângulo interno do terreno, liberando as fachadas para ocupação por escritórios com andares corridos (Figs. 360 a 367). O projeto foi iniciado em 1946 e o edifício foi inaugurado em 1950.

³⁹⁶ AMADOR, Paulo. *Do retrato de Vargas à Carta de Brasília, 50 anos de FENASEG*. Rio de Janeiro:FENASEG, s/d.p. 23.

Fig.364 - Planta do 2º pavimento

Fig. 365 - Planta do 3º ao 17º pavimento

Fig. 366 - Planta do 18º pavimento

A fachada do edifício Seguradoras inaugura uma fase de busca pelo movimento na obra dos MMM Roberto, rompendo com a rigidez dos projetos anteriores, principalmente o edifício da ABI e a o edifício do Instituto de Resseguros do Brasil. Contemporâneo ao edifício Sotreq, onde se iniciam as pesquisas dos arquitetos em busca de um dinamismo estrutural, o edifício Seguradoras representa um elo na cadeia que a partir dele se desenvolve nos projetos para o edifício Guarabira, Finusa e Dona Fátima, indo encontrar a sua expressão máxima na fachada do edifício Marquês do Herval³⁹⁷.

Fig. 367– Vista da obra

³⁹⁷ BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Nobel, 1981. p. 174-178.

ARQUITETO: MMM ROBERTO
 CALCULISTA DA ESTRUTURA: FELICIANO CHAVES
 FUNDAÇÕES: ODAIR GRILLO, DO INSTITUTO DE
 PESQUISAS TECNOLÓGICAS DE SÃO PAULO
 INSTALAÇÕES ELÉTRICAS E HIDRÁULICAS: JÚLIO DE
 BARROS BARRETO
 CONSTRUÇÃO: ECISA ENGENHARIA COMÉRCIO
 E INDÚSTRIA
 ADMINISTRAÇÃO DA OBRA: JOÃO CARLOS VITAL
 ESQUADRIAS DE ALUMÍNIO: PAGANI PINHEIRO
 MÁRMORES: CIA. MARNITO S.A.
 ELETRICIDADE E HIDRÁULICA: J. QUINTÃO &
 LTDA.
 TACOS DE SEGURANÇA: PARQUET DONATO

Fig. 368 – Propaganda dos fornecedores de materiais

O edifício apresenta dois subsolos para instalações técnicas e serviços, térreo, sobreloja e segundo pavimento com lojas, além de quinze andares-tipo com 600m² e cobertura.

O terreno exíguo e de alto custo impôs a utilização máxima da superfície construída autorizada. Dois elevadores exclusivos para o térreo e o segundo pavimento situam-se no limite do terreno, liberando o espaço irregular definido por paredes curvas, que aliados aos fechamentos envidraçados resultavam em grande fluidez. Destaca-se no pavimento térreo o painel de pastilhas vidradas executado por Paulo Werneck, cujo desenho se integra ao movimento da alvenaria (Figs. 369 e 370).

Fig. 369 – Planta do térreo

Fig. 370 – Painel do térreo

Nos andares-tipo, do 3º ao 17º pavimento, a concentração de elevadores, escadas, banheiros e a central de ar-condicionado em uma área central possibilitou a subdivisão do pavimento com grande flexibilidade. O edifício foi executado em estrutura de concreto armado. As lajes do tipo cogumelo sem vigas, e os pilares com intercolúnio de 6,60m e 7,80m permitiram compartimentações amplas e generosas. As colunas das fachadas principais são ligeiramente recuadas em relação às empenas.

As fachadas apresentam-se distintas em função da orientação. A fachada sudoeste é composta por uma grelha em concreto, constituída pelo prolongamento da laje do piso dos pavimentos, que contém aberturas correspondentes aos vãos, onde originalmente estava fixado um conjunto de venezianas e painéis de madeira para reduzir a incidência da radiação (Figs. 371 e 372). A solução para o problema da insolação resultou em um efeito plástico de grande expressividade em função da própria regulação dos painéis que conferiam, através dos efeitos de luz e sombra, profundidade e movimento a fachada. O controle destes *brises-soleils* pelo interior permitia ajustes nas diversas horas do dia e nas estações do ano sem compromisso da visibilidade³⁹⁸. A fachada sudeste é constituída por esquadrias piso-teto em vidro, que deixam transparecer a pequena espessura das lajes que não possuem vigamento aparente.

Figs. 371 e 372 – Esquadrias e brises da fachada sudoeste

A interseção das ruas que delimitam os frontispícios da construção é formada por um ângulo agudo que os Roberto utilizaram a favor de uma solução plástica muito valorizada, como observa Yves Bruand:

A equipe MMM Roberto conseguiu transformar com habilidade esse fator a priori desfavorável numa brilhante solução plástica: a parede cega sinuosa que liga as duas fachadas que dão para rua faz uma hábil interseção entre elas³⁹⁹.

O colorido e a forma do painel de pastilhas de Paulo Werneck se integram ao movimento da empena com grande harmonia, refletindo a afinidade entre os projetistas e o artista que possuem outros trabalhos em comum, como exemplo o edifício sede do Instituto de Resseguros do Brasil e o edifício Marquês do Herval (Fig. 373).

³⁹⁸ MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1999. p.236.

³⁹⁹ BRUAND, op.cit., p.175.

Fig. 373 – Vista geral do edifício com painel

O edifício mantém seu uso original, à exceção do clube, e a partir de 1996 vem sendo adequado às normas de segurança e conforto, tendo sido instalada uma escada de emergência interna no ângulo do edifício. A portaria foi alterada para instalação de catracas, no entanto o piso original em pedra portuguesa e o painel de Paulo Werneck foram preservados, protegidos que são pelo órgão de preservação pela Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro (Fig. 374).

Fig. 374 – Vista das catracas instaladas no térreo

Nos pavimentos as ambientações são variadas e a compartimentação nem sempre observa a modulação estrutural, resultando em alguns andares uma certa confusão na leitura dos espaços (Figs. 375 a 377).

Fig. 375 – Planta do 17º pavimento

Fig. 376 – Planta do 18º pavimento

Fig. 377 – Planta do 19º pavimento

Os painéis e persianas de madeira que constituíam os elementos de proteção da fachada para o poente foram removidos em decorrência da falta de manutenção, e existe uma grande pressão dos usuários do edifício para substituição das esquadrias originais de

madeira, cujo estado de conservação fica ainda mais comprometido pela instalação dos aparelhos individuais de ar-condicionado nas mesmas (Figs. 378 a 382).

Fig. 378 – Fachada do edifício com brises

Fig. 379 – Fachada do edifício sem brises

Fig. 380 – Fachada sem os brises

Fig. 381 – Esquadrias de madeira

Fig. 382 – Aparelhos de ar condicionado

Uma das graves interferências do conjunto é o sistema de sinalização da agência bancária, que ocupa atualmente o pavimento térreo e a sobreloja. O letreiro impede a visualização da composição com planos de grande valor plástico existente nestes pavimentos, que marca o ponto de força da composição do conjunto que é justamente o seu ângulo (Figs. 383 a 385). Para fundir as duas fachadas, a da rua Senador Dantas (com grande expressividade e plasticidade graças aos elementos de proteção solar) com a da rua Evaristo da Veiga (rigorosamente retilínea) foram empregados como elementos de composição a empena curva e a sobreloja, esta última como observa Yves Bruand, é muito eficaz:

Sob esse aspecto, as duas zonas fundamentais são a sobreloja e a parede ondulante do canto [...]. O papel da primeira é mais discreto, porém muito eficaz; é ela que dá a nota de contraste unificador em cada uma das frentes [...] ela se torna o único fator de movimento na Rua Evaristo da Veiga, com o traçado sinuoso da laje do piso, que é

seguido de perto pela parede transparente; a ruptura que ocorre entre esses dois elementos constitutivos no ponto de encontro, contribui para reforçar a dramaticidade da zona onde foram concentrados os efeitos mais violentos: o ângulo agudo da laje destaca-se da flexibilidade da parede cega, que acompanha mais ou menos a curva regular da superfície envidraçada. Existe aí um verdadeiro complemento da oposição criada pela colocação, no prolongamento da última coluna da Rua Evaristo da Veiga, de uma aresta de canto vivo entre essa mesma parede e a fachada plana dessa rua. Toda composição é assim equilibrada por uma mistura brilhante de caracteres estáticos e dinâmicos, cuja expressão é ainda mais reforçada pela escolha judiciosa dos motivos decorativos[...]⁴⁰⁰.

Fig. 383 – Vista geral com letreiro

Fig. 384 - Detalhe painel fachada

Fig. 385 – Detalhe do letreiro

É interessante registrar que a empena revestida em pastilhas desenhadas por Paulo Werneck se apresenta em ótimo estado de conservação, não tendo sido registrado nenhum descolamento⁴⁰¹. A administração do edifício, por outro lado empenha-se em manter a impermeabilização do terraço do 18º pavimento bem como o peitoril, de modo a evitar danos ao painel (Figs. 386 e 387).

Fig. 386 – Peitoril da cobertura

Fig. 387 – Painel em pastilhas

⁴⁰⁰ Ibid., p.176-177.

⁴⁰¹ Informação fornecida pela administração do edifício a quem agradecemos a gentileza e a acolhida durante as visitas técnicas realizadas.

Edifício Marquês do Herval
MMM Roberto, 1950-1955

Fig. 388 – Vista esquina Av. Almte. Barroso

Fig. 389 – Vista Av. Rio Branco

NOME ATUAL: EDIFÍCIO MARQUÊS DO HERVAL
NOME ORIGINAL: EDIFÍCIO MARQUÊS DO HERVAL
USO ORIGINAL: EDIFÍCIO COMERCIAL E DE ESCRITÓRIOS
USO ATUAL: EDIFÍCIO COMERCIAL E DE ESCRITÓRIOS
ENDEREÇO: AVENIDA RIO BRANCO, 185, ESQUINA COM AVENIDA ALMIRANTE BARROSO, CENTRO,
RIO DE JANEIRO

Fig. 390 – Planta de situação

O edifício Marquês do Herval inaugurou uma fase de grandes edifícios comerciais, e foi construído no terreno antes ocupado pelo Palace Hotel, na avenida Rio Branco (Figs. 388 a 390), remanescente da reforma empreendida por Pereira Passos na primeira década do século XX.

Resultante da incorporação feita pelo Banco Hipotecário Lar Brasileiro, o projeto original que foi submetido à aprovação pela Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro em 1950 era para a construção de um prédio de apartamentos, com lojas no pavimento térreo e na sobreloja (Fig. 391).

Fig. 391 – Croquis partido original

Em 1954, o projeto foi alterado pelos Irmãos Roberto, os apartamentos foram transformados em escritórios, e o uso residencial foi mantido apenas nos dos últimos pavimentos (Figs. 392 a 398).

Fig. 392 - Planta do térreo (modificação do projeto aprovado)

Fig. 393 - Planta da sobreloja
(modificação do projeto aprovado)

Fig. 394- Planta do 19º pavimento
(modificação do projeto aprovado)

Fig.395 - Planta do 21º pavimento
(modificação do projeto aprovado)

Fig. 396 – Corte AB (modificação do
projeto aprovado)

O edifício Marquês do Herval constitui o clímax da busca do movimento nas fachadas, conforme analisado por Yves Bruand. O edifício Seguradoras, de 1949, é considerado a primeira manifestação desta tendência na obra dos irmãos Roberto, que iria afirmar-se com vigor. A pesquisa para o movimento iniciada naquela construção com a curvatura de uma parede cega passou para a inserção de planos oblíquos nos panos principais das fachadas com esquadrias, formando

[...]um elemento de vocabulário plástico, consciente e sistematicamente empregado para animar a massa e romper a monotonia geométrica das grandes construções uniformes onde se empilham escritórios ou apartamentos que se tornaram o símbolo da civilização contemporânea⁴⁰².

O edifício Marquês do Herval é considerado pelo referido autor como o mais original da série onde a movimentação obtida contrasta com a massa da edificação, atingindo as expectativas dos seus projetistas:

Precisamente, essa idéia de movimento era uma das coisas que buscávamos, e que sentimos ter conseguido no dia que nos contaram o apelido do prédio “Tem nego bebo aí”⁴⁰³.

A movimentação das fachadas (Figs. 399 e 400), segundo os autores, decorreu da necessidade de garantir a visibilidade da Avenida Rio Branco, local onde passavam os cortejos, os desfiles de carnaval, conforme comentado por Marcelo Roberto:

Toda a aventura partiu de um gráfico de visibilidade, gráfico muito simples de ser construído e constatado por qualquer um. De posse desse elemento objetivo, partimos para a tese estética – onde importam as sensações, as verdades subjetivas⁴⁰⁴.

⁴⁰² Yves Bruand cita o Edifício Guanabara da Praia do Flamengo de 1953 como a primeira obra onde a superfície oblíqua foi utilizada para movimentar a fachada, e na sequência destaca as soluções para aos edifícios Finusa e Dona Fátima em Copacabana.

BRUAND. Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo : Nobel, 1981. p.174-179.

⁴⁰³ _____. Depoimento de Marcelo Roberto. *Arte em Revista*, São Paulo, n.4, p.40, mar.1983.

⁴⁰⁴ *Ibid.*,p.41.

Fig. 399 – Corte peitoril

Fig. 400 – Perspectiva

Outra justificativa funcional para o partido adotado na fachada da Avenida Rio Branco foi a sua orientação para o poente, e a necessidade de se proteger os seus vãos.

Escolhemos um tipo de quebra-sol completamente diferente dos que vínhamos aplicando desde 1936. Muito tênue, todo de alumínio, parte fixo, parte basculante. Mesmo assim seria impossível a qualquer pessoa ver a rua, a não ser que se debruçasse toda, para olhar sobre o quebra-sol da janela de baixo. Inclínamos os peitoris para evitar debruçamentos.⁴⁰⁵

A solução do movimento das fachadas do ponto de vista plástico representava uma fuga do seu aspecto bidimensional:

Arquitetura não é uma especulação bidimensional. Não pode limitar-se a mondrianismos, como acontece geralmente...ondulamos docemente uma parte da fachada, para acusar sem violências, a sua tridimensionalidade. Depois fizemos o prédio mover-se, repetindo, ascensionalmente, motivos tridimensionais capazes de sustentarem o interesse de um olhar humano por todo o percurso do prédio, mantendo as relações de tempo e espaço.⁴⁰⁶

O resultado alcançou uma unidade figurativa própria, ainda conforme análise de Yves Bruand:

⁴⁰⁵ Ibid., loc.cit.

⁴⁰⁶ Ibid., p.42.

A unidade dessa superestrutura aérea, presa ao edifício, mas esteticamente formando com ele um só corpo, era bem maior do que a da moldura de concreto com persianas de madeira que tinha sido anteriormente utilizada, mas eram ainda mais importante a sua leveza e sua perfeita adaptação à finalidade plástica pretendida.⁴⁰⁷

O edifício Marquês do Herval foi o último projeto dos Irmãos Roberto que contou com a participação de Milton Roberto, falecido em 1953. O edifício foi inaugurado em 1955 e em 1965 os *brises* foram removidos (Figs. 401 e 402).

Fig. 401 – Vista do edifício com os brises

Fig. 402 – Vista do edifício sem os brises

ARQUITETO: MMM ROBERTO

CALCULISTA DA ESTRUTURA: PAULO FRAGOSO

CONSTRUTORA: CLIMÉRIO V. DE OLIVEIRA

SUPERVISÃO TÉCNICA: ESCRITÓRIO TÉCNICO JOÃO CARLOS VIDAL

FUNDAÇÕES: ESTACAS FRANKI LTDA.

IMPERMEABILIZAÇÃO: EMPRESA TÉCNICA DE IMPERMEABILIZAÇÃO ETIL LTDA.

ELEVADORES: ELEVADORES OTIS S.A.

PISOS: CALÇAMENTOS EM MOSAICO LISBOETA LTDA.

SISTEMA DE BOMBAS: BERKELEY

⁴⁰⁷ BRUAND, op. cit., p.178.

EDIFÍCIO: MARQUESE DE ROYALTY
PROJETO: M. M. M. ROBERTO
CITE: CLAUDIO V. DE OLIVEIRA
REPRESENTAÇÃO:
SOL. TRENTON - PAVIL. CARLOS VIDAL
CORPORACÃO: BASTO
GOVERNANDO LAC. MARABETTO

equipado com elevadores
OTIS sinal-control

capacidade: 16 passageiros
velocidade: 18 m. por minuto

elevadores OTIS S. A.

MATRIZ	FILIAIS	AGENTES
RUA SANTA MARIA, 80-90 - 42-2500 - RIO	SÃO PAULO - SANTOS BELO HORIZONTE - RECIFE CURITIBA - PORTO ALEGRE	SÃO SALVADOR - JUIZ DE FORA - PORTALEGUA

EDIFÍCIO MARQUEZ DE HERVAL

DR. M. ROBERTO
ARQUITETO

BOMBAS BERKELEY

**BOMBAS PARA ELEVACÃO
DE ÁGUA POTÁVEL**

**BOMBAS PARA
ÁGUAS SERVIDAS**

**BOMBAS PARA
SEME SÓLIDOS**

BOMBAS HIDRAULICAS PARA TODOS OS FINS

REPRESENTAÇÕES OSAMOS LTA.

AVENIDA EMBALHADA, 277 — 3º ANDAR
TELEFONES: 42-5538 — 33-4188 — 803 DE JANEIRO

SERVIÇOS DE

CALÇAMENTOS *e revestimentos*

Calçamentos
de qualquer
extensão

Revestimentos
de
Folhas de Lata
Azulejo Porcelanado
Cimento e Mármore

Contas exatas de
custos para
qualquer projeto

CALÇAMENTOS em MOSAICOS

LISBOETA LTA

68 - EMBALHADA, RODRIGUES, 277 - 3º ANDAR - JANEIRO

LISBOETA - 200.000.000

ESPÍCIO: MARQUES DO UESTAL
PROJETO: M. M. ROBERTO
CORT.: CLAUDIO V. DE OLIVEIRA
REFEIÇÃO: TÉCNICA
DO TÊXTO: JARD CARLOS VIDAL
DESEMPENHO: BANDO
DESEMPENHO: LAR RABELO

impermeabilização
a cargo do ETIL Lda.

isolamentos
têrmicos e acústicos

Empresa Técnica de Impermeabilização **ETIL Lda.**

AVENIDA NILO PEÇANHA, 12 — SALAS 1.123, 4/5 — TELEFONES: 25-8567 E 52-9077
PERIMETRO — AVENIDA

[illegible]

O edifício apresenta subsolo, térreo e sobrelojas ocupadas por lojas, do 1º ao 20º pavimento com trinta unidades simples, e no 21º pavimento vinte e nove unidades dúplex. O edifício tem planta em forma de “L” acompanhando a disposição do terreno de esquina, e os elevadores e escada foram concentrados no ângulo, de modo a equilibrar as circulações de acesso às unidades.

O pavimento térreo foi totalmente liberado para lojas, e o acesso é feito através de rampa helicoidal para nível do subsolo, onde estão dispostos os elevadores e as escadas. A rampa constitui uma solução plástica de grande expressão, não estabelecendo uma ruptura entre o exterior e interior, realçada pela continuidade do revestimento do piso em pedras portuguesas até o acesso aos elevadores. Destaca-se neste nível o painel em mosaico de Paulo Werneck, que juntamente com a rampa foram tombados pelo

Departamento Geral de Patrimônio Cultural da Prefeitura do Município do Rio de Janeiro, em 2002.

Os pavimentos-tipo apresentam circulações generosas de acesso, e o tratamento original dos acabamentos revelava o cuidado dispensado pelo projeto com as suas partes internas e com a escolha dos materiais (Figs. 407 a 413).

Fig. 407- Rampa interna

Fig. 408 - Rampa interna

Fig. 409- Rampa interna

Fig. 410 - Hall dos elevadores

Fig. 411 - Hall dos elevadores

Fig. 412-

Fig. 413 -

O edifício Marquês do Herval foi construído com estrutura de concreto armado. A sua situação (de esquina) e a proximidade com os prédios vizinhos tornou a execução das suas fundações uma operação muito complexa, para evitar o recalque e o deslocamento das suas estruturas, pois a área de escavação era muito grande e a profundidade da escavação estava muito abaixo das fundações dos edifícios vizinhos. As fundações executadas são do tipo estaca com 600mm de diâmetro.

De acordo com o relatório publicado pela empresa Estacas Franki, responsável pela execução das fundações, o terreno era:

[...] constituído de uma camada superficial de aterro, com 2 metros de profundidade a partir do meio fio, seguindo-se solo areno-argiloso com mica, muito heterogêneo provenientes de alteração da rocha.⁴⁰⁸

Cabe registrar os esforços empreendidos durante a escavação:

A escavação foi iniciada pela parte central. Construiu-se a seguir a parte correspondente ao piso do 2º subsolo, contra a qual foram escoradas as cortinas secundárias, por meio de estroncas postas em tensão com macacos hidráulicos e cunhas. Com tal providência foi possível escavar até as cortinas secundárias, prolongando a parte central já construída e que foi elevada até o nível da rua. Nova linha de escoras, atuando sobre as vigas perimetrais, permitiu atacar a escavação, junto aos vizinhos, exigiu uma blindagem especial, de chapa de aço, cravada com macacos hidráulicos entre perfis⁴⁰⁹.

As fachadas apresentam tratamento diferenciado. A fachada voltada para a Avenida Rio Branco foi revestida em pastilhas de vidro, da marca REFLEX, com superfície rústica, translúcida e com superfície irregular contribuindo para uma luminosidade difusa (Fig. 414). Na fachada da avenida Almirante Barroso a formação remete à composição das fachadas do edifício sede do Instituto de Resseguros do Brasil.

Fig.414 – Perspectiva com definição de materiais

⁴⁰⁸ _____. As fundações do edifício Marques do Herval no Rio de Janeiro, Brasil- Arquitetura Contemporânea, Rio de Janeiro, n.8, p.2,1956.

⁴⁰⁹ Ibid., loc.cit.

Os *brises* da fachada da avenida Rio Branco foram removidos dez anos após a inauguração do edifício por determinação do condomínio ⁴¹⁰. Comentou Bruand:

[...]o edifício Marquês de Herval constituiu-se num magnífico sucesso, um dos pontos altos da obra dos Roberto; assim lamenta-se muito mais o verdadeiro atentado, de que foi vítima apenas dez anos depois de concluído, os proprietários mandaram retirar o conjunto dos meios de proteção contra o excesso de insolação a fim de não ter de fazer manutenção⁴¹¹.

A instalação de aparelhos de ar-condicionado foi organizada na fachada, constituindo um elemento de forte marcação. A estrutura dos *brises* foi removida, mas o revestimento desta fachada em pastilhas foi mantido (Figs. 415 a 417).

Fig. 415 – Aspectos do entorno

Fig. 416 – Detalhes aparelhos de ar condicionado

Fig. 417 – Aspectos do entorno

Apesar do tombamento da rampa, foram instalados degraus na mesma, assim como foram substituídos os revestimentos neste pavimento, inclusive o das paredes dos elevadores, comprometendo a plasticidade da composição original (Figs. 418 e 419).

Fig. 418 – Degraus acrescidos às rampas

Fig. 419 – Caixa de elevadores com novo revestimento

⁴¹⁰ XAVIER, A; BRITO, A.; NOBRE, A. *Arquitetura Moderna no Rio de Janeiro*. São Paulo, Pini; Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura; Fundação Vilanova Artigas. Rio de Janeiro: Rioarte, 1991.p.51.

⁴¹¹ BRUAND, op.cit.p.79.

Nos pavimentos-tipo, as circulações de acesso também tiveram seus revestimentos substituídos, no entanto foi mantida a configuração original (Figs. 420 a 422).

Fig. 420 –Aspecto atual das circulações dos andares

Fig. 421 – Aspecto atual das circulações dos andares

Fig. 422 – Escada de acesso ao último pavimento.

As instalações prediais do edifício foram reformadas, foi acrescida uma escada de emergência com acesso através pelas circulações dos pavimentos (Fig. 423), e está em construção um elevador para acesso ao último pavimento, antes acessível somente através de um lance de escada, uma vez que as unidades aí também foram transformadas em escritórios.

Fig. 423 – Escada de emergência

Edifício La Maison de France

Jacques Pilon, 1955

Fig. 424 – Vista Avenida Presidente Antônio Carlos

Fig. 425 – Fachada lateral

NOME ATUAL: MAISON DE FRANCE

NOME ORIGINAL: MAISON DE FRANCE

USO ORIGINAL: CENTRO DE IRRADIAÇÃO DA CULTURA FRANCESA, DESTINADO A ABRIGAR A ASSOCIAÇÃO FRANCO BRASILEIRA DE CULTURA – ALLIANCE FRANÇAISE, OS SERVIÇOS DIPLOMÁTICOS E CONSULARES DA REPÚBLICA FRANCESA, CÂMARA DE COMÉRCIO, SOCIEDADES E ASSOCIAÇÕES FRANCESAS

USO ATUAL: CONSULADO DA FRANÇA, REPARTIÇÕES PÚBLICAS FRANCESAS, ESCRITÓRIOS DA COMPANHIA AÉREA AIR FRANCE, ASSOCIAÇÃO FRANCO BRASILEIRA DE CULTURA – ALLIANCE FRANÇAISE

ENDEREÇO: AV. PRESIDENTE ANTÔNIO CARLOS, Nº58, ESQUINA COM AV. FRANKLIN ROOSEVELT, CENTRO, RIO DE JANEIRO

Fig. 426 – Planta de situação

Foi inaugurado ontem, com a presença do Presidente da República [Juscelino Kubitschek] a “Maison de France”. À inauguração comparecera, todo o Corpo Diplomático, Ministros de Estado, Senadores, Deputados e pessoas destacadas da colônia francesa e da sociedade brasileira noticiava o jornal *O Globo*⁴¹², do dia 21 de março de 1956, assim como os principais jornais de grande circulação da época. Batedores, escoteiros franceses, Hino Nacional, Marselhesa, enfim, uma grande solenidade deu início à existência do edifício que foi projetado para abrigar instituições ligadas à França, entre elas a União de Cultura Franco-Brasileira, uma grande biblioteca de assuntos franceses, serviços culturais e de imprensa, os serviços econômicos e financeiros e a embaixada da França.

A Maison de France foi idealizada por um grupo de brasileiros amigos da França, dentre os quais se destacavam Afrânio Peixoto, Ataulfo de Paiva e Lineu de Paula Machado. Desde a exposição de 1922, quando o pavilhão da França, o Petit Trianon, foi doado à Academia Brasileira de Letras, um grupo de intelectuais brasileiros se mobilizou em torno do projeto de edificar a Maison de la Culture Française no Rio de Janeiro.

Os projetos para o novo edifício foram interrompidos durante a Segunda Guerra Mundial e foram retomados a partir de 1945, quando o presidente da República, Getúlio Vargas assinou o decreto de doação de um terreno, na esplanada do Castelo, para a construção de um edifício que deveria abrigar um Instituto Franco-Brasileiro de Alta Cultura, consolidando assim a tradicional relação cultural que uniu os dois países, como sintetizou Lins do Rego em artigo publicado após a inauguração do edifício:

A Casa de França levantada em terra carioca não é somente um edifício para funções práticas. Casa de França quer dizer casa do espírito, casa onde cabem os gênios que nós adotamos para mestres de nossa vida⁴¹³.

A construção iniciada em 1951 foi concluída em 1955, resultando em um edifício de treze pavimentos, com área construída de 6.894m², mais estacionamento e um teatro,

⁴¹² INAUGURADA A “MAISON DE FRANCE”, *O Globo*, Rio de Janeiro, mar.1956.

⁴¹³ CASA DA FRANÇA, *O Globo*, Rio de Janeiro, mar.1956.

com projeto do escritório do arquiteto Jacques Pilon, constituindo um verdadeiro centro cultural, pois além da Embaixada, o edifício abrigava biblioteca, sala de exposições, teatro, restaurantes e salas de aula (Figs. 424 a 426).

O arquiteto Jacques Pilon iniciou sua carreira em 1933, no Rio de Janeiro, no escritório de Robert Prentice, e em 1934, ao assumir a fiscalização da obra do edifício Sulacap, projetado pelo referido escritório, transferiu-se para São Paulo, onde se estabeleceu entre os mais importantes arquitetos do período. A maior parte da sua produção concentrou-se no projeto de edifícios comerciais, sendo a ele atribuída uma série de inovações.

Os primeiros estudos para o projeto foram elaborados por seu escritório logo após o término da Segunda Guerra Mundial, quando as negociações para cessão do terreno, interrompidas em 1930, recomeçaram. Seguindo o plano urbanístico da área, a proposta original já previa a galeria de acesso na av. Presidente Antônio Carlos, e uma estrutura independente, no pavimento térreo, da fachada na Av. Franklin Roosevelt. A disposição dos elevadores junto ao acesso principal foi mantida na solução final, assim como o acesso independente para a Alliance Française (Figs. 427 e 428).

Fig. 427– Planta do térreo – estudo

Fig. 428 – Planta do térreo – estudo

No período de 1945 a 1948 o arquiteto Adolph Franz Heep, participou do escritório de Pilon. Heep, vindo de Paris e tendo participado de projetos com Le Corbusier, aliou a nova linguagem arquitetônica ao conhecimento técnico e à experiência em projetos de edifícios comerciais e de escritório acumulada por quase duas décadas pelo escritório de Jacques Pilon. Como observa Ilda Castello Branco, “várias de suas obras [de Jacques Pilon] foram alteradas por Heep, que deu às fachadas um caráter mais leve e introduziu os grandes caixilhos com venezianas nas fachadas, os *brise-soleils*”⁴¹⁴. A solução de anteprojeto para o edifício foi dada por Heep, e o seu desenvolvimento foi feito pelo arquiteto Gian Carlo Gasperini (Figs. 429 a 432).

A relação entre Gasperini e Pilon se estabeleceu durante a execução da obra da sede do Clube de Engenharia na avenida Rio Branco. Gasperini, à época, era estagiário da construtora Graça Couto e foi encarregado de acompanhar Pilon quando vinha de São Paulo para as visitas de fiscalização, que em 1952 o convidou para trabalhar em seu escritório em São Paulo. Nesta ocasião o escritório de Pilon estava desenvolvendo o projeto da Maison de France. Gasperini declarou em entrevista que tentou dar ao anteprojeto de Heep um “certo calor carioca” modificando alguns elementos para minimizar a austeridade e o acento europeu predominante. Além das necessárias adequações ao programa, aos elementos técnicos e executivos, e às demandas do cliente, Gasperini introduziu a inflexão da parede lateral do auditório na fachada voltada para a avenida Franklin Roosevelt, que como no Ministério da Educação, permitiu que as colunas se soltassem da alvenaria. Projetou também o terraço-jardim, que dava ao prédio um caráter mais moderno, como declarou: “Naquela época, um edifício na esplanada do

⁴¹⁴ BRANCO, Ilda Helena D. Castello. *Arquitetura no Centro da Cidade. Edifícios de Uso Coletivo. São Paulo 1930-1950*. 1988. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, p.306.

Castelo, para ser moderno, tinha que ter um terraço-jardim enquadrando o Pão de Açúcar”⁴¹⁵.

Fig. 429 - Fachada principal (Presidente Antonio Carlos)

Fig. 430 - Fachada lateral (Rua Franklin Roosevelt)

⁴¹⁵ Dados obtidos em entrevista realizada com o arquiteto Gian Carlo Gasperini a quem agradecemos a gentileza e acolhida.

Fig. 431 - Terraço - estudo

Fig. 432- Perspectiva do ático

No Diário de Notícias⁴¹⁶ do dia 21 de março de 1956, a notícia da inauguração do edifício continha também observações sobre o seu “simpático aspecto arquitetônico”. O artigo, ao descrever a composição da fachada a Avenida Franklin Roosevelt com *brises*, ressalta a galeria do sexto pavimento utilizada para “evitar a monotonia que estes enormes ‘quebra-sol’” poderiam suscitar. Continuando, destacou a “concepção moderníssima do imóvel” bem como as suas características construtivas inovadoras, entre elas os vidros anti-solar e antitérmicos de cor esverdeada, o tratamento acústico dos

⁴¹⁶ UM CENTRO DE CULTURA, Rio de Janeiro, Diário de Notícias, mar.1956.

pisos, os tecidos e madeiras do teatro e os detalhes do mobiliário. A arquitetura do edifício foi tema também do artigo do Correio da Manhã⁴¹⁷, da mesma data, que assim comentou:

Sua linha é coerente com as tendências da arquitetura no Brasil de hoje, que por sua vez é coerente com as tendências de um francês – Le Corbusier. Para ser mais exato o projeto do M. Pilon enquadra-se no espírito da arquitetura contemporânea no mundo.

Descreve os ambientes interiores, destacando a escultura de Maria Martins e as tapeçarias de Lurçat.

Fig. 433 – Vista geral da área do Castelo

ARQUITETO: JACQUES PILON
DESENVOLVIMENTO DO PROJETO: FRANÇOIS ADOLPH FRANZ HEEP, GIAN CARLO GASPERINI
FISCALIZAÇÃO DA OBRA: GIAN CARLO GASPERINI
INTERIORES: HENRI MOURON
JARDINS: ADINA MERA
CALCULISTA DA ESTRUTURA: JOÃO BIRMANN
CONTRUTORA: GRAÇA COUTO
FUNDAÇÕES: ESTACAS FRANKI
AR-CONDICIONADO E EXAUSTÃO MECÂNICA : CEIBRASIL
INSTALAÇÕES HIDRÁULICAS E ELÉTRICAS: SERVIX ENGENHARIA LTDA.
IMPERMEABILIZAÇÃO: CIA. AUXILIARIA DE VIAÇÃO E OBRAS
ESQUADRIAS METÁLICAS: EMPRESA METALÚRGICA L. CASTIER
MÁRMORES: MARMÍFERA BRASILEIRA
ELEVADORES: ELEVADORES OTIS S.A.
PISOS: PARQUET PAULISTA
INSTALAÇÕES TELEFÔNICAS: ERICSSON DO BRASIL
SISTEMA DE PREVENÇÃO CONTRA INCÊNDIO: MAT- INCÊNDIO S.A. – ENGENHARIA DE INCÊNDIOS

⁴¹⁷ MAISON DE FRANCE – Um Centro de Cultura na Esplanada, Rio de Janeiro, Correio da Manhã, mar.1956.

Muitas empresas francesas, através da Sociedade Impex de importação, forneceram os materiais empregados, dentre elas Forges de Strasbourg, móveis metálicos; Merlin et Gerin, aparelhagem elétrica; Saint-Gobin, vidros; e os equipamentos originais de ar-condicionado foram fornecidos pela empresa americana Worthington⁴¹⁸.

Fig. 434 – Propaganda da construtora Graça Couto

Fig. 435 – Propaganda do sistema de condicionamento de ar

O edifício ocupa uma quadra de 20m de frente por 40m de fundo (dimensões aproximadas), e é constituído por dois subsolos e treze pavimentos, sendo que o último pavimento era um terraço-jardim que foi fechado nos anos 1990. Integra a área construída do edifício um estacionamento de 636m². O segundo subsolo é um pavimento de instalações prediais, bombas, casa de máquinas de ar-condicionado e centrais de energia elétrica. Um teatro com capacidade para 490 lugares desenvolve-se desde o primeiro subsolo - palco e platéia, até a primeira sobre-loja - balcão, dividindo o espaço do lote no pavimento térreo com os acessos e o *hall* de elevadores. O programa original previa, além das áreas de escritórios para instalação da embaixada e associações francesas, biblioteca e salas de aula, gabinete do embaixador, salão de festas e restaurante (Figs. 436 a 459).

O edifício apresenta estrutura em concreto armado tradicional com lajes e vigas moldadas *in loco*.

⁴¹⁸ Publicação sobre o edifício realizada pelo Governo Francês gentilmente cedida pelo Sr. Yves lavocat, funcionário do consulado francês, a quem agradecemos a cordialidade e receptividade durante as nossas visitas ao local.

Fig. 436 - Planta do subsolo. 1 - Foyer, 2- Platéia, 3- poço da orquestra, 4- palco, 5 – sanitários, 6- foyer dos artistas, 7- casa de luz e força, 8- Sala de Eletricidade, 9- Chapelaria, 10- vazio elevadores, 11-depósito.

Fig. 437 – Subsolo- Teatro- Vista do Palco

Fig. 438 – Subsolo- Teatro- Vista da Platéia e do Balcão

Fig.439 - Planta do pavimento-térreo. 1- Pórtico, 2- Hall Principal, 3- Hall da Aliança, 5 – camarins, 6-controle de

ponto dos artistas, 9- jardim.

Fig. 440 – Pavimento Térreo -hall de entrada – escultura “La France”

Fig. 441 – 2º pavimento - Sala de Aula da Alliance Française

Fig. 442 – 2º pavimento - Sala de Aula da Alliance Française

Fig. 443 – 3º pavimento - Vista Salão de Estar da Alliance Française

Fig. 444 – 3º pavimento - Vista Salão de Estar da Alliance Française

Fig. 445 – Planta do 6º pavimento. 1-Hall, 2- Terraço, 3- Salão do Embaixador, 4- Sala de Espera, 5- Secretaria, 6 – 1º secretário, 7- Sala do Conselheiro da Embaixada.

Fig. 446 – Biblioteca

Fig. 447 – Gabinete do embaixador

Fig. 448 – Hall de acesso ao gabinete embaixador

Fig. 449 – Varanda do gabinete do embaixador

Fig. 450 – Planta do 9º pavimento. 1-Salão de Conferências, 2- Hall, 3- Circulação, 4, 5 e 5 – Câmara Francesa do Comercio, 7,8 e 9- Beneficência Francesa, 10- Ar Refrigerado, 11 e 12- Jornal Francês, 13- Associação dos Antigos Combatentes, 14- Comitê Francês, 15- "Comediens de L'Orangerie, 16- Rouparia, 17- Sanitários, 18- Terraço, 19- Depósito.

Fig. 451 – Salão de conferências

Fig. 452 – Corredor do 10º pavimento

Fig. 453 – Planta do 11º pavimento

Fig. 454 – Saguão da sala de festas

Fig. 455 – Hall de acesso do clube Maison de France

Fig. 456 – Hall de acesso do clube Maison de France

Fig. 457 – Vistas terraço jardim

Fig. 458 – vistas terraço jardim

Fig. 459 – vistas terraço jardim

No final dos anos 1980, o edifício, já há mais de trinta anos em uso, passou por uma grande intervenção destinada a corrigir diversos problemas, tais como materiais desgastados, obsolescência funcional de instalações e equipamentos, adequação dos espaços a novas funções – tendo em vista a transferência da Embaixada da França para a nova capital, Brasília – e adequação às normas de conforto e segurança, tendo como referência padrões franceses, a legislação brasileira e a modernização do seu aspecto. O projeto da referida intervenção, de grande qualidade, foi realizado pelo arquiteto Israel Sancovski.

A estrutura geral do edifício foi mantida, bem como a sua imagem exterior foi preservada, à exceção do volume criado para instalação de uma escada de emergência em atendimento às normas do Corpo de Bombeiros, do fechamento do pavimento onde antes existia um terraço-jardim e dos peitoris corta-fogo. Externamente, o revestimento original foi substituído, assim como as esquadrias originais em ferro e os *brises* (com muitas perdas e falhas) foram reconstruídos com elementos metálicos.

O revestimento original em pastilhas 1cm x1cm das fachadas foi substituído por pastilhas também cerâmicas, com cor e textura similar, com tamanho diferente. Segundo depoimento do administrador do edifício⁴¹⁹ havia grandes trechos com descolamento colocando em risco a segurança dos passantes. Cabe ressaltar que na grelha que garante o *brise-soleil* o revestimento original foi mantido, por ter sido considerado em bom estado (Figs. 460 a 464).

⁴¹⁹ Agradeço ao M. Yves Lavocat pela enorme gentileza e disponibilidade com que atendeu as minhas demandas tanto para visitar o edifício, quanto para fornecer documentos históricos muito importantes sobre a construção, em especial uma versão francesa do caderno de encargos da obra produzido por Jacques Pilon, bem como informações e documentos relativos a intervenção realizada no final dos anos 1980.

Fig. 460 - Fachada principal- paginação do revestimento

Fig. 461 - Paginação do revestimento fachada oeste

Fig. 462 - Detalhe em corte do revestimento da fachada

Fig. 463 - Detalhe em planta do revestimento da fachada

Fig. 464 - Detalhe manutenção do revestimento na grelha do brise-soleil

Nas duas fachadas, tanto aquela voltada para a avenida Presidente Antônio Carlos quanto aquela que está voltada para a avenida Franklin Roosevelt, foram acrescentados peitoris corta-fogo, onde as esquadrias antes eram de piso ao teto. Na fachada da avenida Presidente Antônio Carlos o peitoril situa-se na parte interior da esquadria, também substituída, mantendo a imagem da fachada original. Já na fachada da avenida Franklin Roosevelt, onde a insolação é mais severa, o peitoril fica aparente, escondido pela grelha que guarnece o *brise-soleil*, originalmente em thermolux, agora metálico. Nesta última fachada as recomendações francesas para redução do consumo de energia foram observadas, e desta forma o pano de vidro ficou reduzido (Figs. 465 a 469).

Fig. 465 - Detalhe em corte - paginação do revestimento fachada oeste

Fig. 466 – Peitoril fachada Franklin Roosevelt

Fig. 467 – Peitoril fachada Franklin Roosevelt

Fig. 468 – Vista geral brises reconstruídos

Fig. 469 – Vista do peitoril construído atrás do brise-soleil

As esquadrias foram totalmente refeitas com caixilhos em alumínio substituindo o original em ferro. Os vidros novos têm propriedades isolantes térmicas e acústicas. Na fachada voltada para a avenida Presidente Antônio Carlos manteve-se o mesmo desenho da esquadria original com três divisões (Figs. 470 e 471).

Fig. 470 – Detalhe da esquadria dividida em três panos

Fig. 471 – Vista das esquadrias novas com peitoril corta-fogo na parte interna.

Os problemas decorrentes da impermeabilização resultaram no fechamento do pavimento onde antes havia um terraço-jardim, bem como soluções de impermeabilização que não possibilitassem a manutenção dos terraços dos pavimentos recuados foram empregadas. Rufos, pingadeiras e chapins foram introduzidos para melhorar a performance da impermeabilização destas áreas (Figs. 472 a 478).

Fig. 472 – Área anteriormente ocupada por terraço-jardim

Fig. 473 – Área anteriormente ocupada por terraço-jardim

Fig. 474 – Detalhe executivo da nova impermeabilização

Fig. 475 – Detalhe executivo da nova impermeabilização

Fig. 476 – Terraço após a nova impermeabilização

Fig. 477 – Terraço após a nova impermeabilização

Fig. 478 – Terraço após a nova impermeabilização

A execução de uma escada de emergência impôs a construção de um outro volume junto à fachada dos fundos, que embora muito discreto não deixou de comprometer a composição purista do volume construído. A escada é acessível através de todos os pavimentos, e foi executada com estrutura de concreto armado.

Fig. 479 – Terraço após a nova impermeabilização

Fig. 480 – Terraço após a nova impermeabilização

Fig. 481 – Terraço após a nova impermeabilização

Internamente todos os ambientes foram modificados, bem como todas as instalações prediais foram substituídas, de modo a melhorar a performance do edifício. Os ambientes, cujo uso original foi mantido – como por exemplo, a biblioteca, os escritórios da Air France e os espaços de aula da Aliança Francesa – foram modernizados (Figs. 482 a 486).

Fig. 482 – Detalhe dos novos equipamentos de ar-condicionado

Fig. 483 – Detalhe dos novos equipamentos de ar-condicionado

Fig. 484 – Novo aspecto da biblioteca

Fig. 485 – Novo aspecto dos escritórios da Air France

Fig. 486 – Novo aspecto da Aliança Francesa

O teatro sofreu profunda reformulação para atender às novas demandas de conforto e segurança, bem como de acesso (Figs. 487 a 492). Além das alterações no seu espaço interno, o acréscimo de uma escada para o nível do balcão contribuiu para modificar a portaria, que hoje se apresenta menos informal do que a original, tendo em vista a mudança da embaixada para Brasília.

Fig. 487 - Aspecto atual do teatro com alteração do balcão original e saída de emergência.

Fig. 488 – Escada de acesso ao nível do balcão do teatro

Fig. 489 - Vista geral do acesso com nova escada para

Fig. 490 – Novo foyer do teatro

o teatro

Fig. 491 – Novo foyer do teatro

Fig. 492 – Novo foyer do teatro

O projeto de intervenção, conforme já mencionado, é um projeto de grande qualidade, que soube identificar e preservar os espaços e elementos expressivos do projeto original, e mesmo as alterações e refazimentos propostos foram realizados com grande respeito pelas características do edifício, podendo mesmo se dizer que a intervenção, do ponto de vista da qualidade de execução e dos novos acabamentos empregados, manteve o padrão de qualidade da construção original. Este exemplo de intervenção exemplifica as possibilidades de atualização e adequação às normas de segurança e conforto, respeitando a arquitetura preexistente. Lamentavelmente algumas características interessantíssimas deste edifício se perderam, deixando uma lacuna no entendimento da história dos edifícios comerciais e de escritórios do Rio de Janeiro. Lembrando as declarações do arquiteto Gian Carlo Gasperini, nesta obra muitas soluções construtivas novas foram adotadas, assim como materiais novos e industrializados, o que ampliou em muita a experiência dos profissionais que dela participaram (Figs. 493 a 497).

Fig. 493 – Detalhe executivo do projeto mantendo as características espaciais e substituindo os revestimentos anteriores

Fig.494 – Aspecto atual da antigo *hall* da embaixada

Fig.495 – Aspecto atual do antigo *hall* da embaixada

Fig.496 – Esquadria original do acesso com painel de tijolos de vidro

Fig. 497 – Escada de acesso à cobertura

Edifício Dr. João Úrsulo Ribeiro Coutinho
Lucio Costa, 1953/1957

Fig.554 – Vista geral-fachada principal

Fig.555- Detalhe do pilar

Fig.556 - Detalhe dos mainéis

O edifício, projetado originalmente para sede do Banco Aliança, materializa as possibilidades de inserção da linguagem moderna da arquitetura seguindo rígida legislação urbana, conjugando na solução da fachada o racionalismo da solução estrutural aos elementos da arquitetura tradicional brasileira; azulejos e treliças (Figs. 554 a 556).

NOME ATUAL: EDIFÍCIO JOÃO ÚRSULO RIBEIRO COUTINHO

NOME ORIGINAL: EDIFÍCIO SEDE DO BANCO ALIANÇA

USO ATUAL: ESCRITÓRIOS DO BANCO ITAÚ E SEDE DE EMPRESAS NOS 9º, 10º E 11º PAVIMENTOS

USO ORIGINAL: EDIFÍCIO SEDE DO BANCO ALIANÇA (PARTE), EDIFÍCIO PARA RENDA (PARTE)

ENDEREÇO: PRAÇA PIO X, Nº 99, CENTRO, RIO DE JANEIRO

Fig.557 – Planta de situação

Em outubro de 1952, durante uma viagem de estudos à Europa, o arquiteto Lucio Costa, em uma das cartas que compõem a correspondência que mantinha com Rodrigo Mello Franco de Andrade, diretor do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, descreve sua sugestão para solução do projeto do edifício sede do Banco Aliança, a partir de documentação encaminhada pelo escultor Cândido Portinari (Fig. 558). O programa era de um edifício misto, com a agência bancária no pavimento térreo e escritórios nos pavimentos superiores. Cabe registrar que a intenção de Lucio Costa era de não aceitar o convite para a elaboração do projeto:

Mas de qualquer modo, já que me mandaram até a planta do local, não deixarei de arriscar sugerindo alguma coisa a esses seus amigos e do Portinari, cujo empenho ultrapassou a medida. Vamos, pois raciocinar sobre o caso. À primeira vista, tendo o terreno duas frentes e sendo distintas as funções a satisfazer, pareceria natural localizar a entrada do banco numa das faces e a dos escriptórios na outra. Como porém o banco não pode deixar de dar para o logradouro principal, os escriptórios teriam de ser sacrificados o que implicaria na redução do valor locativo. Do ponto de vista da renda haverá, portanto, vantagem na utilização do acesso nobre do lado da praça também para os escriptórios, reservando-se a entrada pela rua da Alfândega apenas para o serviço. Por outro lado, dispondo o lote de duas fachadas entaladas entre paredes meeiras, é natural que nos andares essas frentes livres sejam utilizadas para os escriptórios, ficando a parte morta central, para os acessos verticaes (escadas e elevadores), a distribuição (*hall* e corredor) e os sanitários (com poços de ventilação forçada). Conseqüentemente os elevadores devem ser localizados na parte central da planta. Mas como conciliar o propósito de manter as duas entradas autônomas na mesma frente e a imposição de um tal acesso em profundidade? Em vez da solução banal de uma

extensa galeria hermética até o *hall* central, solução prejudicial tanto para uma como para outra finalidade, entendo que o saguão do edifício poderá ser com vantagem incorporado ao próprio banco que se apresentaria assim mais vivo, acessível e acolhedor. Bastaria para tanto a instalação de um painel móvel, vazado ou não, mas inteiriço, possivelmente uma treliça de metal, capaz de ser recolhido entre as placas de madeira compensada de uma das paredes do próprio saguão. Nas horas do expediente do banco o ambiente seria um só – conquanto o acesso aos elevadores permanecesse sempre resguardado – garantindo-se assim maior desafogo e a monumentalidade adequada, e quando o banco estivesse fechado não perderia a sua entrada ampla e condigna⁴²⁰.

Fig. 558 – Carta de Lucio Costa para Rodrigo Mello Franco

Junto com esta correspondência, Lucio Costa enviou pequenos croquis do partido sugerido, que são mencionados no texto da carta, mas que não foram encontrados. Em janeiro de 1953, em outra correspondência endereçada a Rodrigo Mello Franco de Andrade, em resposta a um telegrama recebido que contava sobre a aceitação da sua solução por parte do Banco Aliança, Lucio Costa indica o engenheiro Augusto Guimarães Filho para o desenvolvimento do projeto, conforme transcrito a seguir:

De qualquer modo, porém, a parte final do telegrama parece indicar o aproveitamento parcial das sugestões enviadas, pois de outra forma haveria necessidade de um architecto da minha confiança... E nesse caso, então, confiaria de preferência a tarefa ao Dr. Augusto Guimarães Filho, o engenheiro que dirigiu o escritório tecnico e as obras do Parque Eduardo Guinle, porque me dei muito bem com ele durante todo o transcurso dos trabalhos e o considero familiarizado com as minhas

⁴²⁰ COSTA, Lucio. Correspondência encaminhada a Rodrigo Mello Franco de Andrade, em 29/10/1952. Acervo Casa de Lucio Costa.

idéias e capaz de organizar, baseado nas indicações já fornecidas, a *mise au point* desejada... o Dr. Guimarães é paulista e veio primeiro como ajudante do Dr. Saes na Servix, passando a engenheiro chefe quando as obras foram transferidas da companhia para a responsabilidade dos proprietários. Pude então testemunhar do seu zelo na defesa dos interesses confiados à sua guarda e admirar-lhe a proficiência, a inteligência e o caráter, qualidades que o podem recomendar igualmente para direção das obras no caso de administração ou para a fiscalização técnica no caso de empreitada⁴²¹.

O engenheiro Augusto Guimarães Filho foi procurado pelo Banco Aliança, e desenvolveu o projeto sob a supervisão do arquiteto Lucio Costa após o seu retorno da Europa, assim como fiscalizou a execução da obra.

Durante o desenvolvimento da obra, em 1957, o arquiteto Lucio Costa venceu o concurso para a construção da nova capital, Brasília, e neste período convidou o engenheiro Augusto Guimarães Filho para ser o chefe da divisão de urbanismo da NOVACAP, responsável pela implantação do seu projeto⁴²².

A documentação de arquivo revela que o projeto deu entrada para aprovação na CEDAE em 1957 (Figs. 559 a 564). A obra foi executada pela Companhia Construtora Nacional, com as instalações feitas pela Servix Engenharia. O edifício foi inaugurado em 1957.

ARQUITETO: LUCIO COSTA

ENGENHEIRO RESPONSÁVEL PELO DESENVOLVIMENTO DO PROJETO E FISCALIZAÇÃO DA OBRA:
AUGUSTO GUIMARÃES FILHO

CALCULISTA DA ESTRUTURA: SEÇÃO TÉCNICA DA COMPANHIA CONSTRUTORA NACIONAL

ARTISTAS: CARLOS SCLIAR (PAINEL DO SAGUÃO), DE 1966

LUCIO COSTA (DESENHO DOS AZULEJOS)

CONSTRUTOR: COMPANHIA CONSTRUTORA NACIONAL

OUTROS: INSTALAÇÕES - SERVIX ENGENHARIA

⁴²¹ COSTA, Lucio. Correspondência encaminhada a Rodrigo Mello Franco de Andrade, em 03/01/1953. Acervo Casa de Lucio Costa.

⁴²² COSTA, Lucio. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.p.422.

Fig.559 - Planta do subsolo

Fig.560 - Planta do mezanino

Fig.561 - Planta do 5º pavimento

Fig.562 - Planta do 8º pavimento

Fig. 563 - Planta do 11º pavimento

Fig. 564- Planta do terraço

O edifício apresenta subsolo, térreo e mezanino ocupado pela agência bancária, e nos dez andares superiores, área de trabalho, sendo a circulação vertical e de serviços na parte central. A construção ocupa todo o lote, e seguindo o partido descrito por Lucio Costa em correspondência a Rodrigo Mello Franco de Andrade, anteriormente citada, o edifício tem os acessos principais – agência bancária e escritórios - voltados para a Praça Pio X.

O subsolo foi projetado originalmente para abrigar a caixa forte do banco, caixa d'água, poço de elevadores e áreas de apoio. No pavimento térreo, à direita da fachada principal, encontra-se o acesso aos pavimentos superiores, e a interligação com o acesso localizado na fachada posterior. À esquerda, agência bancária dotada de mezanino. A partir do 3º pavimento, o edifício apresenta sua planta típica com pequenas alterações. O banco originalmente ocupava o edifício até o 6º pavimento (com acesso vertical diferenciado), e os últimos andares eram constituídos de áreas comerciais para locação. O pavimento é dividido em três seções. A primeira, voltada para a fachada principal, comporta um amplo salão de escritórios. A segunda seção, que se encontra na parte central da planta, é constituída de um conjunto formado por escada, elevadores com aberturas em dois sentidos, *hall* de acesso, conjunto de sanitários e *shaft* para ventilação dos sanitários, com a face voltada para o *hall* de acesso em tijolo de vidro para iluminação desta área. A terceira seção, junto à fachada posterior, também é um grande salão de escritórios, com variações decorrentes da interligação vertical em alguns pavimentos.

O edifício foi construído com estrutura de concreto armado, projetado pela seção técnica da Companhia Construtora Nacional. A estrutura independente é constituída por pilares junto às divisas e por duas fileiras longitudinais de pilares de seção elíptica. As lajes são maciças, com as vigas embutidas, conforme desenvolvimento do período.

Na fachada principal uma grelha de mainéis e pestanas em concreto moldados *in loco* guarnecem as esquadrias de alumínio e as treliças metálicas projetadas para amenizar os efeitos da insolação (Fig. 565). Os peitoris em alvenaria são revestidos em azulejos, fabricados artesanalmente a partir de desenho de Lucio Costa.

Fig.565 - Fachada principal

O edifício distingue-se pela qualidade da sua execução. Contando com uma equipe de operários de grande qualidade, que possuía total domínio das técnicas construtivas empregadas, aliada a um rigoroso detalhamento do projeto e fiscalização permanente da execução, o edifício, apesar das alterações que sofreu e das marcas do tempo que registra, é uma obra que se apresenta íntegra. As esquadrias em alumínio anodizado,

ainda pouco utilizadas à época, foram projetadas pelo engenheiro Augusto Guimarães Filho, e detalhadas e executadas pela empresa Aluminofer, que também executou, segundo detalhe do mesmo engenheiro, o painel divisório do pavimento térreo, não mais existente⁴²³.

Destaca-se o caráter inovador da solução original para ambientação da agência bancária, cujo padrão de *layout* passou a ser adotado por outros bancos. As instalações prediais estão localizadas nos *shafts* de ventilação e junto às circulações verticais, de modo a deixar o maior espaço útil livre.

A fachada apresenta solução tripartite: base, corpo e coroamento. A obrigatoriedade de galeria para pedestres do projeto de urbanização da área deu lugar a um embasamento formado por pilares que remetem a solução de pilotis (Fig. 566).

Fig. 566- Vista do térreo.

O corpo do edifício, formado por elementos repetitivos do 3º ao 10º pavimento, é constituído por uma grelha formada de mainéis elegantes e pestanas em concreto que, conjugada às treliças metálicas e ao revestimento de azulejos, concorrem para o efeito plástico da fachada com sombras, de claro e escuro. A conjugação destas treliças aos azulejos do revestimento dos peitoris é identificada como uma reinterpretação de elementos da arquitetura tradicional brasileira. Os mainéis prolongam-se até o coroamento do edifício, que acompanha a altura das edificações vizinhas, sendo marcado por uma composição de planos, com equilíbrio entre cheios e vazios (Figs. 567 e 568).

Fig. 567 - Detalhe das esquadrias

Fig. 568 – Coroamento do edifício

⁴²³ Dados obtidos a partir de entrevista realizada com o engenheiro Augusto Guimarães Filho, a quem agradeço a disponibilidade infinita em responder as minhas questões.

Destaca-se o painel curvo em mosaico de telas localizado no acesso principal do edifício, executado pelo artista plástico Carlos Scliar em 1966 (Figs. 569 e 570). O painel, intitulado *Grande Natureza-Morta*, foi executado em vinil encerado sobre tela, e suas dimensões são 375 x 565 cm.

Fig. 569- Detalhe das catracas sobre o painel

Fig.570 - Vista do térreo

O edifício atualmente abriga os escritórios do Banco Itaú, à exceção dos 9º, 10º e 11º pavimentos, que pertencem a proprietários particulares.

A proposta original do pavimento térreo foi completamente alterada para atender aos novos padrões de atendimento bancário, bem como às necessidades de segurança do edifício. Há uma segmentação do acesso, que perdeu assim a “monumentalidade adequada da solução original”. A agência está de acordo com o padrão arquitetônico atual do banco, e é um espaço em constante transformação para desempenho da sua função (Figs. 571 e 572). O acesso aos pavimentos superiores também foi dotado de área de controle e catracas de acesso; os revestimentos de paredes e tetos e o sistema de iluminação não se relacionam com a linguagem do edifício e ainda comprometem a visibilidade do painel de Scliar (Figs. 573 e 574).

Fig. 571 - Vista do térreo
Fig. 572 – Térreo

Fig.573 – Interior térreo
Fig. 574- Vista do térreo

Todas as instalações prediais do edifício foram atualizadas, seja para melhorar as condições de conforto dos usuários, como, por exemplo, instalação de sistema de ar-condicionado, seja para atender aos atuais requisitos de segurança e desempenho, como por exemplo a substituição do sistema de iluminação e o acréscimo de instalações de informática e atualização dos sistemas de prevenção contra incêndio. Estas adaptações não alteraram a configuração em planta original nem o espaço, pois foram concentradas junto às circulações verticais e ao *shaft*, seguindo a solução do projeto original. As alturas originais permitiram o rebaixamento dos tetos, sem comprometimento das fachadas para a instalação dos dutos e difusores do ar-condicionado (Figs. 575 a 578).

Fig.575 – Interior

Fig.576 - Vista do térreo

Fig.577 – Área de trabalho

Fig.578 – Área de trabalho

Em 1997, o edifício foi interligado com o edifício vizinho (Processo SMU 02/301024/1997- Projeto de legalização e interligação da cobertura, instalação de torres de refrigeração, casa de máquinas, casa de bombas, caixa d'água); esta interferência alterou o esquema de circulação dos pavimentos, reduzindo a área de escritórios na parte frontal do edifício (Figs. 579 e 580).

Fig. 579 – Ligação com o prédio vizinho

Fig. 580 – Ligação com o prédio vizinho

Os revestimentos originais foram preservados nos 3º, 4º e 5º pavimentos, os demais foram substituídos.

Nos 9º, 10º e 11º pavimentos a utilização do edifício por empresas distintas alterou em muito a configuração original, com fechamento dos *halls* de acesso, compartimentação interna e substituição total dos revestimentos.

Fig.581 – Vista do interior original

Fig. 582- Vista do interior alterado

A cobertura e o terraço foram totalmente ocupados por casas de máquinas, torres de arrefecimento de ar-condicionado, permanecendo apenas o trecho junto à fachada com sua feição original (Figs. 583 e 584).

Fig.583 – Vista da cobertura

Fig.584 – Vista da cobertura

Externamente o edifício apresenta excelente estado de conservação dos seus elementos, e revestimentos originais, esquadrias, mainéis, treliças e azulejos estão íntegros e bem mantidos (Figs. 585 a 586).

Fig. 585 – Detalhe treliça e grelha de concreto

Fig. 586 – Detalhe Esquadria

Fig.587 – Detalha da esquadria

Fig.588 – Detalhe treliça

Edifício Sede do Jockey Clube Brasileiro

Lucio Costa, 1954

Fig.498 – Vista geral

A solução volumétrica, ocupando toda a quadra, explicita as funções: a sede social do clube ocupa o bloco principal, cuja fachada está voltada para a av. Almirante Barroso e a cobertura; as lojas e salas circundam a parte central do edifício ocupado pela garagem com fachadas voltadas para as outras três ruas que limitam a quadra.

NOME ATUAL: SEDE DO JOCKEY CLUBE BRASILEIRO

NOME ORIGINAL: SEDE DO JOCKEY CLUBE BRASILEIRO

USO ORIGINAL: SEDE SOCIAL DO CLUBE, LOJAS, SALAS COMERCIAIS E ESTACIONAMENTO

ENDEREÇO: AV. PRESIDENTE ANTÔNIO CARLOS, 501, ESQUINA COM AV. ALMIRANTE BARROSO, CENTRO, RIO DE JANEIRO

Fig. 499 – Planta de situação

O Jockey Clube foi fundado em 1868 com o objetivo de “dar corrida de cavallos”, e desde os primeiros tempos gozou do apreço dos governantes do país, à época os representantes do Império. Em 1913, inaugurava a sede na av. Rio Branco e em 1926 o Hipódromo da Gávea. A partir da década de 1930, a unificação do Jockey Clube Fluminense e o Derby Clube e o crescimento das atividades no Jardim Botânico motivaram as discussões para uma sede maior. Foi realizado concurso de projetos para os terrenos então ocupados pelos edifícios ecléticos do Jockey Clube e Derby Clube, na avenida Rio Branco, destacando-se entre os concorrentes o projeto de Francisco Bolonha e Equipe. (Fig. 500).

FRANCISCO BOLONHA, ISRAEL BARROS CORREA, GIUSEPPINA PIRRO
et LYGIA FERNANDES.
108 - Jockey-Club de Rio-de-Janeiro, Brésil.
Vue générale depuis l'Avenue Rio Branco angle Avenue Almirante Barroso.

Fig.500 – Perspectiva do projeto de Francisco Bolonha

Em 1953, o Jockey Clube Brasileiro iniciou negociações com a Caixa Econômica Federal para compra de terreno na esplanada do Castelo para construção de sua nova sede, transação que foi sacramentada no início de 1954.

Dada a complexidade do programa e a necessidade de estudos aprofundados para melhor aproveitamento do terreno, foi constituída uma Comissão de Estudos da Nova Sede, composta por Mario de Azevedo Ribeiro (presidente), Raymundo O. de Castro Maya, Francisco Eduardo de Paula Machado, Tude Neiva de Lima Rocha e Cândido Guinle. O arquiteto Álvaro Vital Brasil, vencedor do concurso para construção da nova sede no terreno da avenida Rio Branco foi consultado, e para o terreno da esplanada do Castelo apresentou três alternativas:

1ª – a Sede Social ocupando todo o terreno, 2ª – a divisão em 2 blocos no sentido longitudinal e perpendicular à Avenida Almirante Barroso,

3ª – de um edifício misto com uma parte mais elevada que poderia ser vendida ou alugada⁴²⁴.

Além das propostas de Álvaro Vital Brasil, o Jockey Clube encomendara um estudo ao arquiteto Henry Paul Pierre Sajous.

Ainda em novembro de 1953⁴²⁵, a diretoria do Jockey Clube Brasileiro convidou o arquiteto Lucio Costa para ser o consultor técnico da referida comissão (Figs. 501 e 502), que durante a análise dos projetos apresentou uma solução para o projeto que foi assim comentada pelo presidente do Clube:

uma fórmula nova, verdadeiramente genial, quase revolucionária, com a qual satisfazia todas as exigências. Com efeito, conseguia localizar a vida social do Clube, no menor número de andares possível; conseguia eliminar as áreas que, fatalmente, teriam de absorver 30% do terreno; conseguia um local para estacionamento de veículos e, finalmente, pela parte financeira, deixava, ao Jockey Clube Brasileiro, a opção de alugar ou vender uma grande área, sem prejudicar absolutamente a sede social⁴²⁶.

Fig. 501 -

Fig. 502-

⁴²⁴ Carta Circular do Presidente do Jockey Club, de junho de 1955. Acervo Casa de Lucio Costa.

⁴²⁵ Correspondência de Mario Azevedo Coutinho a Lúcio Costa, em 24 de novembro de 1953. Acervo Casa de Lucio Costa.

⁴²⁶ Carta Circular do Presidente do Jockey Club, de junho de 1955. Acervo Casa de Lucio Costa.

Em fevereiro de 1954, o arquiteto Lucio Costa encaminha um conjunto de croquis ao arquiteto Álvaro Vital Brasil da solução por ele apresentada, para exame da viabilidade da solução (Fig. 503).

Fig.503 - Croquis da solução elaborada por Lucio Costa.

Após ter sido contratado para supervisionar o projeto definitivo, Lucio Costa apresentou sua solução para aprovação na municipalidade em junho de 1965. A solução foi assim descrita:

Constam, do monumento arquitetônico, em seu conjunto, uma sede majestosa, com amplas e confortáveis dependências administrativas e sociais, 363 salas para escritórios, 7 espaçosas lojas para comércio, 1 auditório servido por elevadores especiais, 11 tabuleiros internos de concreto armado, destinados ao estacionamento de 700 automóveis e uma esplendida casa de apostas no segundo subterrâneo da construção⁴²⁷.

As características do projeto atenderam as mais variadas expectativas da organização: uma sede nobre representada pela fachada com 64 metros de largura no alinhamento da

⁴²⁷ Carta Circular do Presidente do Jockey Club, de junho de 1955. Acervo Casa de Lucio Costa.

avenida Presidente Antônio Carlos, um aproveitamento rentável do empreendimento através das salas de aluguel, e espaços generosos e confortáveis para as dependências sociais do clube distribuídos ao longo de 12 pavimentos, contando com piscina e área ajardinada na cobertura (Fig. 504).

Em 1955 foi lançada a pedra fundamental. Cabe registrar que a proposta inicial para a garagem previa o acesso direto a cada pavimento (Figs. 505 e 506), mas esta solução foi abandonada para atender aos objetivos comerciais do Clube. No início da década de 1960, em decorrência de restrições governamentais às atividades turísticas o ritmo das obras sofreu uma desaceleração, e o edifício só foi inaugurado em 1974.

Fig. 504 – Perspectiva de Lucio Costa

Fig. 505 – Planta do térreo

Fig. 506 – Planta do pavimento-tipo indicando acesso
direto da garagem as lojas

ARQUITETO: LUCIO COSTA

EQUIPE ENCARREGADA DO DESENVOLVIMENTO DO PROJETO E FISCALIZAÇÃO DA OBRA: ARQUITETO BELA TÖRÖK, ARQUITETO MAURÍCIO NOGUEIRA, TÉCNICO GABRIEL TORRENS, ESTAGIÁRIO ALVA ATHOS FAGERLANDE, FERNANDO ABREU

INTERIORES: JORGE HUE

JARDINS: ROBERTO BURLE MARX

CALCULISTA DA ESTRUTURA: CIA. SIDERÚRGICA NACIONAL

CONSTRUTORA: CHRISTIANI & NIELSEN ENGENHEIROS CONSTRUTORES

AR-CONDICIONADO E EXAUSTÃO MECÂNICA: CEIBRASIL

ACÚSTICA: ROBERTO THOMPSON MOTTA

INSTALAÇÕES PREDIAIS: EMPRESA BRASILEIRA DE ENGENHARIA

ESQUADRIAS METÁLICAS: CIA. BRASILEIRA DE CONSTRUÇÃO FICHET E SCHWARTZ-HAUTMONT

MÁRMORES: MARMORARIA CARIOCA

O edifício ocupa toda a quadra, e sua volumetria reflete as diversas funções que abriga, a cobertura e a fachada principal formam um “L” que abriga a sede social do Clube, que se encaixa em um bloco em forma de “U” que abriga salas comerciais e lojas. O núcleo central da edificação é constituído por uma garagem que se desenvolve em altura com treze níveis (Fig. 507).

Fig.507- Planta do 3º pavimento

O corpo principal, voltado para a avenida Presidente Antônio Carlos, com doze pavimentos de alturas diferenciadas, se integra ao conjunto edificado desta avenida mantendo o alinhamento do coroamento, e juntamente com a área da cobertura abriga o programa da sede social do Clube assim distribuídos (Figs. 508 a 513):

2º subsolo – geradores, casa de força, central de ar-condicionado, caldeiras, compactador de lixo e casa forte;

1º subsolo – casa de apostas;

Térreo e sobreloja – portaria Social, sala de imprensa, e áreas de apoio;

2º pavimento – biblioteca;

3º pavimento – diretoria, gabinete do presidente e do vice-presidente, sala de reuniões, secretaria e departamento jurídico;

4º e 5º – pavimentos – área administrativa;

6º pavimento – lanchonete, bilhar;

7º e 8º pavimentos – salas de leitura e salão de jogos;

9º pavimento – área social feminina;

10º pavimento – auditórios, salão nobre e salão de exposições;

11º pavimento – o pavimento se desenvolve em dois níveis com restaurantes e bares;

12º pavimento – piscina, jardins, quadras cobertas de vôlei e basquete e saunas.

Fig.508 – Planta do 1º subsolo – casa de apostas

Fig.509 – Planta do térreo – acesso social do clube e serviços de apoio na sobreloja

Fig.510 – Planta do 5º pavimento - administração

Fig. 511 – Planta do 10º pavimento - auditório

Fig.512 – Planta do 11º pavimento – área esportiva

Fig. 513 – Planta do 12º pavimento – área esportiva

Os interiores da sede social do edifício, executados por Jorge Hue, agregam valor ao conjunto. Concebidos com muita sofisticação, tanto nos acabamentos como nos seus elementos e mobiliário, a ambientação interna se conjuga de forma harmônica à sobriedade do edifício, valorizando os espaços originalmente definidos pelo projeto de Lucio Costa⁴²⁸ (Figs. 514 a 532).

Fig.514 – Croquis de Lucio Costa – estudo de interiores

⁴²⁸ Agradeço ao arquiteto Jorge Hue pelas informações prestadas, bem como pelo acesso às imagens dos interiores aqui reproduzidas.

Fig. 515 – Croquis de Lucio Costa – estudo de interiores

Fig. 516 – Croquis de Lucio Costa – estudo de interiores

Fig. 517 – Croquis de Lucio Costa – estudo de interiores

Fig. 518 – Croquis de Lucio Costa – estudo da área da piscina

Fig. 519 – Croquis de Lucio Costa – estudo do auditório

Fig. 520 – Croquis de Lucio Costa – estudo do terraço-jardim

Fig.521 – térreo

Fig. 522 – 2º pavimento

Fig.523 – 3º pavimento

Fig.524 - 8º pavimento

Fig.525 – 8º pavimento

Fig. 526 - 10º pavimento

Fig. 527– 10º pavimento

Fig.528 - 11º pavimento

Fig. 529 – 11º pavimento

Fig. 530 - 11º pavimento

Fig. 531 – 11º pavimento

Fig. 532 - 11º pavimento

O bloco de salas comerciais e lojas, em forma de “U”, tem dois acessos, um pela avenida Almirante Barroso e outro pela avenida Nilo Peçanha. Os 11 pavimentos de escritórios eram constituídos originalmente por salas individuais com banheiro, tendo cada pavimento, aproximadamente, 2.000m². O conjunto formado por este corpo, com as alturas de pés-direitos mais baixos, juntamente com o recuo ao nível do 12º pavimento, se harmoniza com a volumetria das construções das avenidas Almirante Barroso e Nilo Peçanha (Figs. 533 e 534).

Fig. 533 – Corte longitudinal

Fig. 534 – Corte transversal

A Garagem, com desenvolvimento em altura, em 13 níveis com capacidade para 785 automóveis, é dotada de área de apoio ao seu funcionamento, incluindo sala de espera, sala de registro, sala de administração, elevadores, postos de vigilância, cabines de entrada e saída e controle dos veículos.

O edifício conjuga estrutura de concreto e aço. A garagem forma um corpo independente que foi produzido pela Companhia Siderúrgica Nacional, em aço (Fig. 535), que consistindo em uma solução para otimização da ocupação do interior da quadra previsto no projeto urbanístico, foi a primeira utilização deste tipo de solução tecnológica em obra civil deste porte⁴²⁹. A proposta inicial de Lucio Costa era extremamente arrojada, pois previa que os proprietários dos escritórios e salas comerciais estacionariam seus veículos no nível correspondente a sua sala, com acesso direto da garagem para a circulação.

Fig. 535 – Rampa da garagem

Enquanto que na fachada principal as portas janelas, embasamento e coroamento vazados acentuam a busca da monumentalidade pela verticalidade marcada pelos mainéis do *curtain wall*, nas fachadas do corpo correspondente às salas comerciais predomina a horizontalidade, com a marcação dos peitoris revestidos em pastilhas pretas contrastando com a segmentação dos vãos, compostos por uma parte central fixa no mesmo plano do peitoril e duas lâminas laterais de abrir, recuadas, fixadas em mainel de pré-moldado de concreto. O detalhamento das esquadrias e o revestimento em mármore branco destacam o “L” antes referido, do bloco de salas comerciais, cujo tratamento do volume se preocupou em garantir a harmonia com as edificações vizinhas (Figs. 536 a 540).

⁴²⁹ WISNIK, Guilherme. *Lucio Costa*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.96.

Fig.536 – Vista Avenida Antonio Carlos

Fig.537 – Detalhe

Fig.538 – Detalhes revestimentos em mármore

Fig. 539 - Fachada lateral

Fig.540 – Térreo- Detalhe pórtico.

O paisagismo das áreas de lazer do clube é assinado por Roberto Burle Marx. Além da cobertura propriamente dita, onde se localiza a piscina, os jardins ocupam também os terraços dos últimos pavimentos recuados, criando um grande contraste com a rigidez da composição geral, combinando-se com painéis de azulejos e painéis decorativos com elementos de concreto (Figs. 541 a 546).

Fig.541 – Cobertura

Fig.542 –Vista Cobertura

Fig.543 – Vista jardins

Fig.544 – Vista jardins

Fig.545 – Cobertura

Fig.546 – Cobertura

A área comercial correspondente aos escritórios teve seu projeto original modificado em 1978 pelo arquiteto Paulo Judice. As alvenarias das salas individuais foram removidas criando espaços modulares para ocupação flexível, cuja área dos módulos varia de 300 a 430 m² (Fig. 547).

Fig. 547 – Pavimento para locação

O edifício dispõe de um departamento de manutenção robusto para atender às suas múltiplas demandas; o uso original está mantido e as principais dificuldades concentram-se na manutenção da impermeabilização dos terraços e do revestimento em mármore cinza do corpo de escritórios. As placas de pré-moldado de concreto que formam os vãos das áreas comerciais apresentam oxidação da ferragem, o que constitui um grave problema, pois a textura do concreto aparente é um elemento importante na composição da fachada. Nas áreas comerciais os revestimentos originais de piso e teto vêm sendo substituídos devido ao desgaste natural provocado pelo uso (Fig. 548 a 553).

Fig.548 – Detalhe Revestimento

Fig.549 – Detalhe Revestimento

Fig.550 – Situação atual

Fig.551 – Detalhe montantes de concreto aparente

Fig.552 – Detalhe forros

Fig. 553– Detalhe forros

Edifício Sede do Instituto de Previdência do Estado do Rio de Janeiro
Affonso Eduardo Reidy, 1957

Fig.589 – Vista geral

O edifício construído em estrutura metálica evidencia o progresso tecnológico para construção de edifícios altos na cidade do Rio de Janeiro no final de década de 1950

NOME ATUAL: EDIFÍCIO SEDE DO INSTITUTO DE PREVIDÊNCIA DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
NOME ORIGINAL: EDIFÍCIO SEDE DO MONTEPIO DOS EMPREGADOS DO ESTADO DA GUANABARA (EM 1962 PASSOU A SE DENOMINAR INSTITUTO DOS EMPREGADOS DA GUANABARA – IPEG, E A PARTIR DE 1975 ASSUMIU A DENOMINAÇÃO ATUAL)
USO ORIGINAL: INSTITUCIONAL E ESCRITÓRIOS PARA ALUGUEL
USO ATUAL: IPEG E ÓRGÃOS DA ADMINISTRAÇÃO ESTADUAL
ENDEREÇO: AVENIDA PRESIDENTE VARGAS, Nº 670, CENTRO, RIO DE JANEIRO

O terreno localizado na avenida Presidente Vargas ocuparia o cruzamento daquela avenida com a avenida Norte-Sul então projetada (Fig. 590).

Fig. 590 – Planta de situação

O arquiteto Affonso Eduardo Reidy participou dos principais acontecimentos da década de 1930 que deram origem à arquitetura moderna no Brasil, e com o seu trabalho junto à administração pública do Rio de Janeiro trouxe conquistas para a arquitetura moderna brasileira, no que se refere ao atendimento de demandas sociais e ao planejamento urbano, como definiu Recamán:

Protagonista da nova arquitetura no Brasil, Reidy desenvolveu uma paradoxal vocação urbanística e social, uma espécie de elo perdido entre o que se desenvolvia naquelas décadas no país e a longínqua referência às totalizações urbanas do Plano promovidas pelos CIAMs⁴³⁰.

As suas pesquisas relativas aos sistemas estruturais, seguindo de perto a busca pela expressividade construtiva da obra de Le Corbusier, resultaram em um diferencial na sua produção, com realizações de grande originalidade formal, como é o caso do projeto para o Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro, cujo projeto e execução são contemporâneos ao edifício sede do Instituto de Pensões do Estado do Rio de Janeiro (Figs. 591 a 593), projetado em 1957, cuja construção se estendeu até 1965.

As experiências com sistema metálico portante no Brasil tiveram impulsos variados nos anos 1950, no entanto este sistema construtivo só seria mais explorado na década de 1980, sem contudo suplantando o emprego de estruturas em concreto armado. No caso do IPERJ, como observou Conduru, “Reidy revestiu a ossatura com uma versão sóbria do *Brazilian Style*”⁴³¹.

⁴³⁰ RECAMÁN, Luiz. Forma sem Utopia. In: ANDREOLI, E. FORTY, A. (Org.) Arquitetura Moderna Brasileira. Londres: Phaidon Press Limited, 2004. p.126.

⁴³¹ CONDURU, Roberto. Tropical Tectonics. In: ANDREOLI, E. FORTY, A. (Org.) Arquitetura Moderna Brasileira. Londres: Phaidon Press Limited, 2004. p.86.

Fig. 591 – Perspectiva do projeto

Fig. 592 – Fachada

Oeste

Fig. 593 – Fachada Sul

O programa do edifício previa a ocupação parcial pelos serviços da instituição e áreas destinada à renda. As instalações do IPEG (Montepio dos Empregados Municipais) teriam no subsolo áreas destinadas a serviços e instalações; no pavimento térreo e sobreloja, as áreas de atendimento ao público, tais como tesouraria e protocolo; do 2º ao 10º pavimento se localizariam os escritórios e serviços da instituição, com a presidência ocupando o 7º pavimento; no 19º pavimento, a área para a associação de funcionários; no 20º pavimento, um auditório; e no 21º pavimento, um restaurante. O 22º pavimento, além das instalações da central de ar-condicionado e dos elevadores, funcionaria como apoio aos 21º e 22º pavimentos. Do 11º pavimento ao 18º pavimento haveriam áreas destinadas à locação (Figs. 594 a 598).

Fig.597 - Planta do 20º pavimento (auditório)

Fig.598 - Planta da cobertura

ARQUITETO E GERENTE DA OBRA: AFFONSO EDUARDO REIDY
 CALCULISTA DA ESTRUTURA: PAULO FRAGOSO
 ESTRUTURA METÁLICA: FEM – FÁBRICA DE ESTRUTURAS METÁLICAS
 CONSTRUÇÃO: IPEG
 INSTALAÇÕES PREDIAIS: SERVIX ENGENHARIA LTDA.
 OBRAS DE ARTE : MANABU MABE

Fig.599 – Vista do edifício em construção

Fig.600 – Vista do edifício em construção

O edifício tem 22 pavimentos, com estrutura em aço produzida pela fábrica de estruturas metálicas da antiga Companhia Siderúrgica Nacional de Volta Redonda, à época em franco desenvolvimento. A definição por este sistema estrutural se deveu à possibilidade de redução das seções de vigas e colunas, otimizando o aproveitamento do terreno, bem como pela rapidez da execução. As lajes são do tipo cogumelo. Nos pavimentos, os pilares têm seção quadrada, mas no térreo observaram os dispositivos legais para as construções na avenida Presidente Vargas, na localização, nas dimensões e no acabamento (Figs. 599 a 601).

Fig.601 – Vista do edifício em construção

As fachadas apresentam orientação sul, fachada principal voltada para a avenida Presidente Vargas e orientação oeste voltada anteriormente para uma avenida projetada. Na face sul, com esquadrias de piso-teto em alumínio, destaca-se a marcação do pavimento da presidência com envasadura e balcão, que confere contraponto à seqüência de pavimentos-tipo; e a faixa cega correspondente ao auditório. A sua composição divide o prisma em três seções; a primeira é a galeria da avenida Presidente Vargas, com as colunas correspondendo à altura do pavimento térreo e sobrelojas, recuados; a segunda seção indo até a faixa de marcação do auditório; e a terceira correspondendo aos pavimentos superiores (Figs. 602 a 603).

Fig. 602 –
Fig. 603 –

Fig. 604 – Detalhe
cobogó fachada
posterior
Fig. 605 – Detalhe
balcão fachada principal.

A fachada oeste, também com esquadrias de piso a teto, apresenta grelha em concreto aparente que emoldura um sistema de *brise-soleils* verticais e horizontais móveis, de grande expressividade plástica, que demonstra a influência dos trabalhos de Le Corbusier para o arranha-céu do Quartier de la Marine, na Argélia, e para a Unidade de Habitação de Marselha.

A fachada norte tem parte cega e parte com painéis de elementos vazados em cerâmica do tipo cobogó, elemento empregado por Reidy em vários projetos, entre eles o conjunto residencial do Pedregulho.

O sistema de *brise-soleil* projetado constitui-se de uma grelha em concreto apoiada em consoles no nível das lajes do pavimento, afastada da fachada de modo a permitir a ventilação. Os elementos que formam alternam-se entre elementos verticais e horizontais, todos em alumínio, com controle de movimento pelo interior. A solução privilegiou o controle da radiação solar e da iluminação sem prejuízo da visibilidade. Os elementos verticais funcionam como persianas que podem ser totalmente recolhidas para um dos lados da grelha de concreto (originalmente foram previstas caixas embutidas na estrutura), e quando esticadas permitem um movimento de rotação das lâminas em função das alturas dos raios solares (Figs. 606 a 608). Os elementos horizontais são

placas que, fixadas a um sistema de trilhos podem igualmente ser regulados, que atuam como elementos disciplinados do conjunto, assegurando “o indispensável sentido de unidade”⁴³². Os efeitos de luz e sombra obtidos com este sistema conferem grande valor plástico ao conjunto.

Fig. 606 – Croquis estudos brise-soleil **Fig. 607** –Croquis estudos brise-soleil **Fig. 608** –Croquis estudos brise-soleil

As esquadrias de piso ao teto tanto na fachada sul quanto na fachada oeste tem caixilhos de alumínio, com vidros importados de procedência belga e apresentam um detalhamento cuidadoso. Na fachada oeste, estão divididas em três seções; na parte central apresenta painéis de correr e na parte inferior o painel tem abertura para o interior; e na parte superior as bandeiras são basculantes. Na fachada sul, estão divididas em painéis fixos e painel com abertura para o exterior, de modo a permitir a máxima ventilação (Figs. 609 a 614).

Fig. 609 – Vista brise-soleil maquete

Fig. 610 –Detalhe brise metálico

Fig. 611 –Detalhe grelha de concreto

⁴³² MONTEPIO DOS EMPREGADOS MUNICIPAIS, Affonso Eduardo Reidy, Arquiteto. *Arquitetura e Engenharia*, Rio de Janeiro, nº 54, p.5-8, ago. 1959,

Fig. 612 – Desenhos do projeto

Fig. 613 – Esquadrias fachada sul

Fig. 614 – Esquadrias fachada oeste

A planta dos pavimentos se estrutura com três eixos de circulação vertical compostos por duas baterias de elevadores e uma escada. Uma das baterias de elevadores se localiza paralelamente a fachada sul, com três elevadores – dois para o atendimento da circulação de público e um para funcionários, conforme previsto originalmente no projeto; a outra bateria também com três elevadores, em sentido perpendicular à fachada, acomoda um elevador de uso privativo, para os funcionários mais importantes e visitas ilustres. No pavimento térreo, as entradas e saídas localizadas nas duas fachadas ordenavam o fluxo vertical.

O sistema estrutural ordena o espaço a partir da fachada sul em dois tramos, os eixos de circulação vertical e os serviços situam-se no tramo posterior, liberando o tramo junto às fachadas para uma ocupação flexível, organizada a partir da modulação das esquadrias, que define também a modulação das tomadas de piso, da iluminação e do insuflamento de ar-condicionado. O alinhamento dos pilares define também a circulação horizontal nos pavimentos. O 21º e 22º pavimentos têm *layout* diferenciado. O pavimento do auditório tem *layout* diferenciado, com curvas que tentam quebrar a ortogonalidade do edifício; o acesso ao pavimento do restaurante é feito por escada helicoidal (Figs. 615 e 616).

Fig. 615 – Plantas do edifício

Fig. 616 – Plantas do edifício

O detalhamento construtivo do edifício é de grande qualidade, assim como a especificação dos materiais foi feita com grande propriedade tendo em vista atender às exigências de uso público, bem como o caráter sóbrio de uma edificação pública. O tratamento dos interiores reflete a hierarquização dos seus espaços. No pavimento térreo, mármore de lioz reveste pisos e paredes; nos pavimentos-tipo as áreas de trabalho têm tacos de madeira tipo parquet, e as circulações granitina. As alvenarias são revestidas com uma pastilha marrom e as divisórias originais apresentam perfis de alumínio com painéis em eucatex. Os forros originais foram substituídos por um forro comercial, tipo pacote. No andar da presidência as áreas de trabalho apresentam menor flexibilidade, tendo sido utilizado lambris em madeira para diferenciação deste pavimento, assim como o pavimento do auditório, com pisos e revestimento de alvenarias em mármore, destacando-se o painel de Manabu Mabe do auditório, cujas cores se harmonizam com o tratamento desse ambiente (Figs. 617 a 627).

Fig. 617 – Revestimentos em Lioz no térreo

Fig. 618 – Tratamento dos pavimentos-tipo

Fig. 619 – Tratamento dos pavimentos-tipo

Fig. 620 – Tratamento dos pavimentos-tipo

Fig. 621 – Tratamento diferenciado do andar da presidência

Fig. 622 – Hall de serviço

Fig. 623 – Espaço cultural

Fig. 624 – Espaço cultural

Fig. 625 – Espaço cultural

Fig. 626 – Espaço cultural

Fig. 627 – Placa do arquiteto

O edifício continua sendo usado como sede de uma instituição pública. No pavimento térreo foi criado um espaço para agência bancária, originalmente do Banerj, atualmente Itaú, que com sua programação visual muito marcante perturba a visibilidade das fachadas neste nível, cujo detalhamento das esquadrias é muito elegante (Figs. 628 e 629). Internamente, outros órgãos da administração estadual ocupam alguns pavimentos, cujas adaptações realizadas em nada respeitam a arquitetura pré-existente. Nos pavimentos ocupados pelo IPERJ os ambientes estão mais preservados, com alguns elementos da construção original (Figs. 630 e 631). O restaurante original também foi modificado (Figs 632 e 633).

Fig. 628 – Alterações no pavimento térreo

Fig. 629 – Alterações no pavimento térreo

Fig. 630– Divisórias originais

Fig. 631 – Divisórias novas

Fig. 632 – Alteração do restaurante original

Fig. 633 – Alteração do restaurante original

O estado geral de conservação do tecido construído do edifício é bom, tanto externamente quanto internamente. Os principais problemas que apresenta são decorrentes de uma falta de manutenção adequada.

O sistema de ar-condicionado, em decorrência da falta de recursos para sua manutenção não funciona normalmente, e em alguns pavimentos foram instalados aparelhos de ar-condicionado individual que comprometem a preservação das esquadrias nas fachadas sul e oeste.

O sistema de *brises* está preservado na maioria dos pavimentos. As placas fixas apresentam oxidação, e as persianas, em alguns pavimentos, foram removidas. A grelha de concreto aparente recebeu tratamento⁴³³, no entanto a técnica empregada deixou a superfície coberta de manchas.

⁴³³ As informações prestadas pelos funcionários do Departamento de Engenharia do IPERJ, Nilo Ovídio e Carlos Matias, a quem agradecemos o acompanhamento às visitas.

As esquadrias da fachada sul têm hastes para movimentação em ferro, que muito oxidados não possibilitam a sua abertura.

O tratamento e a nova impermeabilização da varanda do andar da presidência também não ofereceram bom resultados, principalmente com a colocação de novo revestimento cerâmico, de baixa qualidade, que em nada se assemelha a qualidade dos revestimentos originais.

Fig. 634– Sombra gerada pelos brises da fachada lateral

Fig. 635 – Instalação do ar-condicionado

Fig. 636 – Oxidação dos elementos metálicos e péssima intervenção realizada na grelha de concreto aparente

Fig. 637 – Oxidação das esquadrias

Fig. 638 – Funcionamento precário das janelas por causa do vento

Fig. 639 – Aparelhos de ar-condicionado na fachada

Fig. 640 – Modificação da varanda

Fig. 641 – Pixações no térreo

Capítulo 5

OS EDIFÍCIOS DE ESCRITÓRIOS NO RIO DE JANEIRO CONSTRUÍDOS ENTRE 1930-1960 E A SUA PRESERVAÇÃO

A apresentação das discussões teórico – metodológicas desenvolvidas sobre a preservação da arquitetura moderna no cenário internacional, bem como dos aspectos relativos ao tema já desenvolvidos no Brasil, ao longo deste trabalho, forneceram os subsídios para análise das questões relativas à preservação dos edifícios de escritórios que serão efetuadas no presente capítulo.

Na primeira parte do capítulo trataremos da inserção histórica da arquitetura moderna brasileira do período de 1930-1960, bem como abordaremos alguns aspectos existentes da crítica sobre esta produção, notadamente do que se convencionou chamar Escola Carioca, destacando os dados relativos à qualidade e à relevância dos edifícios estudados, necessários para fundamentar as justificativas para a sua preservação. Considerando que para o reconhecimento do valor de patrimônio de uma dada produção é preciso considerar o final do período da sua realização e a sua historicização, para que se possa proceder a uma avaliação crítica.

A historiografia da arquitetura não revela na maior parte dos casos, os componentes estruturais do monumento, e nem tampouco são analisadas as suas estratificações, fixando-se nas suas características visuais. Por este motivo elaboramos um inventário dos edifícios analisados, de modo a identificar o seu processo de concepção original, bem como seu percurso no tempo; os seus aspectos figurativos e técnicos, os materiais empregados e o seu modo de emprego, bem como a indicação das principais transformações porque passaram ao longo do tempo, o qual foi apresentado no capítulo anterior. Não pretendemos com as informações levantadas proceder a uma análise minuciosa, necessária para fundamentar um projeto de intervenção, mas estabelecer um quadro geral de informações capaz de indicar os valores e características destes edifícios que devem ser preservados, bem como estabelecer um sistema de referências para sua preservação, o qual será desenvolvido no presente capítulo.

A ampliação do conceito de monumento histórico trouxe novas implicações teóricas, metodológicas e técnicas para o campo da preservação, com o alargamento do universo de bens para serem selecionados e preservados. Os valores identificados para preservação são decorrentes de um contexto cultural, isto é, da forma própria que cada cultura tem de se relacionar com seu passado, e da forma como pretende assegurar a sua continuidade e o seu desenvolvimento. Esta questão assume outra dimensão se considerarmos que a produção moderna, diferentemente daquela de outros períodos, não pode esperar pela “prova do tempo” para o seu processo de seleção. Além das ameaças de perda e destruição decorrentes das transformações do ambiente construído que se aceleram cada vez mais, esta produção está sujeita a formas mais sutis de destruição, que não se apresentam como grandes ameaças, são pequenas alterações que se processam de modo difuso, resultando ao final de um período de tempo em grandes alterações que concorrem para a perda do significado da obra.

Os edifícios modernos, em decorrência das suas especificidades materiais e funcionais, estão sujeitos a variados processos de transformação e descaracterização, os quais

impõem que as ações para sua preservação se desenvolvam num contexto onde ainda não existe o necessário distanciamento histórico para fazê-lo. O êxito da transmissão deste legado para o futuro, como obra de arte e testemunho histórico, depende do estabelecimento de compromissos baseados nos princípios estabelecidos para a preservação do patrimônio cultural, tendo em vista que o estabelecimento de princípios para a preservação não constituem uma base apenas para as ações práticas, mas significam um marco ético e moral.

Os edifícios de escritórios, pela natureza do seu programa e da sua utilização, oferecem uma complexidade e uma multiplicidade de problemas, fazendo com que as ações para a preservação dos seus valores históricos e artísticos se equilibrem com as exigências modernas de eficiência, e ainda apresentem uma relação custo-benefício compatível com o contexto socioeconômico, bem como atendam às exigências normativas e de legislação.

Conforme analisado no decorrer do trabalho, a aplicação dos princípios correntes de preservação para a preservação da arquitetura moderna depende principalmente de uma vontade real e verdadeira de conservar e transmitir este legado para as gerações futuras. A intervenção mínima, a máxima retenção do tecido construído original, o respeito pela preservação das estratificações históricas, a reversibilidade e distinguibilidade das intervenções, são princípios que devem ser aplicados à preservação deste legado, pois de outro modo, o “texto” do objeto arquitetônico ficará comprometido privando as gerações futuras da possibilidade de novas leituras e novas interpretações comprometendo o crescimento cultural. No entanto, torna-se necessário a definição de um suporte teórico e metodológico para fundamentar estas ações em equilíbrio com as disponibilidades técnico-operacionais. A preservação da arquitetura moderna, pela multiplicidade e complexidade dos problemas que apresenta não pode prescindir dos aparatos teóricos já desenvolvidos pela disciplina da preservação ao longo do tempo. Por se tratar de um legado ainda inexplorado na sua riqueza material e expressiva, a sua preservação não pode prescindir de uma impostação teórica orgânica e numa prática corretamente fundada. Voltando às ponderações de Giovanni Carbonara, já apresentadas no decorrer deste trabalho:

[...]Tale disciplina [restauro del moderno], radicandosi nella più generale e matura riflessione sul restauro, potrà trovarsi utili spunti, validi stimoli propulsivi e sicuri orientamenti per svilupparsi in modo corretto, a reale difesa d’um patrimonio finalmente ricinosciuto meritevole d’attenzione e di rispetto⁴³⁴.

⁴³⁴CARBONARA, Giovanni. Il restauro del nuovo: problemi generali e il caso del Weissenhof. In: _____ . *Avvicinamento al Restauro*. Teoria, Storia, Monumenti. Napoli, Liguori, 1997. p.581-594

5.1- OS EDIFÍCIOS DE ESCRITÓRIOS NO RIO DE JANEIRO CONSTRUÍDOS ENTRE 1930-1960, BRAZILIAN STYLE E ESCOLA CARIOCA.

A preservação arquitetônica tem como campo de atuação a preexistência, sendo por isso uma operação cuja base é a história. A historicização de um determinado período fornece os elementos necessários para atribuição de valor à respectiva produção, e o distanciamento histórico é fundamental para que se produza uma avaliação capaz de definir os limites temporais e os conteúdos característicos desta produção, sem o que as ações de preservação podem ficar comprometidas.

O patrimônio edificado é constituído por testemunhos que passam a ser considerados monumentos, no sentido dado a este termo por Riegl⁴³⁵, a partir de um reconhecimento que se processa num dado tempo e num dado contexto cultural, em que são identificados os seus valores históricos, artísticos e simbólicos que justificam a sua preservação, como expresso na carta de Veneza, de 1964:

[...]A conservação e a restauração dos monumentos têm por finalidade preservá-los ao mesmo tempo como obras de arte e testemunho histórico⁴³⁶.

A história então constitui o primeiro ato da atividade de preservação, pois esclarece os critérios de individualização e de escolhas a serem adotadas em relação à obra sobre a qual se vai intervir⁴³⁷. A história, assim como a filosofia são os campos disciplinares privilegiados para a fundamentação das propostas de preservação dos monumentos históricos, pois é através do juízo histórico - crítico que se minimiza a carga subjetiva que envolve o processo, e afastam-se as arbitrariedades que comumente comprometem a transmissão do patrimônio às gerações futuras, como bem observa Kühl:

[...]A ancoragem nesses campos disciplinares é essencial para aqueles que atuam na preservação de bens culturais, pois possibilita que se supere atitudes ditadas unicamente por predileções individuais, que qualquer ser pensante possui, e que se aja de acordo com uma deontologia profissional alicerçada em uma visão histórica associada a estudos multidisciplinares justamente para se minimizar o risco de atitudes individualistas e de interpretações parciais⁴³⁸

⁴³⁵ RIEGL, Alois. *Le Culte Moderne des Monuments, son Essence et sa Genèse*. Paris: Éditions du Seuil, 1984.

⁴³⁶ CURY, Isabelle. (Org.). *Cartas Patrimoniais* (2ª. ed.). Rio de Janeiro: Edições do Patrimônio, 2000. p.91-95.

⁴³⁷ MARIANI, Gaetano Miarelli. Storia, Restauro e Storiografia. In: SETTE, Maria P. Il restauro in Architettura. Torino: Utet, 2001.p.11.

⁴³⁸ KÜHL, Beatriz Mugayar. Ética e História na Conservação e na Restauração. Palestra apresentada na Comissão de Patrimônio Cultural da Universidade de São Paulo, em 30 de março de 2004. Agradeço muito a gentileza da autora de disponibilizar o referido texto.

A preservação da arquitetura moderna apresenta enormes desafios em decorrência das suas especificidades. O Movimento Moderno em arquitetura tem como característica comum, em todas as partes do mundo onde se desenvolveu, a ruptura com os sistemas tradicionais de construção em decorrência de um desenvolvimento industrial que trouxe para o âmbito da construção civil novas técnicas construtivas e novos materiais. As novas técnicas construtivas e os novos materiais propiciaram o estabelecimento de um vocabulário formal, que variando conforme os contextos sociais, econômicos e tecnológicos, foi conjugado às exigências funcionais e às demandas de crescimento urbano dando lugar a grandes extensões do ambiente construído em várias partes do planeta.

A expectativa de vida deste tecido construído, em decorrência de diversos fatores, principalmente da obsolescência funcional, dos processos de degradação dos materiais e da falta de uma correta manutenção, se revelou muito curta e em muitos casos menor do que o período comumente definido para uma edificação ser considerada antiga no sentido de adquirir valor histórico. Por outro lado, a proximidade temporal entre o momento presente e o surgimento deste legado é um fator que compromete uma avaliação crítica dos seus valores que devem ser preservados.

Ao longo dos últimos vinte anos, no cenário internacional, nos inúmeros debates e discussões sobre critérios de identificação seleção e preservação do legado do Movimento Moderno, tendo como pano de fundo o campo disciplinar da preservação do patrimônio cultural e o seu desenvolvimento teórico e prático nos últimos anos, pode-se verificar que o desenvolvimento da questão, a luz dos princípios correntes de preservação, requer o aprofundamento de dois aspectos: o estabelecimento dos instrumentos que possibilitem o reconhecimento dos valores a serem preservados, e o conhecimento das suas características físicas no que diz respeito à matéria, à forma, à função e ao estado de conservação.

A historiografia da arquitetura moderna no Brasil e os instrumentos disponíveis para a avaliação histórico – crítica da produção da chamada Escola Carioca de arquitetura, vêm se consolidando ao longo da última década, o que reflete as especificidades das manifestações do Movimento Moderno no país. O processo de inserção histórica da arquitetura moderna ocorreu nos Estados Unidos e na Europa durante os anos 1960, quando estudos críticos começaram a discutir o mito do Movimento Moderno, demonstrando a inadequação da sua visão homogênea e unitária à situação então vigente, passando a sua produção a ser encarada de forma diferenciada e distante no tempo. No Brasil, a situação verificada é extremamente diferente, pois aqui a arquitetura moderna se apresentou de maneira divergente da corrente principal. O Brasil, ao contrário da Europa onde o Movimento Moderno se originou, precisava definir sua identidade nacional e era uma sociedade em desenvolvimento, na qual a infra-estrutura industrial estava por construir. Por outro lado, a proposta de conciliação entre modernidade e tradição, decorrente de um contexto sócio-cultural específico, que desde logo se estabeleceu entre a produção moderna brasileira e produção colonial de vertente portuguesa, fez com que as características da arquitetura moderna no Brasil fossem diferentes das demais manifestações do Movimento Moderno, nas quais a ruptura com a tradição era predominante, como observam Andreoli e Forty:

[...]o modernismo brasileiro foi aclamado justamente em virtude de sua divergência da corrente principal. Sendo ambas as vertentes indisputavelmente autênticas, evidenciava-se no caso brasileiro a capacidade do movimento de desenvolver-se e renovar-se... Esta é uma das peculiaridades brasileiras: a de não ter produzido nem uma arquitetura pós-moderna significativa, nem uma crítica ao seu próprio Modernismo.⁴³⁹

Os primeiros estudos sobre a arquitetura moderna brasileira foram realizados por Philip Goodwin⁴⁴⁰ para a exposição *Brazil Builds: New and Old 1652-1942* realizada em Nova York, em 1943, e o para o livro homônimo; e constituíram a principal fonte de informação sobre a produção moderna brasileira do período, tendo sido responsável pelo seu enorme prestígio no panorama internacional nas décadas de 1940 e 1950.

A exposição *Brazil Builds: New and Old 1652-1942* apresentou dois períodos da arquitetura brasileira, o período colonial e os edifícios modernos, então recém construídos ou em fase de conclusão da obra. Comparando as duas fases, relacionou a arquitetura moderna à arquitetura colonial, ressaltando as características de ambas para adaptação ao contexto cultural e climático, estabelecendo uma continuidade entre os dois períodos. A influência de Le Corbusier na arquitetura moderna brasileira foi desde logo reconhecida e o caráter nacional, a adequação ao clima, e sobretudo o desenvolvimento de soluções para proteção solar – *brise-soleils* – e a adequação aos materiais disponíveis foram as características mais destacadas nos trabalhos apresentados. A grande maioria dos projetos e obras apresentados era de autoria de arquitetos cariocas, demonstrando a posição ocupada pelo Rio de Janeiro, naquele momento como observou Carlos Lemos:

[...]quarenta projetos modernos executados até aquele ano, sendo trinta de autoria de arquitetos formados, na Escola de Belas-Artes do Rio de Janeiro, ficando assim caracterizada a capital do país, como pólo irradiador, mais uma vez, não só de um estilo, ou conceito, mas de toda uma tecnologia e de novo um modo de encarar a arquitetura moderna.⁴⁴¹

Aquele evento teve grande repercussão e foi decisivo para o reconhecimento da arquitetura moderna brasileira pela crítica estrangeira como uma antecipação à resistência a um modelo internacional único, que se manifestaria mais tarde como foi o caso da Finlândia. Por conta do prestígio alcançado no exterior⁴⁴², a arquitetura moderna

⁴³⁹ FORTY, Adrian. ANDREOLI, Elisabetta. Europa – Brasil: viagem de ida e volta. In: In: ANDREOLI, E. FORTY, A. (Org.) *Arquitetura Moderna Brasileira*. Londres: Phaidon Press Limited, 2004. p.11.

⁴⁴⁰ GOODWIN, P. L. *Brazil Builds – Architecture New and Old 1652 - 1942*. New York: The Museum of Modern Art, 1943.

⁴⁴¹ LEMOS, C.A. *Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos: Edusp, 1979. p.84.

⁴⁴² No panorama europeu, revistas como *Architectural Review* e *L'Architecture d'Aujourd'hui* continuaram publicando o desenvolvimento da arquitetura moderna brasileira com ênfase nas carreiras dos seus

brasileira passou a ser aceita pelo público interno, experimentando a partir desta data grande expansão, indo além das obras públicas que constituíram seus primeiros empreendimentos, como observou Mario de Andrade:

Eu creio que este é um dos gestos de humanidade mais fecundos que os Estados Unidos já praticaram em relação a nós, os brasileiros. Porque ele virá, e já veio, regenerar a nossa confiança em nós e diminuir o desastroso complexo de inferioridade de mestiços que nos prejudica tanto.⁴⁴³

A relação com a tradição e a materialização da identidade nacional formaram a base interpretativa que permeou os estudos sobre a arquitetura moderna brasileira a partir de *Brazil Builds*. Essa interpretação se baseou na leitura histórica de Lucio Costa formulada no texto “Razões da Nova Arquitetura”⁴⁴⁴ de 1934 e desenvolvida em “Documentação Necessária”⁴⁴⁵ de 1938. Em “Razões da Nova Arquitetura”, Lucio Costa elaborou as suas idéias sobre a arquitetura moderna, onde relacionou a produção da nova arquitetura às condições locais, às técnicas construtivas e ao clima, estabelecendo uma abordagem que ligaria a arquitetura moderna brasileira à vertente corbusieriana do Movimento Moderno.

O papel de Lúcio Costa na historiografia da arquitetura brasileira⁴⁴⁶ vem sendo analisado por diversos autores, sendo indiscutível a importância dos seus escritos para a difusão dos princípios do Movimento Moderno no Brasil. No seu texto “Depoimento de um arquiteto carioca”⁴⁴⁷, Lúcio Costa retratou a arquitetura carioca da primeira metade do século XX e o “milagre” do surgimento da arquitetura moderna como uma “manifestação de caráter local” do emprego da nova técnica e dos novos materiais, numa abordagem que se manifestou também em outros trabalhos sobre o tema⁴⁴⁸.

Na década de 1950, Henrique Mindlin publicou o livro *Arquitetura Moderna no Brasil*,⁴⁴⁹ concebido como suplemento para o *Brazil Builds*, e o seu objetivo era igualmente o de divulgar a produção da arquitetura moderna no período:

[...]da forma mais condensada e ordenada possível, por meio de um certo número de exemplos selecionados, a imagem daquilo que o Brasil

principais protagonistas: Oscar Niemeyer, Lucio Costa, MM Roberto, Affonso Eduardo Reidy e Rino Levi, que alcançaram prestígio internacional tendo participado de importantes eventos, como foi o caso de Oscar Niemeyer na construção do edifício Sede das Nações Unidas, em Nova York, em 1947 e de Lucio Costa que participou do júri para a construção do Edifício da UNESCO em Paris em 1952. TINEM, Nelci. *O alvo do olhar estrangeiro: O Brasil na historiografia da arquitetura moderna*. João Pessoa: Editora Manufatura, 2002.

⁴⁴³ ANDRADE, M. *Brazil Builds, Arte em Revista 4 – Arquitetura Nova*. São Paulo: CEAC – Centro de Estudos de Arte Contemporânea, 1983. p.25.

⁴⁴⁴ COSTA, Lucio. *Lúcio Costa: Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995. p.108-116.

⁴⁴⁵ Ibid., 457-462.

⁴⁴⁶ LEONÍDIO, Otávio. Lucio Costa, historiador?. In: NOBRE, Ana L., KAMITA, João M., LEONÍDIO, O., CONDURU, R. (Orgs.). *Lucio Costa, um modo de ser moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p.181-189.

⁴⁴⁷ COSTA, op.cit., 157-172.

⁴⁴⁸ PUPPI, M. *Por uma História não Moderna da Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Associação dos Amigos da História da Arte/ CPHA/ IFCH/ Unicamp, 1998. p.12.

⁴⁴⁹ MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1999.

alcançou no campo da arquitetura moderna, de modo a permitir um julgamento fundamentado, tanto por parte dos próprios arquitetos quanto dos críticos daqui e do exterior⁴⁵⁰.

O trabalho de Mindlin apresenta as obras realizadas no período, onde grande ênfase foi dada ao tratamento das superfícies planas com *brise-soleils*, destacando os estudos realizados por Alexandre Albuquerque, Paulo Sá, Atílio Correia Lima e Hermínio de Andrade Silva⁴⁵¹, como também foi atribuídos aos engenheiros Emílio Baumgart, Joaquim Cardoso, Antônio Alves de Noronha e Paulo Fragoso os progressos alcançados na engenharia estrutural do concreto armado. Estas características também foram relacionadas por Siegfried Giedion, autor do prefácio do referido livro.

O sucesso alcançado com a utilização de *brise-soleils* não se restringiu ao aspecto técnico da solução dos problemas com o clima, foi decorrente também da sua utilização como instrumento de valorização do vocabulário arquitetônico moderno, como analisou Mario Pedrosa⁴⁵²:

os painéis móveis dos *brise-soleil* animam as fachadas e criam, graças aos jogos de sombras e de luzes, e à utilização da cor, uma impressão pictural. Os irmãos Roberto, de início, depois Lúcio Costa, Niemeyer em seus princípios, Reidy, Rino Levi, Bolonha, elevaram essas invenções a uma verdadeira arte gráfica, bidimensional⁴⁵³.

A crítica estrangeira ficou interessada na produção brasileira desde a exposição *Brazil Builds*, porque esta valorizava a conjugação dos princípios racionalistas à tradição construtiva colonial, principalmente na adoção de elementos para o controle das condições climáticas como as treliças, os *brise-soleils*, os painéis de azulejos, os espelhos d'água e os jardins tropicais. Esta manifestação foi reconhecida como uma expressão regional do *International Style*, o *Brazilian Style*. A partir da construção da Pampulha a arquitetura moderna brasileira tomou um caminho formal diferenciado e as opiniões externas, principalmente depois da Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo, de 1953, começaram a criticá-la em função de um excesso de formalismo, passando a destacar o seu distanciamento das demandas sociais e dos preceitos de produção industrial e serialidade que definiram o processo de modernização europeu.

A designação *Brazilian Style*, e depois Escola Carioca, ficou restrita aos trabalhos realizados no Rio de Janeiro, com os arquitetos Lucio Costa, Affonso Eduardo Reidy, Jorge Moreira e Oscar Niemeyer, à frente, em decorrência das diversidades apresentadas nas outras regiões do país e segundo Segawa, esta designação Escola Carioca foi usada pela primeira vez por Mario de Andrade, em 1943.⁴⁵⁴

⁴⁵⁰ MINDLIN, op. cit., p.33.

⁴⁵¹ Ibid., loc.cit.

⁴⁵² PEDROSA, M. Arquitetura Moderna no Brasil In: AMARAL, A. (Org.). *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981. p.255-279

⁴⁵³ Ibid., p.261

⁴⁵⁴ SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999. p.103.

Nos anos 1960, as questões que se esboçavam para um entendimento do processo de formação da arquitetura moderna brasileira, por diversos motivos perderam o lugar ocupado nas duas décadas anteriores, passando a produção brasileira a figurar como um exemplo da escola corbusieriana em países distantes⁴⁵⁵. Esta situação se consolidou com as revisões e rejeições ao Movimento Moderno nos países centrais e com as transformações políticas e econômicas no cenário internacional que deram lugar a um processo de desenvolvimento desigual em escala mundial.

A produção arquitetônica brasileira moderna se afastou dos fóruns de discussão internacionais, caindo num limbo historiográfico⁴⁵⁶, e internamente a construção de Brasília, o golpe militar de 1964, a ditadura, a cassação de arquitetos e professores, os problemas das periferias urbanas, criaram novos focos, e a produção arquitetônica moderna carioca do período anterior não foi objeto de crítica ou novos estudos.

Na década de 1980, o trabalho de Yves Bruand, *A Arquitetura Contemporânea no Brasil*⁴⁵⁷, se apresentou como um levantamento completo da produção arquitetônica brasileira no período de 1900 a 1969, reunindo um conjunto documental de enorme valor, constituindo-se uma importante contribuição para a historiografia da arquitetura moderna brasileira. Neste livro, Bruand analisa a produção carioca, através da descrição minuciosa de determinadas obras, traçando características sobre o desenvolvimento de alguns arquitetos, dando ênfase à capacidade de composição adquirida a partir da sedimentação dos ensinamentos do curso tradicional e valorizando a influência de Le Corbusier. O seu trabalho não se restringiu aos aspectos estéticos, mas se propôs identificar a evolução da arquitetura brasileira do período estabelecendo seu significado histórico.

A partir dos anos 1980, surgiu uma geração de novos trabalhos, sobre a arquitetura moderna brasileira, visando acrescentar outras contribuições, e a partir dos anos 1990 a produção dos anos 1930 a 1960 passou a ser analisada através de novos pontos de vista, buscando entender este período como parte de um passado histórico, como é o caso da obra de Hugo Segawa, *"Arquiteturas no Brasil 1900-1990"*, que estabeleceu sua análise a partir de marcas temporais das principais manifestações do movimento, definindo no capítulo *"Afirmção de uma escola 1943-1960"*, os limites cronológicos da produção moderna carioca. Além disso, o interesse acadêmico na arquitetura moderna brasileira aumentou consideravelmente.

Nos anos 1990, o trabalho de Zilah Quezado Deckker⁴⁵⁸ aprofundou a análise da influência de Le Corbusier na produção moderna brasileira dos anos 1930, identificando através do estudo dos principais edifícios do período as características do *Brazilian Style* que motivaram o seu prestígio internacional. Verificou também, em decorrência da repercussão da exposição *Brazil Builds*, as influências da produção brasileira do período

⁴⁵⁵ WISNIK, G. Modernidade Congênita. In: ANDREOLI, E. FORTY, A. (Org.) *Arquitetura Moderna Brasileira*. Londres: Phaidon Press Limited, 2004.p.33.

⁴⁵⁶ Ibid., p. 36.

⁴⁵⁷ BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Nobel, 1981.

⁴⁵⁸ DECKKER, Zilah Q. *Brazil Built- The Architecture of Modern Movement in Brazil*. Londres: Spon Press, 2001.

na obra de Le Corbusier, bem como na produção americana, evidenciada no Edifício Sede nas Nações Unidas em Nova York, e na torre de escritórios Lever House, de Skidmore, Owings & Merrill. A afirmação de uma corrente arquitetônica interna também foi analisada, a partir da análise das suas obras, que se caracterizava pelo emprego sistemático do *brise-soleil*, do pilotis, dos azulejos e do paisagismo tropical.

A arquitetura da Escala Carioca foi estudada em maior detalhe por Carlos Eduardo Dias Comas em *Precisões Brasileiras sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir do projeto e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira e Cia. Ltda., 1936-1945*⁴⁵⁹, de 2002. Neste trabalho Comas reviu as relações da arquitetura moderna brasileira com o ecletismo que a precedeu, ponto subestimado tanto por Brazil Builds como por Yves Bruand; aprofundou as articulações entre arquitetura moderna e as demais manifestações modernistas da década de 1920; e também analisou as controvertidas alterações de cenário onde se estabeleceu uma oposição entre modernidade internacional e tradicionalismo nacional. Realizou uma análise dos projetos e obras realizados verificando os seus principais protagonistas – destacadamente os arquitetos cariocas do primeiro time, e aqueles que posteriormente se juntaram ao movimento iniciado pela renovação do ensino da arquitetura na Escola de Belas Artes, os programas, os clientes, a concepção forma e as soluções de projeto.

Ao analisar a historiografia do período no sentido de ancorar a necessária atribuição de valor para preservação, devemos considerar que a modernidade no Brasil, assim como em países não diretamente envolvidos com as mudanças socioeconômicas decorrentes das transformações dos processos de industrialização, deve ser analisada sob uma perspectiva diferente daquela que normalmente se apresenta nos manuais da história da arquitetura do século XX.

Modernidade pode estar relacionada com a nova sociedade surgida no século XIX e, conseqüentemente, com problemas de urbanização e habitação em cidades com crescimento vertiginoso, industrialização, avanços tecnológicos, mas também pode estar relacionada com ideologia social, ecologia e cultura⁴⁶⁰.

A partir de *Razões da Nova Arquitetura*, texto de Lúcio Costa, de 1934, pode-se apreender que um dos significados para o modernismo no Brasil foi o de promover a modernização técnica a partir da modernização cultural. O seu comentário posterior é muito esclarecedor:

⁴⁵⁹COMAS, Carlos Eduardo. *Precisões Brasileiras sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & CIA, 1936-45*. Tese. 2002. (Tese de Doutorado). Universidade de Paris VII, Vincennes, Saint Denis.

⁴⁶⁰ SEGAWA, H. The Problem of Conservation in Latin America. In: CUNNIGHAM, A. *Modern Movement Heritage*. Londres: E & FN SPON, 1998. p.40.

Transcrevo este longo texto como um documento de época que revela o clima de guerra santa profissional que marcou aqui o início da revolução arquitetônica “⁴⁶¹

Essa situação de “guerra santa” se materializou num caminho próprio, da arquitetura moderna no Brasil, como observou José Maria Montaner, numa arquitetura original, leve, que reagiu ao funcionalismo e reformulou os princípios racionalistas de Le Corbusier, tendo contribuído, principalmente com o trabalho de Oscar Niemeyer para o desenvolvimento arquitetura moderna mundial.

Os edifícios analisados neste trabalho relacionam-se com a Escola Carioca diretamente, e alguns projetos são assinados pelos seus protagonistas, materializando portanto um importante período da história da arquitetura moderna brasileira, e a despeito dos seus valores formais, devem ser vistos como testemunhos históricos de um processo de renovação não só da arquitetura, mas também da técnica construtiva e dos sistemas de produção industriais voltados para a construção civil.

5.2- OS EDIFÍCIOS DE ESCRITÓRIOS CONSTRUÍDOS NO RIO DE JANEIRO ENTRE 1930 E 1960 - CARACTERÍSTICAS

As características dos edifícios analisados correspondem às características arquitetônicas da Escola Carioca, já definida nos seus aspectos mais gerais neste texto, quais sejam a conjugação de elementos da arquitetura tradicional às soluções racionalistas, de vertente Corbusieriana. Os edifícios analisados se apresentam como variações a este tema geral, condicionados pelo programa bem como pelo sítio.

Em sua análise do conjunto da obra da Escola Carioca, Comas⁴⁶² definiu os seus principais elementos e soluções formais em relação aos programas arquitetônicos, podendo ser destacadas em relação ao nosso caso de estudo os seguintes:

- concepção estrutural com predominância do esquema DOM-INO, com estrutura dissociada da vedação, em concreto armado, com uso de laje plana e pilares circulares;
- fachadas com solução tripartida, onde a base apresenta variações de permeabilidade, com colunas incorporando térreo e sobreloja; corpo constituído de faces envidraçadas protegidas por *brise-soleils* e coroamento escalonado ou com elementos como pérgolas arrematando os volumes prismáticos;
- a diferenciação entre as faces opostas usando os *brise-soleils* como instrumento para desmaterializar o edifício, privilegiando a superfície e não o volume, assim como para oferecer múltiplas visões com a variação dos pontos de vista;
- ornamentação e decoração traduzidas pela exploração de texturas e pelo uso de jardins.

Ao final da análise das características apresentadas, Comas concluiu afirmando que:

⁴⁶¹ COSTA, op.cit., p.108.

⁴⁶² COMAS, op.cit, p.289-311.

Mas do que transformar a sintaxe corbusiana, a arquitetura moderna brasileira no período amplia e enriquece o repertório de elementos e alternativas de composição propiciados pela ossatura independente.⁴⁶³

A análise dos dados levantados sobre os projetos originais, confrontados com o levantamento do estado atual dos edifícios analisados no presente trabalho possibilitou inferir que as características principais que se relacionam a produção do período foram preservadas, em todos os edifícios, a exceção dos *brises-soleils* e dos terraços jardins.

ESTRUTURA

A exceção do Edifício Sede do Instituto de Pensões do Estado do Rio de Janeiro, os edifícios estudados apresentam estrutura de concreto armado. Estas estruturas têm um valor intrínseco por representarem conquistas técnicas para a solução de problemas de contraventamento e de rigidez compatíveis com a leveza, liberdade formal, e flexibilidade desejadas no período; assim como constituem documentos históricos de importante momento da renovação dos meios de produção da construção civil no Brasil, sendo por isso merecedoras de um estudo mais aprofundado, que não está no escopo do nosso trabalho.

Dos edifícios com estrutura em concreto armado, apenas o Edifício Sede do Jockey Clube Brasileiro e o Edifício Marquês do Herval apresentam soluções diferentes em função das demandas de seus programas. Os demais, o Edifício Valparaíso, o Edifício Seguradoras, o Edifício João Carlos Vital, o Edifício Edson Passos – Edifício Sede do Clube de Engenharia, o Edifício La Maison de France e o Edifício Dr. João Úrsulo Ribeiro Coutinho apresentam lajes planas, sem vigas, pés-direitos não inferiores a 3.00m, e pilares circulares com modulação variando em torno de 7.00m, recuados das fachadas, que conferem grande flexibilidade para o arranjo interno dos pavimentos e favoreceram as adaptações e mudanças de lay-outs pelas quais passaram ao longo destes anos. Cabe ressaltar que os engenheiros Paulo Fragoso e Antonio Alves de Noronha, destacados engenheiros estruturais do período assinam os projetos do Edifício João Carlos Vital e do o Edifício Edson Passos – Edifício Sede do Clube de Engenharia.

FACHADAS

A composição tripartida das fachadas se verifica em todas as fachadas dos exemplos estudados, derivada do esquema projetual do arranha-céu de Argel, projetado por Le Corbusier em 1938, como discutido em outra parte deste trabalho, e que também se verifica no Edifício Sede do Ministério da Educação e Saúde; assim como a diferenciação dos planos através do uso dos *brise-soleils* se contrapondo com os panos envidraçados, que se apresentam no Edifício Sede do Instituto de Pensões do Estado do Rio de Janeiro, no Edifício La Maison de France, no Edifício Seguradoras, no Edifício Marquês do Herval e no Edifício João Carlos Vital. As fachadas encontram-se preservadas, sendo que os *brise-soleils* do Edifício Sede do Instituto de Pensões do Estado do Rio de Janeiro e do Edifício João Carlos Vital, são originais, tendo sido preservados em bom estado; os atuais *brise-soleils* do Edifício La Maison de France substituíram os originais na década de

⁴⁶³ Ibid., p. 301.

1990, e aqueles do Edifício Seguradoras, do Edifício Marques do Herval e do Edifício Valparaíso foram removidos. O sistema de proteção solar dos brise-soleils do Edifício Edson Passos – Edifício Sede do Clube de Engenharia são conjugados às esquadrias e também são os originais.

Em relação ao emprego dos pilotis, é interessante ressaltar a situação urbana em que se alguns edifícios se inserem, e como a galeria de pedestres do plano urbanístico foram incorporadas à composição dos edifícios, como é o caso do Edifício Valparaíso, do Edifício La Maison de France, do Edifício Dr. João Úrsulo Ribeiro Coutinho, do Edifício Sede do Instituto de Pensões do Estado do Rio de Janeiro, e do Edifício Sede do Jockey Clube Brasileiro. A solução original do pavimento térreo no Edifício Valparaíso, por exemplo, interligava o espaço urbano ao interior do edifício, criando um acesso sem barreiras desde a galeria de pedestres até o elevador, característica esta não mais existente. No Edifício Seguradoras e no Edifício Marques do Herval, a estrutura livre alcança o piso, também contribuindo para a noção de leveza. No Edifício Edson Passos – Edifício Sede do Clube de Engenharia e no Edifício João Carlos Vital o térreo foi fechado, alterando a concepção original dos pilotis.

MATERIAIS

O emprego de texturas e revestimentos foi muito explorado na composição das fachadas dos edifícios analisados, e possuem um valor específico pois contribuem para a solução estética como um todo. Mármore, pastilhas cerâmicas, azulejos e concreto aparente são os materiais mais empregados. De um modo geral estão em bom estado, e principalmente as pastilhas, empregadas em grandes painéis, como é o caso do Edifício Edson Passos – Edifício Sede do Clube de Engenharia, do Edifício Marquês do Herval, do Edifício Seguradoras e do Edifício Sede do Jockey Clube Brasileiro, não apresentam problemas de aderência, sendo os danos verificados decorrentes de intervenções nas fachadas, como por exemplo, instalação de equipamentos de ar condicionado como é o caso do Edifício Edson Passos – Edifício Sede do Clube de Engenharia. Na fachada do Edifício La Maison de France também foram utilizadas pastilhas, no entanto problemas de aderência justificaram a sua remoção integral.

O revestimento em mármore do Edifício Valparaíso e do Edifício Sede do Jockey Clube Brasileiro são os originais, e neste último, além das manchas que existem desde que o edifício foi construído, algumas peças estão se soltando da fachada, o que requer um exame mais detido no sentido de identificar a causa.

O concreto aparente utilizado no Edifício Sede do Instituto de Pensões do Estado do Rio de Janeiro sofreu uma intervenção de má qualidade, que comprometeu a sua expressividade plástica. No Edifício João Carlos Vital os elementos de concreto pré-moldado encontram-se preservados e em bom estado.

Os azulejos das fachadas do Banco Aliança estão em excelente estado de conservação, não tendo sido verificado qualquer problema desde a construção do edifício.

Os painéis com mosaicos de pastilhas, empregados nos pavimentos térreos do Edifício Seguradoras e do Edifício Marquês do Herval, estão protegidos pelo Departamento de

Patrimônio Cultural da Municipalidade, e intervenções para restauração foram registradas.

JARDINS

Os terraços - jardins também são característicos desta produção, e existiam no Edifício Valparaíso, no Edifício João Carlos Vital, no Edifício La Maison de France. No Edifício Sede do Jockey Clube Brasileiro a escala do jardim é muito maior do que nos demais edifícios, tendo em vista tratar-se das instalações do clube, e está bem mantido. No Edifício La Maison de France a área do terraço se transformou num pavimento fechado.

5.3- OS EDIFÍCIOS DE ESCRITÓRIOS CONSTRUÍDOS NO RIO DE JANEIRO ENTRE 1930 E 1960 CARACTERÍSTICAS E A SUA PRESERVAÇÃO

Os edifícios analisados no presente trabalho constituem uma coleção representativa da arquitetura moderna brasileira, e foram projetados pelos protagonistas da Escola Carioca, entre eles Lucio Costa, Irmãos Roberto, Affonso Eduardo Reidy. Nos projetos realizados pelo arquiteto Jaques Pilon, em decorrência da sua colaboração com Adolph Franz Heep e Gian Carlo Gasperini, a matriz corbusieriana se manifesta com adoção das características da Escola Carioca.

São exemplos construídos no período compreendido entre 1930 e 1960, no qual as manifestações da Escola Carioca tem seu limite cronológico definido. As primeiras obras estão compreendidas no conjunto de edifícios que contribuiu para a consolidação da arquitetura moderna brasileira, identificada no período com o orgulho nacional, o símbolo de progresso, de modernização, de concretização de um ideal nacional.

Eles revelam de que modo os arquitetos modernos resolveram os problemas relativos aos edifícios altos, conjugando a linguagem moderna à superação dos obstáculos técnicos e materiais do período para a sua construção, e por outro lado, representam também, o esforço empreendido no sentido de promover o desenvolvimento técnico através das novas proposições formais, como foi o caso do desenvolvimento da engenharia estrutural de concreto armado.

Apresentam uma variedade de soluções formais empregando uma linguagem de vertente corbusieriana, ampliando e enriquecendo o seu repertório com elementos e alternativas de composição.

São construções que mantêm em grande parte suas características originais de projeto e a sua flexibilidade propiciou adequações e adaptações ao longo de sua existência, favorecendo a manutenção da função original. As alterações verificadas nos edifícios foram realizadas de modo difuso, ao longo do tempo para promover a sua atualização, à exceção da intervenção global realizada no Edifício La Maison de France. Estas intervenções se caracterizam por não apresentar uma visão global do edifício, e foram realizadas para resolver problemas de deterioração, adaptação de espaços a novas funções, modernização e adaptações das instalações às normas e exigências legais. Por outro lado, que essas modificações foram favorecidas pela flexibilidade inerente ao

projeto desses edifícios, e não podem ser vistas somente como elementos “descaracterizadores”. É preciso um novo olhar sobre estas transformações de modo que criticamente se reconheça o valor que elas agregam aos edifícios, quando for o caso, pois estes edifícios precisam ser entendidos como objetos históricos revelados a partir das estratificações que registram com o transcorrer do tempo. A maior parte dos elementos de fachada e alguns espaços internos encontram-se preservados na sua autenticidade material.

Preservá-los no conjunto significa guardar os testemunhos deste momento de afirmação da arquitetura moderna no Brasil para as gerações futuras, dentro de um espectro mais amplo que retrate mais do que as soluções mais consagradas, como é o caso do Edifício Sede do Ministério da Educação e Saúde tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; e o edifício ex-sede do Banco Boavista, tombado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural. Por outro lado, são elos na cadeia de um desenvolvimento técnico específico relativo ao programa arquitetônico de edifícios de escritórios com desenvolvimento em altura.

A sua preservação enquadra-se no debate atual sobre preservação da arquitetura moderna e deve ser discutida a luz dos princípios da Carta de Veneza, da qual o Brasil é signatário, visto que, como analisado no decorrer deste trabalho não há limites para aplicabilidade dos princípios correntes de preservação à arquitetura moderna desde que se entenda a preservação do legado moderno como um ato de cultura que visa a transmissão dos testemunhos do passado, ainda que recente, para as gerações futuras.

A preservação destes edifícios requer uma série de compromissos que equilibrem as diversas questões envolvidas. Assim, a seguir destacaremos alguns aspectos que devem considerados nas ações de preservação, a luz dos elementos apresentados e discutidos no decorrer do trabalho. Cabe ressaltar que a preservação neste caso é entendida como resultado de um processo histórico-crítico destinado a preservação de um bem de valor cultural, e não como ações que tenham como premissas o uso ou o seu valor econômico, não obstante estes aspectos devam ser contemplados na preservação, há que se encontrar um equilíbrio entre estes aspectos e a carga cultural que envolve a preservação.

I - Imagem

No caso da arquitetura moderna é verificada uma tendência para recomposição da imagem original da obra, que além de ser favorecida pela disponibilidade de dados do projeto, como ocorre na maior parte dos casos, é uma ação menos complexa do que o enfrentamento dos problemas críticos e interpretativos que a obra executada oferece.

As pesquisas realizadas nos projetos originais devem conduzir a uma aproximação crítica à obra, de modo a identificar as partes originais ainda em bom estado que podem e devem ser conservadas, a elaborar métodos de reparação e integração do original ou a substituição pontual, oferecendo também subsídios para a preservação da autenticidade material.

Os dados históricos levantados sobre o projeto original devem, a luz dos postulados da Carta de Veneza, ser usados para conservar e revelar os valores históricos e formais do

monumento e não para reconstruir sua forma original⁴⁶⁴ ou reproduzir uma imagem que pode nunca ter existido, considerando-se as alterações que todos os projetos sofrem durante a sua execução. A evolução dos fundamentos da preservação já demonstrou que o resultado desta ação é uma falsidade histórica, além de comprometer o tecido histórico original.

Por outro lado há que se considerar que as alterações porque passa uma determinada obra adquirem valor histórico, devendo o objeto, especialmente as obras da arquitetura moderna serem analisadas também nesta dimensão.

No caso dos *brise-soleils* e dos terraços-jardins, elementos de grande importância para a expressividade dos edifícios analisados, a questão da imagem deve ser abordada com muito critério, não sendo possível fora do âmbito de um projeto global de intervenção se predeterminar qual é a solução correta. Não é demais repetir que a preservação envolve um julgamento que necessariamente se processa a cada caso, não sendo possível generalizar as questões, evitando posturas dogmáticas.

No entanto, no caso destes elementos os necessários julgamentos devem levar em conta o traslado da obra no tempo, a nova figuratividade que ela possa ter assumido ao longo deste período. Cabe ainda ressaltar que a intervenção não pode presumir o tempo como reversível nem a abolição da história. Deve-se portanto identificar se a obra assumiu uma nova imagem com o tempo, a partir da remoção destes elementos, ou se a falta de determinado elemento deve ser considerada uma interrupção na sua imagem.⁴⁶⁵

Os terraços – jardins, por outro lado, constituem características importantes destes projetos, representando uma forma específica de relação entre espaço interno e externo. A experiência realizada no jardim do DGC, pelo próprio Roberto Burle Marx, que foi o autor dos jardins de alguns dos edifícios estudados, quando sugeriu não repetir a forma dos canteiros originais é muito pertinente como critério. Com os recursos atuais dos sistemas de impermeabilização é possível reabilitar estes espaços, com uma proposição atual, livre, mas sensível às condicionantes do local, resultando num enriquecimento da obra.

II - OBSOLESCÊNCIA FUNCIONAL E CONTROLE DAS INTERVENÇÕES

The very fragile and transitory fabric and services of modern buildings are precisely the document to be preserved and transmitted.⁴⁶⁶

A instância funcional nos edifícios modernos, entendida como a sua própria razão de ser, pode se transformar num fator de risco, comprometendo o valor cultural das obras. Não sendo comum preservar um edifício moderno pelo seu valor cultural, quando este não

⁴⁶⁴ MARIANI, op. cit., p.14.

⁴⁶⁵ BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*. Trad. Beatriz M. Kühl. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

⁴⁶⁶ BERNSTEIN, Daniel. *A museological framework for debating and developing options of restoration of modern buildings*. Disponível <<http://personal.inet.fi/koti/marc99/dbernstein.html>>. Acesso em: 2002.

atende à função para a qual ele foi projetado, a adequação funcional, deve ser encarada como um instrumento de preservação. No caso dos edifícios analisados, as áreas internas de trabalho são os espaços que mais demandam transformações e adaptações constantes, em decorrência das alterações das atividades neles desenvolvidas. Trata-se de uma questão complexa, porque mesmo quando o valor histórico e artístico é reconhecido, é o correto atendimento à função que garante a sobrevivência destas edificações.

Além das necessárias e constantes adaptações para o atendimento da função, há outro aspecto que parece inerente à noção de obsolescência das obras modernas, que está relacionado ao seu envelhecimento e a perda do caráter de novidade que possuía quando concebida. A idéia de que a arquitetura moderna não envelhece com dignidade e que o tempo não agrega valor como nos bens antigos, faz com que a obra moderna seja considerada superada antes mesmo de ser considerada histórica. No caso dos edifícios de escritórios este “não envelhecer com dignidade” afeta também a imagem das empresas neles instaladas, reflexo de um sistema econômico no qual a imagem é sempre mais valorizada do que a substância. A regra geral tem sido a substituição sistemática dos elementos sujeitos à obsolescência, o que na maioria dos casos compromete ou mesmo destrói a expressão arquitetônica destas edificações.

Dentre os edifícios de escritórios analisados podemos exemplificar esta situação com a grande intervenção porque passou o Edifício La Maison de France nos anos 1990, cujo objetivo era o da adequação funcional. Dois aspectos importantes devem ser destacados para análise. O primeiro foi a possibilidade de adequação que o edifício ofereceu, com áreas técnicas bem projetadas, pés-direitos generosos com possibilidade de execução de rebaixamento de tetos e elevação de pisos, o que é uma característica comum aos edifícios estudados, como já apresentado. O segundo aspecto, é a qualidade do projeto realizado que soube respeitar a arquitetura existente, se adaptando às suas condicionantes, mesmo não sendo o propósito da intervenção preservar o edifício.

Nesta intervenção a não valorização dos elementos do edifício provocou a perda, que pode até mesmo ter sido desnecessária, de elementos importantes do edifício. O princípio de obra de arte total atribuiu à arquitetura o lugar de síntese das artes visuais, fazendo com que os arquitetos buscassem nos seus projetos uma unidade de princípio para todos os seus elementos constitutivos, desde a solução construtiva, as instalações prediais, a distribuição, a decoração e o mobiliário, os quais passaram a se fundir com a obra participando da expressividade do conjunto. Este conceito foi empregado no projeto original do Edifício La Maison de France, e os elementos do conjunto suprimidos naquela intervenção constituíram perdas para o significado da obra.

A questão das intervenções para adequação funcional apresenta outro agravante, em relação às edificações modernas, que é a proximidade com o sistema projetual atual. A proximidade com o sistema projetual atual dificulta o entendimento de que a relação entre as soluções arquitetônicas, estruturais, tecnológicas e de instalações constituem um aspecto fundamental da expressão criativa e projetual destas obras, assim como o uso de

materiais novos e a combinação de soluções variadas e inovadoras, ainda que com o tempo tenham se revelado ineficientes e inadequadas. A proximidade com o sistema projetual remove os obstáculos para que se realizem correções, até porque elas são realmente necessárias. No entanto, ao se proceder às correções dos defeitos de projeto e dos erros de detalhamento está se removendo uma característica e acrescentando uma outra, que também pela proximidade temporal pode comprometer o entendimento destas obras no futuro e desmontar definitivamente uma cadeia histórica da evolução técnica no período. Por estes motivos, e considerando imperativas as necessidades de correção, há necessidade de um rigor crítico e científico ampliado para lidar com esta questão, e uma vontade de se preservar ao máximo estas características, entendendo que elas não podem ser alteradas sem uma avaliação prévia.

É preciso entender também que as instalações fazem parte do edifício e que as suas alterações não devem ser realizadas sem respeito ao partido adotado na solução, e sem o exame das relações com o espaço arquitetônico. Um exemplo ilustrativo em relação a este tema foram os shafts instalados no local de um painel de tijolos de vidro, situado no hall de elevadores do Edifício Valparaíso. A criação de um shaft por trás do que antes era uma parede vazada com fechamento em tijolos de vidros comprometeu a leitura daquele espaço, além de suprimir os elementos originais. A relação entre a curva da parede das escadas do hall e da contracurva anterior, realçada pela iluminação natural, conferia ao espaço uma fluidez que com esta intervenção se perdeu. Certamente, fosse a preservação do belo hall a preocupação primeira, outra solução teria sido encontrada a partir de um melhor exame da concepção das instalações do edifício. Esta questão tem que ser afrontada como um problema de adequação tecnológica e de instalações, comum já aos edifícios antigos, e que no caso dos edifícios modernos, devem ser analisadas como indissociáveis do conjunto.

Desta forma, a dificuldade reside nos limites que devem ser estabelecidos para estas intervenções, que só podem ser entendidas como intervenções de preservação se forem baseadas no reconhecimento dos valores a serem preservados, sem o que não há como estabelecer um controle. Deve se estabelecer um compromisso entre o que deve ser preservado e as necessárias adaptações aos novos requisitos de segurança e conforto (até porque são adaptações que se repetirão ao longo do tempo). Por outro lado, no interesse da preservação deve-se questionar os códigos em vigor, e tentar viabilizar com as instâncias normativas uma forma de compensação ou flexibilização para minimizar a descaracterização do edifício. Um exemplo deste tipo de gestão foi a adoção de um número maior de extintores de incêndio no Palácio Gustavo Capanema, para evitar a colocação de uma rede de sprinklers nos tetos lisos, o que causaria um comprometimento a espacialidade dos pavimentos, sem contar na interferência com o projeto estrutural.

O princípio da distinguibilidade, muito complexo neste caso por conta da similaridade dos sistemas construtivos, é fundamental para evitar uma confusão histórica e estética no observador, e favorecer um reconhecimento da identidade da obra e das suas transformações. De outro modo será impossível reconhecer o que do edifício original foi preservado, o que não resistiu à “prova do tempo” e o que foi acrescido. Este compromisso, em última análise é uma forma respeitosa de lidar com uma arquitetura

que se pautou na verdade dos materiais, na relação entre forma e função e na relação ao espírito da época em que foi concebida.⁴⁶⁷

Esta questão envolve tanto a preservação como a arquitetura. Os profissionais envolvidos com a preservação tendem a se especializar dentro do campo técnico e teórico, e muito raramente são formados para encontrar soluções criativas apropriadas para modificar edifícios com valor de patrimônio, o que normalmente é dado como tarefa aos profissionais com uma formulação curricular distinta, não havendo ainda uma formação consolidada que instrumente ou estimule o entendimento das especificidades da preexistência como ponto de partida para soluções necessariamente respeitadas. Por outro lado, a preservação de um bem patrimonial é uma ação que não pode ser da responsabilidade de um único profissional, mas deve ser de muitos outros especialistas de modo a ampliar o espectro de suas ações.

III - RELAÇÃO INTERIOR X EXTERIOR

A transparência desejada pelos arquitetos modernos requer que o interior e o exterior dos edifícios modernos sejam tratados de forma coerente. Os interiores, por trás das superfícies envidraçadas, contribuem para a plasticidade das fachadas: aparelhos de iluminação, detalhamento dos pisos e tetos, e mobiliário, bem como as texturas empregadas foram utilizadas para serem vistas e, portanto fazem parte da sua composição. A aparência interior é visualmente uma parte integral do envelope do edifício que deve ser considerada nas intervenções para preservação, não sendo possível, portanto, dadas as condicionantes da arquitetura moderna, estabelecer critérios diferenciados para intervenção no interior e no exterior. Deve-se entender que a arquitetura na qual está se interferindo teve como premissa a continuidade entre o interior e o exterior e que os seus elementos internos devem analisados também sobre este ponto de vista.

No edifício ex-Sede do Ministério da Educação e Saúde, atual Palácio Gustavo Capanema esta relação foi preservada, e é fundamental para manutenção do caráter daquele edifício. Nos edifícios estudados, esta transparência se apresenta de formas variadas. No Edifício Marques do Herval, no Edifício João Carlos Vital, no Edifício Valparaíso, no Edifício do João Úrsulo Ribeiro Coutinho, no Edifício Sede do Jockey Clube Brasileiro esta relação entre interior e exterior não é tão aguda como no caso dos Edifícios La Maison de France, no Edifício Sede do Instituto de Pensões do Estado do Rio de Janeiro e no Edifício Seguradoras, que apresentam fachadas envidraçadas. No Edifício La Maison de France, em decorrência da intervenção já mencionada, esta relação não foi mantida. Isto indica que as intervenções realizadas nos interiores não podem ser dissociadas de uma visão de conjunto e de uma análise a cada caso. A necessária atualização funcional dos interiores deve estar comprometida com a concepção do edifício, e deve ser analisada de forma crítica e rigorosa tendo em vista os impactos que pode causar no entendimento da obra como um todo.

⁴⁶⁷ BORIANI, Maurizio. Restauro e "Moderno", conservazione, ripristino e copia, *Recuperare*, n.43, p.530-537, 1989.

IV - MATERIAIS

A fragilidade e a vulnerabilidade dos materiais devem ser melhor analisadas, pois as suas patologias podem decorrer de mal uso e falta de manutenção adequada. A mesma análise deve ser feita em relação aos problemas que normalmente são atribuídos aos erros de projeto e de detalhamento. Os materiais empregados bem como a forma como foram empregados nos edifícios modernos concorrem não só para a sua expressividade formal, mas também são testemunhos de uma etapa muito importante do desenvolvimento da técnica construtiva do período.

Muitas vezes os processos de degradação dos materiais que não corresponderam às expectativas de resistência e durabilidade são utilizados como justificativas para alterações, que na verdade, têm como motivação maior a evolução do gosto e a tendência a se associar envelhecimento à decrepitude nos edifícios modernos. A esta questão soma-se também a dificuldade de substituição de determinados materiais, que por serem industrializados, oferecem uma maior dificuldade de obtenção, quando se torna necessário preencher falhas, impondo na maior parte dos casos a recuperação do processo industrial, sempre muito oneroso. No entanto, uma vez identificado o valor da obra, poderá ser encontrada uma alternativa à substituição geral, ou mesmo a recuperação dos processos industriais para reprodução do elemento original.

No caso dos edifícios estudados há ainda um outro aspecto, específico do contexto socioeconômico no qual estas obras foram produzidas, principalmente os seus primeiros exemplos, que é a conjugação de produtos industrializados com materiais tradicionais, notadamente a madeira, que foi empregada para execução de esquadrias e painéis de proteção solar. A disponibilidade de materiais mais eficientes no mercado e a facilidade de reposição não devem ser encaradas como uma ação normal nestes casos. O lapso que muitas obras apresentam entre um ideal de construção e a sua realidade material deve ser visto como um dado cultural a ser preservado. No Edifício João Carlos Vital estão preservadas todas as suas esquadrias externas de madeira, e uma análise da qualidade da madeira empregada, do seu detalhamento, bem como do seu funcionamento revela tratar-se de uma característica do edifício que deve e pode ser mantida. Neste mesmo edifício, as divisórias internas desenhadas pelos Irmãos Roberto estão mantidas em alguns pavimentos, e em bom estado de conservação, onde também foram preservados painéis de tijolos de vidro originais e o piso em parquet de madeira. Estes elementos precisam ser avaliados como testemunhos do modo como os arquitetos conseguiram conjugar o ideal de modernidade aos materiais e técnicas disponíveis.

Dos materiais empregados nas fachadas dos edifícios estudados, o revestimento de pastilhas cerâmicas e o concreto aparente são os que apresentam maior complexidade para a sua preservação. As pastilhas cerâmicas, muito empregadas nas edificações do período, têm importante valor para a expressão arquitetônica, refletindo a luz e

contribuindo para o caráter de durabilidade. As perdas são problemas mais complexos de resolver do que o tratamento das partes em descolamento para as quais podem ser perfeitamente utilizadas as técnicas já consagradas de intervenção em elementos cerâmicos que incluem a consolidação, reintegração e proteção das superfícies, bem como o tratamento das causas⁴⁶⁸, agindo assim sobre bases teóricas consolidadas. Quando o problema se relaciona ao detalhe original da construção, como por exemplo problemas de infiltração decorrente da ausência de pingadeiras ou a diferenças de dilatação dos materiais que provocam rachaduras e infiltrações, a situação precisa de uma avaliação a cada caso, porque a manutenção de determinados detalhes originais pode provocar perdas significativas do tecido histórico, por outro lado a sua correção gera na maioria das vezes além da perda da autenticidade material um comprometimento da estética da edificação.

O concreto, por sua vez, é um dos materiais mais utilizados na arquitetura moderna, tendo sido o uso do concreto aparente explorado plasticamente em exemplos da primeira metade do século XX, e mais difundido a partir da experiência na sua utilização na Unidade de Habitação de Marselha, por Le Corbusier, no início dos anos 1950. O uso do concreto aparente definiu uma nova estética relacionada com a honestidade dos materiais e a economia construtiva, e a sua preservação impõe a superação de inúmeros problemas técnicos conforme os postulados da Carta de Veneza, no que se refere a autenticidade. A preservação da autenticidade material das superfícies de concreto aparente, quando envolve problemas estruturais reveste-se de grande complexidade, pois o seu tratamento requer via de regra tratamentos invasivos onde a intervenção mínima nem sempre é possível.

A falta de manutenção apropriada decorrente na crença da durabilidade eterna deste material, aliada aos problemas ambientais, concorrem para a degradação das superfícies de concreto aparente, como é o caso do Edifício Sede do Instituto de Pensões do Estado do Rio de Janeiro. No Brasil, embora o tratamento dos problemas de recuperação estrutural tenha desenvolvimento técnico significativo, a questão da preservação das superfícies em concreto aparente não atingiu o mesmo desenvolvimento verificado em outros países. A questão para ser encarada do ponto de vista da preservação de edifícios históricos requer a elaboração de um diagnóstico das causas do problema através de inspeção e exames acurados e a identificação das possibilidades de tratamento levantadas devem ser analisadas a luz do valor a ser preservado na edificação.⁴⁶⁹

V- AUTENTICIDADE MATERIAL

A preservação da autenticidade material é uma das questões mais importantes na transmissão do legado de épocas passadas para o futuro, porque é o que estabelece novas possibilidades de interpretação do passado gerando com isto o crescimento

⁴⁶⁸ A restauração de revestimentos com pastilhas cerâmicas em obras modernas vêm sendo realizado em obras internacionais, com é o caso da intervenção realizada no arranha-céu Pirelli, em Milão, assim como no Brasil, na recente restauração realizada na Igreja de São Francisco da Pampulha, em Belo Horizonte.

⁴⁶⁹ MACDONALD, Susan. Reconciling Authenticity and Repair in the Conservation of Modern Architecture. In: MACDONALD, S. (Org.). *Modern Matters: Principles and Practice in conserving recent architecture*. Shaftesbury: Donhead, 1996. p. 87-100.

cultural. No caso da arquitetura moderna, em virtude da falta de distanciamento para as necessárias avaliações em relação ao que preservar, a preservação da autenticidade material assume uma dimensão ampliada pois os instrumentos disponíveis para a sua avaliação não estão ainda consolidados, requerendo por isso, um maior rigor. O rigor neste caso é imperativo, pois as perdas geradas são irreversíveis, e muitas vezes são invisíveis.

Os recentes debates sobre autenticidade não apresentam contornos definidos⁴⁷⁰ para o tema, e a autenticidade formal, em detrimento da documental, no que se refere à arquitetura moderna é sempre questionada. No entanto, a transmissão de um bem para a posteridade na sua autenticidade material assegura às gerações futuras a possibilidade de fundamentar novas elaborações críticas sobre dados autênticos, o que no sentido do crescimento cultural, vale mais do que uma imagem perfeita, por que a autenticidade não é um valor de referência abstrato mas o valor precípuo do objeto que sobrevive no tempo. Esta questão já foi muitas vezes afrontada no decorrer do desenvolvimento da disciplina da preservação, e no caso da arquitetura moderna é preciso que se reforce o compromisso de transmissão deste legado sem negar a próxima geração novas possibilidades de interpretação.

Considerando as complexidades envolvidas para preservação do dado autêntico na arquitetura moderna conforme discutido ao longo deste trabalho, torna-se necessário, talvez mais do que para os edifícios históricos de outros períodos, uma conscientização sobre a importância de se consolidar uma prática de manutenção como ação de preservação.

Os edifícios analisados no presente trabalho são testemunhos de uma fase importante da história da arquitetura moderna brasileira, assim como apresentam soluções técnicas de valor, se analisados os contextos técnicos e econômicos nos quais foram produzidos. Ao longo da sua existência foram sofrendo alterações pontuais e intervenções para adequação funcional que no entanto não comprometeram seu valor artístico ou apagaram as características principais da arquitetura do período. Apresentam-se íntegros, sem problemas estruturais de qualquer natureza e, a sua função original foi mantida. As principais alterações realizadas decorrem de uma prática de manutenção nem sempre apropriada, ou mesmo realizada com a periodicidade necessária; assim como da evolução do gosto neste período e das necessidades de atualização destes espaços em função da imagem das instituições nele sediadas.

1) O Edifício Sede do Instituto de Pensões do Estado do Rio de Janeiro apresenta-se sem alterações de grande porte, os seus espaços originais estão mantidos, bem como os significativos espaços do auditório e do antigo restaurante nos últimos pavimentos mantiveram as suas características originais de projeto, bem como os seus revestimentos. Construído no final dos anos 1950, o edifício materializa as pesquisas relativas aos sistemas estruturais do período, sendo o único dentre os edifícios analisados com estrutura metálica, e um dos primeiros a serem construídos na cidade do Rio de Janeiro utilizando esta tecnologia. Reflete a influência da busca pela expressividade da obra de Le Corbusier, dado que marcou o período nas realizações do autor do projeto, o arquiteto

⁴⁷⁰ LEMAIRE, R. Authenticité et Patrimoine Monumental, *Restauro*, Nápoles, n.129, pp.7-24, 1994.

Affonso Eduardo Reidy, e que resultou num diferencial para a sua produção, com realizações de grande originalidade formal, destacando-se o seu projeto para o edifício do Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro, cujo projeto e execução são contemporâneos ao Edifício Sede do Instituto de Pensões do Estado do Rio de Janeiro . Os problemas que apresenta notadamente as intervenções nas superfícies de concreto aparente, da colocação de aparelhos de ar condicionado de janela; bem como a utilização de seus espaços de forma incompatível com o seu valor arquitetônico podem constituir uma grande ameaça para a sua integridade num curto espaço de tempo.

2) O Edifício Sede do Jockey Clube Brasileiro é uma solução única do ponto de vista do programa para edifícios de escritórios realizado na cidade nos anos 1950, em função da conjugação de diversas funções no mesmo edifício. Se afasta das soluções típicas da arquitetura moderna carioca do período, sem no entanto minimizar a relação entre modernidade e tradição dominante no período, não só nos seus aspectos figurativos, mas também no tratamento dos interiores da área destinada a sede social do clube, estudados com atenção pelo arquiteto Lucio Costa e desenvolvidos pelo arquiteto Jorge Hue. A combinação dos dois programas num único edifício, sem contar a área de garagem que abriga no seu interior, requer um tratamento sistemático dos seus problemas de conservação e manutenção, principalmente os aspectos relativos a impermeabilização da cobertura, e a conservação dos revestimentos das fachadas. Não são problemas graves, mas em decorrência das dimensões do edifício, tornam-se muito complexos.

3) O Edifício Dr. João Úrsulo Ribeiro Coutinho apresenta fachadas muito bem conservadas, elementos de concreto, esquadrias, treliças metálicas, assim como o seu revestimento de azulejos. Dentre as alterações porque passou no percurso da sua existência, a mais grave foi a descaracterização do seu pavimento térreo, que constituía uma solução inovadora para o programa à época. Os seus interiores foram muito alterados sem uma visão do conjunto do edifício, bem como a linguagem e os materiais adotados são incompatíveis com as suas características arquitetônicas. A necessidade de adequação funcional e atualização das instalações foram realizadas de forma difusa no tempo, gerando alterações diversas no todo. O edifício, por outro lado, oferece uma flexibilidade em seus espaços capaz de admitir intervenções criativas, mas ao mesmo tempo respeitosa em relação à concepção original de Lucio Costa.

4) O Edifício La Maison de France, após a intervenção realizada nos anos 1990, teve a sua imagem preservada, no entanto todos os seus materiais e instalações originais foram substituídos. Poucos elementos originais foram preservados. No entanto, a intervenção realizada apresenta valor intrínseco e soube respeitar a arquitetura pré-existente mesmo sem ter sido esta a sua intenção, incorporando assim à história da edificação.

5) O Edifício Marquês do Herval, dentre os exemplos analisados, foi o que sofreu a maior descaracterização da sua imagem. A remoção dos *brise-soleils* originais subtraiu do edifício a sua expressividade, inventividade e valor plástico, o que foi motivado por falta de manutenção e fragilidade do material empregado, um tipo de alumínio que

considerado muito resistente pelos projetistas, com o passar de poucos anos apresentou sinais de desgaste. A remoção total dos *brises-soleils* não permite avaliar se o problema também pode ter sido causado por uma falha no detalhamento executivo. Há quarenta anos o edifício tem uma imagem diversa da sua imagem original, na qual o movimento das alvenarias dos planos das fachadas revestidas com pastilhas cerâmicas estão mais visíveis do que na proposta original. A instalação de aparelhos de ar condicionado nos peitoris, removeu parte deste revestimento que não é mais encontrado no mercado, e esta intervenção causou também perdas em outras áreas que vem sendo preenchidas com uma pastilha diferente. Os seus interiores também foram alterados, a exceção da rampa de acesso e do painel em mosaico situados no nível do subsolo. Apesar de tantas transformações, o edifício é um testemunho histórico do desenvolvimento profissional dos Irmãos Roberto, autores de tantas obras significativas do período.

6) No Edifício Seguradoras os *brise-soleils* originais em madeira também foram removidos, também em decorrência da fragilidade do material e da falta de manutenção adequada. O vazio ou a lacuna resultante desta ação compromete a leitura da fachada, que perdeu sua expressividade plástica, mas que no entanto não assumiu uma outra imagem. Trata-se de um caso onde é necessário uma intervenção para recuperar a mensagem original, e que deve ser realizada seguindo os princípios de distinguibilidade e reversibilidade, para evitar a falsificação e possibilitar novas intervenções no futuro. As esquadrias originais foram mantidas embora apresentem estado de conservação muito comprometedor, e neste caso, mais uma vez deve-se ressaltar que a preservação deste tipo de elemento é fundamental para que se retrate o contexto tecnológico do período. Deveria se proceder a uma avaliação atenta das reais condições de conservação antes de se definir pela sua substituição.

7) O Edifício Edson Passos – Edifício Sede do Clube de Engenharia é uma construção de grande qualidade tendo em vista o estado de conservação dos seus elementos originais. A preservação das fachadas do edifício demandam um compromisso com a ocupação atual nas áreas de escritórios, uma vez que o maior problema reside na instalação de aparelhos de ar condicionado de parede, que interferem na esquadria e danificam o revestimento em pastilhas. Os interiores utilizados pelo Clube não apresentam alterações significativas e tem a maior parte dos materiais originais de acabamento preservados. As intervenções para adequação funcional puderam ser realizadas sem alterar as suas características principais.

8) O Edifício João Carlos Vital teve a fachada preservada nas suas características e materiais originais. O terraço-jardim deste edifício, em decorrência da falência do sistema de impermeabilização foi removido e a área atualmente tem uma cobertura leve. Este espaço, de grande importância para a arquitetura do período deve ser recuperado, com uma proposta livre que agregue valor ao edifício, sem tentar reconstruir o que existiu. Alguns elementos originais dos interiores estão preservados, sendo possível a realização de um projeto que promova as adequações necessárias respeitando estas características dada a flexibilidade dos seus espaços.

9) No Edifício Valparaíso as fachadas estão em bom estado de conservação, e os interiores foram parcialmente alterados, percebendo-se ainda algumas características originais, de grande valor artístico como é o caso dos painéis curvos em tijolos de vidro que revestem as caixas das escadas. As alterações realizadas comprometem a concepção arquitetônica original notadamente as interferências realizadas no pavimento térreo e na sobre-loja. Os materiais originais estão preservados nas áreas comuns. O terraço-jardim também foi removido, no entanto o espaço permanece aberto, merecendo uma intervenção que restitua o seu uso original.

A pesquisa histórica, bibliográfica e arquivística, bem como os levantamentos in loco e a avaliação das alterações sofridas ao longo do tempo realizadas no âmbito deste trabalho permitiram identificar que os edifícios selecionados ainda guardam importantes características e valores que devem e podem ser preservados. Por outro lado, a sua preservação, considerando a complexidade dos fatores envolvidos deve se desenvolver com base em princípios estabelecidos no campo disciplinar da preservação, de modo que estes valores possam ser resguardados na sua plenitude para as gerações futuras.

Dentre os instrumentos necessários a sua preservação, é preciso que se estabeleça um sistema de controle das alterações necessárias para o seu funcionamento de forma compatível com os valores que devem ser preservados, bem como se estabeleça um programa que também controle os seus processos de degradação, que nos casos estudados, podem ser efetuados com uma visão correta da manutenção conservativa, com ações planejadas com base em intervenções mínimas, conjugando assim as necessidades de conservação às necessidades do presente.

A transformação nos edifícios analisados é uma característica intrínseca, em relação a sua função, sendo por isso necessário estabelecer com rigor mecanismos para controlar esta tendência natural de transformação no tempo, e que dadas a diversidade das situações apresentadas devem ser analisadas a cada caso.

Por outro lado, as ações para preservação devem ser realizadas no sentido de prolongar ao máximo a sua autenticidade material, pois como descrito anteriormente, as pequenas alterações às quais os edifícios modernos em geral estão sujeitos, e aqueles aqui analisados em particular, promovem profundas descaracterizações. Desta forma se resguardam a sua expressividade e riqueza formal, até que se sedimentem as questões que no presente comprometem a sua avaliação histórico-crítica, evitando que eles sejam irreparavelmente alterados e destruídos.

A preservação dos edifícios de escritórios analisados neste trabalho se enquadra nas discussões relativas a preservação da arquitetura moderna em geral, e as suas especificidades reforçam que a sua preservação deve ser empreendida a partir dos meios disponíveis da crítica, da historiografia e da ciência para a sua conservação e facilitação da leitura, tendo como base os princípios correntes de preservação.

CONCLUSÃO

O conceito de patrimônio vem se expandindo nas últimas décadas do século XX atingindo cada vez mais um número maior de bens, de tipos cada vez mais variados e mais próximos no tempo, dando lugar a “novos patrimônios” como a produção vernacular, a arqueologia industrial, e o legado do Movimento Moderno. No caso dos edifícios de épocas passadas a “prova do tempo” tem sido o sistema para confirmar seu valor de patrimônio. No caso dos edifícios modernos a transformação acelerada do ambiente construído e as demandas crescentes de atualização fazem com que a sua sobrevivência seja ameaçada de várias formas, antes que eles adquiram um sentido histórico.

Diante da ameaça de perda e desfiguração de ícones do Movimento Moderno, intensificam-se, a partir da década de 1980, no cenário internacional, as ações para preservação da arquitetura moderna, que ao longo das últimas décadas experimentou um grande desenvolvimento, com a realização de inventários, definição de critérios para seleção e proteção; assim como muitos bens foram objeto de intervenções para sua preservação, propiciando o desenvolvimento de técnicas e favorecendo as discussões relativas aos princípios a serem adotados.

A fragilidade e a vulnerabilidade de seus materiais e aspectos construtivos, os processos de degradação, a perda da função original, a obsolescência das suas instalações, a proximidade com o sistema projetual que dificulta o seu reconhecimento como testemunho histórico, a falta de distanciamento histórico para atribuição de valor, agravada pelo seu contingente numérico que torna a seleção muito mais complexa, foram os principais desafios encontrados para a preservação da arquitetura moderna. Estas especificidades deram lugar a um questionamento sobre a aplicabilidade dos princípios correntes de preservação do patrimônio cultural à preservação da arquitetura moderna, e indicaram a necessidade do estabelecimento de um outro suporte teórico metodológico para lidar com a preservação deste legado, diferente daquele estabelecido para as construções antigas. Forma e matéria do moderno foram consideradas incompatíveis com os princípios correntes para a preservação do patrimônio cultural, dentre eles a conservação da matéria autêntica e a manutenção dos sinais da passagem do tempo, refletindo, na verdade, a dificuldade de aceitar e entender o envelhecimento da arquitetura moderna.

Na evolução dos conceitos de preservação, o princípio da verdade e da autenticidade constituem os aspectos mais pregnantes da transmissão do patrimônio, porque possibilita que as gerações futuras possam usufruir e estabelecer novas relações com o passado, fundamental para o crescimento cultural. No sedimentar das experiências em relação a preservação do patrimônio cultural, a intervenção mínima, a distinguibilidade e a reversibilidade, foram compromissos assumidos no sentido de minimizar a arbitrariedade das relações com a preexistência que oscilaram no tempo entre posições extremas de conservação e intervenção. Estes princípios foram consolidados na Teoria da Restauração elaborada por Cesare Brandi, que fundamentou a elaboração da Carta de Veneza, documento de referência para a preservação do patrimônio cultural adotada pela ICOMOS em 1965, ainda vigente.

O debate ampliado sobre o tema, bem como a realização de intervenções seguindo os princípios correntes de preservação, demonstrou que a preservação da arquitetura moderna, por sua diversidade e complexidade, deve estar apoiada nos princípios estabelecidos ao longo de mais de cem anos no campo disciplinar da preservação, o qual oferece os instrumentos próprios para esta ação, que deve ser entendida como uma ação cultural voltada à transmissão do legado deste passado, ainda que recente, às gerações futuras.

Por se tratar de um legado ainda não totalmente explorado em sua riqueza material e expressiva, a preservação da arquitetura moderna não pode prescindir de uma impostação teórica e de uma prática corretamente fundada, de modo a não comprometer a sua transmissão para o futuro.

Na verdade os problemas que se colocam são de ordem crítica, em função da posição limite do observador para reconhecer os valores deste legado, e um melhor conhecimento da sua consistência física. No entanto, a partir do reconhecimento do valor da obra a ser transmitido para as gerações futuras, os aspectos particulares da arquitetura moderna devem ser enfrentados com os meios disponíveis da crítica, da historiografia e da ciência para a sua conservação, realinhando a preservação deste legado com os princípios correntes de preservação.

O Brasil possui um acervo de monumentos modernos protegidos por lei, a nível federal, muito significativo, de monumentos isolados a cidade-capital Brasília, patrimônio também da humanidade. A proteção destes bens iniciou aqui precocemente em relação ao panorama internacional. A legislação brasileira, a nível federal, para a preservação do Patrimônio Histórico e Artístico não estabelece um limite cronológico para inscrição de monumentos nos Livros do Tombo, o que facultou o tombamento preventivo da Igreja de São Francisco de Pampulha, em 1947, ameaçada de desfiguração, primeiro edifício moderno legalmente protegido no mundo. O reconhecimento do valor de patrimônio aos bens modernos se deu naquele momento em função da situação excepcional que a arquitetura moderna se estabeleceu no país, e da participação de intelectuais ligados ao Movimento Moderno na formulação e implantação da política de preservação do Patrimônio no Brasil.

A análise dos processos de tombamento dos referidos bens revela o amadurecimento das questões relativas à preservação dos bens culturais no país, bem como os instrumentos disponíveis para atribuição de valor. Quanto a critérios de intervenção, bem como formulações específicas para preservação de edifícios modernos, estes foram afrontados de forma mais sistemática na realização de projetos para o Edifício Ex-Sede do Ministério da Educação e Saúde. A nível estadual, no Estado do Rio de Janeiro, a lista de bens tombados também é significativa, e estudos no nível da municipalidade do Rio de Janeiro começam a ser realizados com vistas a ampliação da proteção já existente.

As questões levantadas sobre a preservação da arquitetura moderna no panorama internacional fornecem elementos para análise dos problemas da preservação da arquitetura moderna no Brasil possibilitando a ampliação do seu horizonte, tendo em vista o importante legado da arquitetura moderna no Brasil.

Apesar dos problemas diferenciados da preservação da arquitetura moderna, os principais obstáculos verificados aqui também são de ordem crítica e da falta de uma perspectiva histórica para o reconhecimento do seu valor. Esta questão assume uma outra dimensão se considerarmos que a produção moderna diferentemente daquela de outros períodos não pode esperar pela “prova do tempo” que fundamenta uma seleção. Além das ameaças de perda e destruição decorrente das transformações do ambiente construído que se aceleram cada vez mais, esta produção está sujeita a formas mais sutis de destruição, que não se apresentam como grandes ameaças e são pequenas alterações que se processam paulatinamente, resultando no final em grandes alterações e perda do seu significado.

A análise dos edifícios realizada no presente trabalho visou também verificar se as dificuldades encontradas para aplicação dos princípios correntes de preservação a arquitetura moderna no cenário internacional se repetiam no contexto analisado. A fragilidade dos materiais construtivos, a obsolescência funcional, os processos de degradação, a proximidade com o sistema projetual, são problemas que se repetem. Por outro lado, diante das características que devem ser preservadas e diante da sua materialidade, os princípios correntes para preservação do patrimônio devem ser observados na preservação deste patrimônio, como a intervenção mínima, a reversibilidade, a compatibilidade e o respeito pela autenticidade material, até que se sedimentem as questões que no presente comprometem a sua avaliação, evitando que eles sejam irreparavelmente alterados e destruídos. E ainda, que a tendência natural a transformação destes edifícios para adequação as suas funções, garantindo assim a sua sobrevivência, devem ser controladas, com rigor, de modo que as necessidades do presente sejam compatibilizadas com a preservação das suas características que devem ser transmitidas para o futuro.

As formas de relação com o passado, refletindo as condições do presente, se expressam de forma aguda nas ações que se estabelecem para a preservação do patrimônio. Ainda não há um amadurecimento das relações entre o presente e o passado recente onde a produção da arquitetura moderna se situa, e o valor do seu legado, embora entendido como patrimônio a ser transmitido às gerações futuras, oferece maior complexidade para o seu reconhecimento em decorrência da sua influência ainda ser muito grande no presente. Estabelecer com rigor um posicionamento frente à responsabilidade de preservar este patrimônio para as gerações futuras é imperativo no caso de edifícios modernos sujeitos às aceleradas mudanças do ambiente construído.

BIBLIOGRAFIA

PRESERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO

ARIZPE, Lourdes. Cultural Heritage and Globalization. In: THE J. PAUL GETTY TRUST. *Values and Heritage Conservation - Research Report*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2000, p. 32-37.

BALDINI, Umberto. *Teoria del restauro e unità di metodologia*. 8ª ed. 2vols. Firenze, Nardini; v.1, 1997.

_____. *Teoria del restauro e unità di metodologia*. 6ª ed. 2vols. Firenze, Nardini; v.2, 1997.

BOITO, Camillo. *Os Restauradores*. Tradução Beatriz M. Kühl, Paulo M. Kühl. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

BLUESTONE, Daniel. Challenges for Heritage Conservation and the Role of Research on Values. In: THE J. PAUL GETTY TRUST. *Values and Heritage Conservation - Research Report*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2000. p.65-67.

BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*. Trad. Beatriz M. Kühl. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

CARBONARA, Giovanni. *Avvicinamento al Restauro*, teoria, storia, monumenti. Nápoles: Liguori, 1997.

_____. Teoria e metodi del restauro. In: CARBONARA, Giovanni (org.). *Trattato di Restauro Architettonico* (8 volumes, 10 tomos). Torino: UTET, 1996-2004. V.1, p.3-107.

CESCHI, Carlo. *Teoria e storia del restauro*. Roma: Bulzoni, 1970.

CHASTEL, Andre; BABELON, J.P. *La Notion du Patrimoine*. Paris: Editions Liana Levi, 1994.

CHOAY, Françoise. *A Alegoria do Patrimônio*. São Paulo: Unesp, 2001.

_____. Sept Propositions sur le Concept d'Authenticité et son Usage dans les Pratiques du Patrimoine Historique. In: Nara Conference on Authenticity. Paris, UNESCO, 1995, p. 101-120.

_____. (Org.). La Conference d'Athenes sur la conservation artistique et historique des monuments (1931). Paris: Lés Éditions de L'Imprimeur, 2002.

DE MASI, Domenico (Org.). A emoção e a regra: os grupos criativos na Europa de 1850 a 1950. Tradução Elia Ferreira Edel. 5 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

FEILDEN, Bernard M. *Conservation of Historic Buildings*. Oxford: Architectural Press, 2001.

_____. Conservation of 20th century buildings. In: AHONIEMI, Anu(ed). *Conservation Training – needs and ethics*. Seminar papers. Helsinki, Gummerus Rprinting, 1995. p. 77-80.

FITCH, James F. *Preservação do Patrimônio Arquitetônico*. São Paulo: FAUUSP, 1981.

GIOVANNONI, Gustavo. La restauration des monuments en Italie. In: *La Conference d'Athenes sur la conservation artistique et historique des monuments (1931)*. Les editions de L'imprimeur, 2002, Edition etablie par Françoise Choay.

HERITAGE COLLECTIONS COUNCIL. *(Significance) A guide to assessing the significance of cultural heritage objects and collections*. Canberra: Commonwealth Departament of Communications, 2001.

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

ICOMOS Australia. The Burra Charter: The Australia ICOMOS Charter for places of cultural significance, 1999. Disponível em <<http://www.icomos.org/australia/burra.html>>. Acesso em março de 2003.

ICOMOS- International Council on Monuments and Sites, relatório World Heritage List, nº 445, de outubro de 1987, disponível em <<http://whc.unesco.org>>. Acesso em: jun. 2004.

JOKILEHTO, Jukka. *A History of Architectural Conservation*. Oxford: Butterworth-Heinemann, 1999.

LAENEN, M.; JOKKILETO, J. Sustainable development and Immaterial Heritage. *ICCROM Newsletter*, local?, nº 25, p. 2-3, julho 1999.

LA REGINA, Adriano. *Preservação e Revitalização do Patrimônio Cultural na Itália*. São Paulo: FAUUSP, 1982.

LEMAIRE, Raymond. Authenticité et Patrimoine Monumental. *Restauro*, Napoli, nº 129, p. 7-24, 1994.

LOWENTHAL, David. Stewarding the Past in a Perplexing Present. In: THE J. PAUL GETTY TRUST. *Values and Heritage Conservation – Research Report*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2000, p. 18 – 26.

LUCIANI, Roberto. *Il Restauro, Storia, Teoria, Techniche, Protagonisti*. Roma: Fratelli Palombi Editori, 1988.

MARIANI, Gaetano Miarelli. Storia, Restauro e Storiografia. In: SETTE, Maria P. *Il restauro in Architettura*. Torino: Utet, 2001, p. 9-33.

MASON, Randall. Assessing Values in Conservation Planning: Methodological Issues and Choices. In: THE J. PAUL GETTY TRUST. *Assessing the Values of Culutral Heritage- Research Report*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2003, p. 5-30.

MORRIS, William. Manifesto of the Society for the Protection of Ancient Buildings. In: PRICE, N.S; TALLEY JR, M.K; VACCARO, A.M. *Historial and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996, p. 319-321.

PARENT, Michel. O Futuro do Patrimônio Arquitetônico. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, nº 18, p. 112-123, 1984.

PEROGALLI, Carlo. *Monumenti e Metodi di Valorizzazione*. Milano: Guerini, 1991.

PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. William Morris e a SPAB. *Rotunda*, Campinas, v. 3, p.22-35, out.2004.

PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. William Morris e a SPAB. *Rotunda*, Campinas, nº 3, p. 22-35, out. 2004.

PHILIPPOT, Paul. Historic Preservation: Philosophy, Criteria, Guidelines. I In: PRICE, N.S.; TALLEY JR, M.K.; VACCARO, A.M. *Historial and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996, p. 268-274.
_____. Historic Preservation: Philosophy, Criteria, Guidelines. II In: PRICE, N.S. TALLEY JR, M.K. VACCARO, A.M. *Historial and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996, p. 358-364.

RIEGL, Alois. *Le Culte Moderne des Monuments*. Son essence et sa Genèse. Trad. Daniel Wiczorek. Paris: Éditions du Seuil, 1984.

ROCCHI, Giuseppe. *Istituzioni di restauro dei Beni Architettonici e Ambientali*. Milão: Ulrico Hoepli Editore, 1985. p.39-43.

RUSKIN, John. *Las Siete Lamparas de la Arquitectura*. Buenos Aires: Libreria "El Ateneo" Editorial, 1956.

_____. *As Pedras de Veneza*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

SERAGELDIN, Mona. Preserving the Historic Urban Fabric in a Context of Fast-Paced Change. In: THE J. PAUL GETTY TRUST. *Values and Heritage Conservation- Research Report*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2000, p.51-58.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Restauração*. Trad. Beatriz M. Köhl. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

YOURCENAR, Marguerite. That Might Sculptor, Time. In: PRICE, N.S.; TALLEY JR, M.K.; VACCARO, A.M. *Historial and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996, p. 212 – 216.

ZANCHETI, S.; JOKILEHTO, J. Values and Urban Conservation Planning: Some Reflections on Principles and Definitions. *Journal of Architectural Conservation*, Dorset, Donhead Publishing Ltd., nº 1, p. 37-51, mar-1997.

PRESERVAÇÃO DA ARQUITETURA MODERNA NO CENÁRIO INTERNACIONAL

ALLAN, J. The conservation of Modern buildings: a practitioner's view. In: MACDONALD, Susan. (Org.). *Modern Matters: Principles and practice in conserving recent architecture*. London: Donhead Publishing, 1996, p. 123-138.

_____. Preserving heritage or revaluing resources? In: MACDONALD, Susan (Ed.). *Preserving Post-War Heritage, the care and conservation of mid-twentieth-century architecture*. Shaftesbury: Donhead, 2001. p. 201-208.

_____. The conservation of modern buildings. In: MILLS, E. (Ed.). *Building Maintenance and Preservation*. Oxford: Edward Mills, 1994, p.140-180.

ALTHÖFER, Heinz. *Il restauro delle opere d'arte moderne e contemporanee*. Florença: Nardini Editore, 1991.

_____. Il restauro dell'arte moderna e contemporanea. In: RIGHI, L. (Ed.). *Conservare L'arte contemporanea*. Florença: Nardini Editore, 1991, p. 75-90.

APELL, Rob. The charter of venice and the conservation of the Modern Movement. In: In: DOCOMOMO FIRST INTERNATIONAL CONFERENCE, 1990, Eindhoven. *Conference Proceedings*. Eindhioven: DOCOMOMO, 1990. p. 32-34.

BEARD, Andrew. A future for Park Hill. In: MACDONALD, Susan (Ed.). *Preserving Post-War Heritage, the care and conservation of mid-twentieth-century architecture*. Shaftesbury: Donhead, 2001, p. 177-185.

BERNSTEIN, Daniel. A museological framework for debating and developing options of restoration of modern buildings. Disponível em <<http://personal.inet.fi/koti/marc99/dbernstein.html>> Acesso em novembro de 2001.

_____. *Quads, Pilotis and the City Centre – Is Divorce Avoidable?*. In: NEVANLINNA, A. Dangerous Liaisons: Preserving Post-War Modernism in the City Centers. ICOMOs Finish National Committee: Vaasa, 2002, p. 83-112.

BORIANI, Mauricio. Restauro e "Moderno": Conservazione, Ripristino e Copia. *Recuperare*, n.43, p.530-537, 1989.

BUMBARU, Dinu. Notes on Word Heritage and the Recent Past. In: SLATON, D FOULKS, W. (Ed.). *Preserving The Recent Past 2*. Washigton DC: Historic Preservation Education Foundation, National Park Service, Association for Preservation Technology International, 2000.

BURKE, Sheridan. Conserving and Documenting Modernism, The Ásia Pacific Experience. *DOCOMOMO Journal*, n.29, set-2003. p.39-42.

BRONSON,S.; FULTON, G. Commemorating Canada's Built Heritage of the Modern Era. In: SLATON,D.; FOULKS,W.(Ed.). *Preserving The Recent Past 2*. Washington DC: Historic Preservation Education Foundation, National Park Service, Association for Preservation Technology International, 2000.

CANTACUZINO, Sherban. Principles of protection for the architecture of the Modern Movement. In: DOCOMOMO FIRST INTERNATIONAL CONFERENCE, 1990, Eindhoven. *Conference Proceedings*. Eindhoven: DOCOMOMO, 1990, p. 247-249.

CHASTEL, Andre. Les Penibles Affaires de la Villa Savoye. In:_____. *Architecture et Patrimoine*: choix de chroniques du journal Le Monde. Paris: Imprimerie Nationale Editions et Inventaire Général, 1999, p.121-123.

CHERRY, M. Listing twentieth-Century Buildings: the present situation. In: MACDONALD, Susan (Ed.). *Modern Matters*: Principles and Practice in conserving recent architecture. Shaftesbury: Donhead, 1996, p. 5-14.

CROFT, Catherine. Mending the modern. *The Architect's Journal*, vol. 6, p. 58-59, nov-2000.

CUNNINGHAM, Allen. (Ed.). *Modern Movement Heritage*. Spon: E & FN, 1998.

_____. *Authenticity 1 – The "Thought"*. Disponível em: <<http://personal.inet.fi/koti/marc99/acunningham1.html>>. Acesso em: nov-2001.
_____. *Authenticity 2 – The "Action"*. Disponível em: <<http://personal.inet.fi/koti/marc99/acunningham2.html>>. Acesso em: nov-2001.

DEAN, Andrea Oppenheimer. Renewing our modern legacy. *Architecture*, p.66-69, nov-1990.

DEZZI BARDESCHI, Marco. *Conservare il moderno: strategia per il recupero*. *DOMUS*, n.659, p.14-15, 1985.

_____. Rispettare e conservare le testimonianze del moderno. In: DE VITA, Maurizio (Ed.). *Restauro e Conservazione dell'architettura moderna*. Firenze: Alínea editrice, 1995, p. 35 – 40.

_____. Conservare, non riprodurre il moderno. *DOMUS*, n. 649, p.10 – 13, 1984.

DIESTELKAMP, Edward. Interiors and Exteriors: Acquiring Modern Buildings for the Nation. In: MACDONALD, Susan (Ed.). *Modern Matters*: Principles and Practice in conserving recent architecture. Shaftesbury: Donhead,1996, p. 38-47.

DUMONT, Marie-Jeanne. Monuments Modernes: comment les préserver?. *L'Architecture D'Aujourd'hui*, n.287, p.46-53, 1993.

DUN, Peter van. Modern Heritage: conservation or integration?. In: DOCOMOMO FIRST INTERNATIONAL CONFERENCE, 1990, Eindhoven. *Conference Proceedings*. Eindhoven: DOCOMOMO, 1990, p. 225 – 227.

DUSHKINA, Natalia. Architecture and Conservation in Urban Context: Confrontation or Collaboration? In: NEVANLINNA, A. *Dangerous Liaisons: Preserving Post-War Modernism in the City Centers*. ICOMOs Finish National Committee: Vaasa, 2002, p. 125-139.

FEILDEN, Bernard. Conservation of 20th Century buildings. In: AHONIEMI, Anu (Ed.). *Conservation Training – needs and ethics*. Seminar papers. Helsinki: Gummerus Rprinting, 1995, p. 77-80.

FISHER, R. LE ROUX, H. MURRAY, N. SANDERS, P. The modern movement architecture of four South African cities. *Docomomo Journal*, n.28, p. 69 -75, mar-2003.

GAVINELLI, Conrado. Restaurare il moderno. *Recuperare*, n.11, p.264-273, 1984.

GURRIERI, Francesco. Le coordinate del problema. In: DE VITA, Maurizio (Ed.). *Restauro e Conservazione dell'architettura moderna*. Florença: Alínea editrice, 1995, p. 17 - 24.

GODOLI, Ezio. Un'ipotesi di programa per le institución internazionali. In: DE VITA, Maurizio (Ed.). *Restauro e Conservazione dell'architettura moderna*. Florença: Alínea editrice, 1995, p. 72-76.

GRAHAN, Roy E. Contextualism and Conservation of the modern city. In: NEVANLINNA, A. *Post-War Modernism in the City Centers*. ICOMOs Finish National Committee: Vaasa, 2002, p. 115-124.

GRATTAN, David (Ed.). *Saving the Twentieth Century: The Conservation of Modern Materials*. Ottawa: Canadian Conservation Institute, 1993.

HAMON, Françoise. Architecture du XXeme siècle: naissance d'un patrimoine. *Monuments Historiques*, n.161, p.59-64.1989.

HARWOOD, Elain. The history of post-war architecture in England. In: MACDONALD, Susan.(Ed.) *Preserving Post-War Heritage*, the care and conservation of mid-twentieth-century architecture. Shaftesbury: Donhead, 2001. p. 12-31.

_____. The windows of Churchill Gardens. In: MACDONALD, Susan (Ed.). *Modern Matters: Principles and Practice in conserving recent architecture*. Shaftesbury: Donhead, 1996, p. 70 - 77.

HEATH, David. Tecton Buildings, Dudley Zôo. In: MACDONALD, Susan.(Ed.). *Modern Matters: principles and practice in conserving recent architecture* . Londres: Donhead, 1996. p.58-64.

HELANDER, Vilhelm. Public Urban Space – an Unprotected Area? In: NEVANLINNA, A. *Dangerous Liaisons: Preserving Post-War Modernism in the City Centers*. ICOMOs Finish National Committee: Vaasa, 2002, p. 15-16.

HENKET, Hubert-Jan. The Challenge of the Modern Movement. In: *DOCOMOMO Journal/The History of DOCOMOMO*, Rotterdam, n.21,p.7,jun.2002.

_____. The Icon and the ordinary. In: CUNNINGHAM, A.(Ed.). *Modern Movement Heritage*. Londres: E & FN SPON, 1998.

_____. 20th Century Architecture requires a new conservation policy and approach. DOCOMOMO FIRST INTERNATIONAL CONFERENCE, 1990, Eindhoven. *Conference Proceedings*. Eindhoven: DOCOMOMO, 1990. p. 51-54.

_____. TUMMERS,N. Authenticity of the Modern Movement. In: NARA CONFERENCE ON AUTHENTICITY ,1994, Nara. *Proceedings*. Paris: UNESCO, 1995. p.327-328.

HEYNEN, Hilde. The issue of transitoriness in modern architecture. In: DOCOMOMO FIRST INTERNATIONAL CONFERENCE, 1990, Eindhoven. *Conference Proceedings*. Eindhoven: DOCOMOMO, 1990, p. 45-49.

HEYNEN, Hilde. Transitoriness of modern architecture. CUNNINGHAM, A. *Modern Movement Heritage*. Londres: E & FN SPON, 1998, p.29-35.

IAMANDI, Cristina. The should not of conservation Doctrine: on the legitimacy of reconstruction of MOMO architecture. In: DOCOMOMO FIFTH INTERNATIONAL CONFERENCE, 1998, Stockholm. *Conference Proceedings*. Eindhoven: DOCOMOMO, 1998, p.183-187.

IRACE, Fulvio. La Conservazione del Moderno. *DOMUS*, n.649, 1984, p-2-5.

JETSONEN, Sirkkaliisa. The charm of the 1950's and The Helsinki School of Business and Administration.In: NEVANLINNA, Anja Kervanto. (Ed.). *Dangerous Liaisons: Preserving Post-War Modernism in City Centers*. Vaasa: ICOMOS Finish National Committee, 2002.

JOKIHLETO, Jukka. The debate on authenticity. *ICCROM Newsletter*, n.21, p.6-8, julho 1995.

_____. Authenticity in Restoration Principles and Practices. *APT Bulletin*, n. 17, p. 3 – 83, 1985.

_____. *Conservation: a Creative Approach*. Disponível em: <<http://personal.inet.fi/koti/marc99/jjokilehto.html>>. Acesso em: 2001.

_____. Training for Urban Preservation: Current Issues. In: NEVANLINNA, A. *Dangerous Liaisons: Preserving Post-War Modernism in the City Centers*. ICOMOs Finish National Committee: Vaasa, 2002, p. 34-44.

JONGE, Wessel de. Contemporary requirements and the conservation of typical technology of the Modern Movement. In: DOCOMOMO FIRST INTERNATIONAL CONFERENCE, 1990, Eindhoven. *Conference Proceedings*. Eindhoven: DOCOMOMO, 1990, p. 84-89.

_____. Weissenhofsiedlung as new again or a Modernist's Disneyland. *Docomomo Newsletter*, n. 4, p. 32, mar-1991.

KAIRAMO, Maija. Protection, Conservation and Rehabilitation of Alvar Aalto's works in Finland. *Docomomo Newsletter*, n. 5, p. 33-36, junho 1991.

JOHNSON,J.DENNIS K. The metal and glass curtain wall: the histpry and diagnostics. In: CUNNINGHAM, A. *Modern Movement Heritage*. London: E&FN SPONN, 1998. p.77-78.

KUIPERS, M.C. The Long Path for preservation in The Netherlands. *Transactions of the ancient Monuments Society*, v.42, p.13-14, 1998.

_____. Recording the recent heritage in the Netherlands. In: CUNNINGHAM, Allen. *Modern Movement Heritage*. Londres: E & FN SPON, 1998, p. 66-73.

_____. *Policy making: the dutch way by MIP*. In: DOCOMOMO FIRST INTERNATIONAL CONFERENCE, 1990, Eindhoven. Conference Proceedings. Eindhoven: DOCOMOMO, 1990, p. 228 – 231.

_____. Heritage of the modern world- evaluating the universal value of the Bauhaus buildings. *DOCOMOMO Journal*, n.18, p.54-62, fev.1998.

LINDH, Tommi. International Style, International problems. In: NEVANLINNA, A. *Dangerous Liaisons: Preserving Post-War Modernism in the City Centers*. ICOMOs Finish National Committee: Vaasa, 2002, p. 51-56.

LONGSTRETH, Richard. I Can't See It, I Don't Understand It; It Doesn't Look Old to Me. In: SLATON, D. SHIFFER, R. (Ed.) *Preserving The Recent Past*. Washington DC: Historic Preservation Education Foundation, 1995.

MACDONALD, Susan. Defining an Approach: A methodology for the repair of post-war buildings. In: _____. *Preserving Post-War Heritage*, the care and conservation of mid-twentieth-century architecture. Shaftesbury: Donhead, 2000, p. 32-40.

_____. Conserving the modern in Australia, a pragmatic approach. *Docomomo journal*, n.29, p. 69-75, set-2003.

_____. Reconciling Authenticity and Repair. In: _____. (Ed.) *Modern Matters: principles and practice in conserving recent architecture*. Shaftesbury: Donhead, 1996, p. 87-100.

MAYS, Vernon. Revealing Wright. *Progressive Architecture*, n. 4, p. 82-85, 1989.

MOORE, Rowan. Il mondo moderno invecchia. *Abitare*, Milão, n.295, p.252-256, 1991.

MURPHY, Kevin D. The Villa Savoye and the Modernist Historic Monument. *Journal of the Society of Architectural Historians*. New Jersey, v.1, n.1, p.68-89, mar.2002.

MURPHY, Jim. Repairing progress. *Progressive Architecture*, n.4, p.90-93, 1989.

NEVANLINNA, Anja K. Nostalgia for the new: Preservation Values for Modern Urban heritage. In: _____. *Dangerous Liaisons: Preserving Post-War Modernism in the City Centers*. ICOMOs Finish National Committee: Vaasa, 2002, p. 140-152.

O'ROURKE, Martin. The Lansbury Estate, Keeling House and Balfron Tower: Conservation issues and the architecture of social intent. In: MACDONALD, Susan. (Ed.) *Preserving Post-War Heritage*, the care and conservation of mid-twentieth-century architecture. Shaftesbury: Donhead, 2001, p.169-176.

PAULEY, Martin. When does a building cross the heritage time line?. *The Architect's Journal*, p.26, out-2000.

_____. A modern morituri. In: DOCOMOMO FIRST INTERNATIONAL CONFERENCE, 1990, Eindhoven. *Conference Proceedings*. Eindhoven: DOCOMOMO, 1990, p. 64-68.

PINTÉR, Tamás. The protection of architecture of the modern movement in Hungary. In: DOCOMOMO FIRST INTERNATIONAL CONFERENCE, 1990, Eindhoven. *Conference Proceedings*. Eindhoven: DOCOMOMO, 1990, p. 242-243.

POWERS, Alan. Style or substance: what are we trying to conserve?. In: MACDONALD, Susan (Ed.). *Preserving Post-War Heritage*, the care and conservation of mid-twentieth-century architecture. Shaftesbury: Donhead, 2000, p. 3 -11.

PRUDON, Theodore. Great Expectations, Woolworth Building (Cass Gilbert) and Lever House (SOM).In: CUNNINGHAM, A. *Modern Movement Heritage*. Londres: E & FN SPON, 1998, p.87-95.

RAPPAPORT, Nina. Preserving modern architecture in the US. In: CUNNINGHAM, A. *Modern Movement Heritage*. London: E & FN SPON, 1998, p 59-65

REBEL, Ben. *The essence of the Modern Movement*. In: DOCOMOMO SECOND INTERNATIONAL CONFERENCE, 1992, Dessau. *Conference Proceedings*. Eindhoven: DOCOMOMO, 1992, p. 54-58.

REICHLIN, Bruno. Problemi ed esperienze europee. In: DE VITA, Maurizio (Ed.). *Restauro e Conservazione dell'architettura moderna*. Firenze: Alinea editrice, 1995, p. 25-34.

RÖLING, Wiek. Paradoxes and dilemmas in the restoration of buildings of the Modern Movement. In: DOCOMOMO FIRST INTERNATIONAL CONFERENCE, 1990, Eindhoven. *Conference Proceedings*. Eindhoven: DOCOMOMO, 1990, p. 59-60.

RUDBERG, Eva. Swedish Modern Movement architecture from the 1930's: Its characteristics and how to protect and take care of it. In: DOCOMOMO SECOND INTERNATIONAL CONFERENCE, 1992, Dessau. *Conference Proceedings*. Eindhoven, DOCOMOMO, 1992. p.64-67

SAINT, Andrew. Philosophical Principles of Modern Conservation. In: MACDONALD, Susan (Ed.). *Modern Matters: Principles and Practice in conserving recent architecture*. Shaftesbury: Donhead, 1996, p. 15 - 28.

SALVO, SIMONA. RESTAURARE IL NUOVO? RICERCA SUI LIMITI E L'APPLICABILITÀ DELLA MODERNA TEORIA DEL RESTAURO ALL'ARCHITETTURA RECENTE. (DOTTORATO DI RICERCA IN CONSERVAZIONE DEI BENI ARCHITETTONICI) 2000, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI "LA SAPIENZA", ROMA.

_____. Post-war urban expansion in Italy: examples and Approaches. In: NEVANLINNA, A. *Dangerous Liaisons: Preserving Post-War Modernism in the City Centers*. ICOMOS Finish National Committee: Vaasa, 2002, p. 17-33.

SAVAGE, Beth; SHULL, Carol D. L. Trends in Recognizing Places for Significance in the recent past. In: SLATON, Debora. SHIFFER, Rebecca (Ed.). *Preserving the Recent Past*. Washington, DC: Historic Preservation Education Foundation, 1995.

_____. From the Glass House to Stonewall: national Register Recognition of the Recent Past. In: SLATON, D. FOULKES, W. (Ed.) *Preserving The Recent Past 2*. Washington DC: Historic Preservation Education Foundation, National Park Service, Association for Preservation Technology International, 2000.

SCALVINI, Maria Luisa. Il nuovo de ieri. *DOMUS*, n. 649, p. 6-9, 1984.

SELFSLAGH, Benedicte. *The role and action of the Commission of European Communities*. In: DOCOMOMO FIRST INTERNATIONAL CONFERENCE, 1990, Eindhoven. *Conference Proceedings*. Eindhoven: DOCOMOMO, 1990, p. 27-28.

SEGAWA, Hugo. The Problem of Conservation in Latin America. In: CUNNINGHAM, Allen. (Ed.) *Modern Movement Heritage*. Londres: E & FN SPON, 1998.

SHARP, Dennis. "Modern" architecture and its conservation. In: DOCOMOMO FIRST INTERNATIONAL CONFERENCE, 1990, Eindhoven. *Conference Proceedings*. Eindhoven: DOCOMOMO, 1990, p.55-58.

STERN, Robert. Save our recent past. *Architecture*, p. 77-83, maio-1996.

STRATTON, Michael. Conservation Resources for Post-War Structures. In: MACDONALD, Susan. (Ed.) *Preserving Post-War Heritage*, the care and conservation of mid-twentieth-century architecture. Shaftesbury: Donhead, 2000, p. 209-216.

TOULIER, Bernard. *Architecture et Patrimoine du XXe Siècle en France*. Paris: Editions du Patrimoine, 1999.

TUOMINEN, Laura. The 20th. Century Architectural Heritage in Finland. *Docomomo Newsletter*, Amsterdam, n.5, p.37, jun.1991.

TUMMERS, Nic. The role and action of the council of Europe. In: DOCOMOMO FIRST INTERNATIONAL CONFERENCE, 1990, Eindhoven. *Conference Proceedings*. Eindhoven: DOCOMOMO, 1990, p.29.

VAGO, Pierre. The meaning of the Modern Movement for contemporary architecture. In: DOCOMOMO FIRST INTERNATIONAL CONFERENCE, 1990, Eindhoven. *Conference Proceedings*. Eindhoven: DOCOMOMO, 1990, p. 30-31.

VANLAETHEM, France. The Challenge of Authenticity for Modern Architecture and Heritage. In: DOCOMOMO FIFTH INTERNATIONAL CONFERENCE, 1998, Estocolmo. *Conference Proceedings*. Estocolmo: DOCOMOMO, 1998, p. 247-249.

VENTURI, Robert. Thoughts on Preserving the recent Past. In: SLATON, D. FOULKS, W. (Ed.) *Preserving The Recent Past 2*. Washington DC: Historic Preservation Education Foundation, National Park Service, Association for Preservation Technology International, 2000.

VERPOEST, Luc. Moderate modernism: the conservation of an architectural concept versus the restoration of its technology. In: DOCOMOMO FIRST INTERNATIONAL CONFERENCE, Eindhoven. *Conference Proceedings*. Eindhoven: DOCOMOMO, 1990 p. 90-91.

DE VITA, Mauricio. Verso l'idea di Bene Architettionico Internazionale. In: DE VITA, Maurizio (Ed.). *Restauro e Conservazione dell'architettura moderna*. Florença: Alínea editrice, 1995, p. 7-16.

World Heritage papers 5 Identification of Modern Heritage, Paris, 2003. Disponível em: <http://whc.unesno.org/documents/publi_wh_papers_05_en.pdf>. Acesso em: jun 2004.

WOODBIDGE, Sally. Joining the club. *Progressive Architecture*, n.4, p. 94-97, 1998.
_____. The history of DOCOMOMO. *Docomomo Journal*, n. 27, jun-2002.

RECOMENDAÇÕES

Recomendações do Conselho da Europa sobre a proteção da arquitetura do século XX R(91)-13, adotadas pelo Conselho de Ministros em 9 de setembro de 1991.

Recomendações gerais do Seminário do ICOMOS, sobre patrimônio do Século XX, realizado em Helsinki, em 1995.

Conclusões Gerais do Seminário do ICOMOS, sobre patrimônio do Século XX, realizado na cidade do México em 1996.

PRESERVAÇÃO DA ARQUITETURA MODERNA NO CENÁRIO INTERNACIONAL - RELATOS DE INTERVENÇÕES

ALLAN, J. The Conservation of Modern Buildings. In: MILLS, E. (ed). *Building Maintenance and Preservation: A Guide to Design and Management*. Oxford: Oxford University Press, 1994, p. 140-180.

_____. The Conservation of Modern Buildings. In: MILLS, E. (Ed.). *Building Maintenance and Preservation: A Guide to Design and Management*. Oxford: Oxford University Press, 1994, p. 140-180.

_____. Conservation of the works of Lubetkin and Tecton-architects. In: DOCOMOMO FIRST INTERNATIONAL CONFERENCE, Eindhoven, 1990. *Conference Proceedings*. Eindhoven: DOCOMOMO, 1991, p.180-185.

_____. Restoration of The Penguin Pool at London Zoo. In: *DOCOMOMO Newsletter*, n.3, Holanda, p. 25 - 27, jun-1990.

ARTIOLI, Alberto. Recent restorations of works by Giuseppe Terragni (1904-1943) Casa del Fascio, Como; Casa Rustici, Milan. In: DOCOMOMO SECOND INTERNATIONAL CONFERENCE, Dessau. *Conference Proceedings*. Eindhoven: DOCOMOMO, 1992, p. 244-248.

BOLES, Doralice. From House to HQ. *Progressive Architecture*, n.4, p. 76-81, 1989.

BRIOLLE, Cécile. REPIQUET, Jacques. Restoration of the Villa Noailles. In: DOCOMOMO SECOND INTERNATIONAL CONFERENCE, Dessau, 1992. *Conference Proceedings*. DOCOMOMO: Eindhoven, 1992.

BRIOLLE, Cécile. FUZIBET, Agnes. MONIER, Gerard. La villa de Noailles a Hyères, 1923-1933. *Casabella*, Milão, n.504, p.44-51, jul.1984.

CASCIATO, Maristella. Dell'ERBA, Cristina M. Sant'Elia Infant School, Como. In: CUNNINGHAM, Allen. *Modern Movement Heritage*. Londres: E & FN SPON, 1998, p.103 -108.

CRIPPA, Maria Antonietta. Restauro del moderno e tecnologia contemporanea: la questioni aperte dai lavori al palazzo Pirelli. Disponível em: <http://www.restauropalazzopirelli.org/download/restauro/crippa_2.PDF>. Acesso em: 14 abr.004.

_____. Palazzo Pirelli: filosofia di um restauro. <http://www.restauropalazzopirelli.org/download/restauro/crippa_1.PDF>. Acesso em: 15 abr. 2004.

CROFT, Catherine. Alexandra Road, London. In: MACDONALD, Susan (Ed.). *Modern Matters: Principles and Practice in conserving recent architecture*. Shaftesbury: Donhead, 1996, p. 48 -57.

DIREZIONE GENERALE CULTURE DELLA REGIONE. *Grattacielo Pirelli: Indagini Sulle Fonti Documentarie e Sulle Esperienze Internazionali*. Disponível em:

<<http://www.restauropalazzopirelli.org/download/restauro/index.htm>> Acesso em: fev. 2005.

DIXON, John Morris. A Paragon Preserved. *Architecture*, vol. 91, n. 12, p. 67, 2002.

FORMIGONI, R. Ecco Che Faremo nel Grottacielo Pirelli. *Corriere della Sera*, Milão, 30/04/2002.

_____. I criteri di fondo in cui sarà orientato il restauro. Disponibile em http://www.restauropalazzopirelli.org/download/restauro/formigoni_1.PDF. Accesso em: 15 abr. 2004.

IRACE, F. Per il Pirelli un Restauro D'autore. *Abitare*, n. 418, jun-2002.

HART, Sara. A middle-age modernist icon is rejuvenated with a new skin, *Architectural Record*, n.3, v.191, p.126, 2003.

HEIKINHEIMO, Marianna. Prototype of the undulating wooden ceiling in Viipuri Library, a case study. In: DOCOMOMO Conference Wood and Modern Movement, preservation technology. DOCOMOMO: Dossier 4, s/l, 2000.

HUGHES, J.; LOPER, J. Post-tensioned retrofitting maintains landmark's aesthetics. *Concrete International*, p.59-64, abril-2003.

DE JONGE, Wessel. Zonnestraal Sanatorium, Hilversum (Jan Duiker). In: CUNNINGHAM, Allen. *Modern Movement Heritage*. Londres: E & FN SPON, p.149-158, 1998.

JETSONEN, S. The Charm of the 1950's and the Helsinki School of Business and Administration. In: NEVANLINNA, A. *Post-War Modernism in the City Centers*. ICOMOs Finish National Committee: Vaasa, 2002, p. 66.

KAIRAMO, Maija. The Restoration of Viipuri Library: an international pilot project, *DOCOMOMO Journal*, n.29, p.94, set. 2003.

KELLEY, S. JOHNSON, J. DENNIS K. The metal and glass curtain wall: the history and diagnostics. In: CUNNINGHAM, A. *Modern Movement Heritage*. London: E&FN SPON, 1998. p.77-78.

KRAVCHENKO, Sergei. Viipuri Library ruined? *DOCOMOMO Newsletter*, n.7, p.52-57. 1993.

KRISCHANITZ, Adolf. KAPFINGER, Otto. Documentazione di un rinnovamento: La Werkbundsiedlung di Viena. *Casabella*, n.522, p.46-55, 1996.

LEROY, Aline, BRIOLLE, Cécile. REPIQUET, Jaques. Villa Noailles, Hyères: Villa Cavrois, Lille Rob Mallet-Stevens. In: CUNNINGHAM, A. (Org.). *Modern Movement Heritage*. London: E & FN SPON, 1998. p.120-127.

LEWIS, James. Window fixing at the Bauhaus. *DOCOMOMO Journal*, n. 28, mar. 2003.

McASLAN, John. De La Warr Pavilion, Bexhill (Mendensohn and Chermayeff). In: CUNNINGHAM, Allen. *Modern Movement Heritage*. Londres: E & FN SPON, 1998. p.128-135.

MAIDELL, J. MARA – Project Developing Long -term Durability of Marble Facades. In: NEVANLINNA, A. (Ed.). *Preserving Post-War Modernism in City Centers*. ICOMOS Finish National Committee, Vaasa, 2002.

MEAD, Andrew. Gropius restored- Artists in residence. *The Architect's Journal*, v. 211, p.37-45, abr.2000.

MUSTONEN, Tapani. The house of culture, Helsinki (Alvar Aalto). In: CUNNINGHAM, Allen. *Modern Movement Heritage*. Londres: E & FN SPON, p.96-102, 1998.

PAUL, Wolfgang. Restoration of the Bauhaus in Dessau In: DOCOMOMO FIRST INTERNATIONAL CONFERENCE, Eindhoven, 1990. *Conference Proceedings*. DOCOMOMO: Eindhoven, 1990.

PRUDON, Theodore. Great Expectations Woolworth Building (Cass Gilbert) and Lever House (SOM). In: CUNNINGHAM, A. *Modern Movement Heritage*. London: E & FN SPON, 1998. p.91

RAUSKE, Eija. Biblioteca da cidade de Viipuri. In: TUOMI, T; Paatero, K; RAUSKE, E. (Ed.). *Alvar Aalto em sete edifícios: Interpretações do trabalho de um arquiteto*. Trad. Clara Távola Vilar. Helsinki: Museu de Arquitectura Finlandesa, 1999.

ROMERO, Juan José Fuentes. El edificio de la Biblioteca de Viipuri: Alvar Aalto, el

humanismo innovador de un hacedor de bibliotecas. *Anales de Documentación*, nº3,

2000, p. 67-79.

SAPAK, Jan. Ludwig Mies Van der Rohe, Villa Tugendhat, Brno (1928-1930). *DOMUS*, n.678, , p.25-37, dez-1986.

SALVO, Simona. Il restauro del grattacielo Pirelli, una questione internazionale, un intervento italiano. Disponível em <http://www.restauropalazzopirelli.org/download/restauro/5_new.PDF>. Acesso em: 15 abr.2004. Também publicado na revista Arkos, n.10, p. 64-70, abr./jun. 2005. _____ . *The " Casa del Fascio" in Como by Giuseppe Terragni (1933-1936)*. Disponível em: < <http://personal.inet.fi/koti/marc99/ssalvo.html> > Acesso em: mar.2002.

SILMAN, R. A Plan to save Fallingwater. *Scientific American*, p.89-95, set-2000.

STEPHENS, Suzanne. The restoration of New York City's LEVER HOUSE is not so same-old same-old, as architects SOM and William T. Georgis demonstrate. *Architectural Record*, vol. 191, n. 3, p.122-123, mar-2003.

_____. Lever House Restoration, New York, 2001. *A+U Architecture and Urbanism*, n. 386, p.62-71, 2002.

TAYLOR, DAVID. AVANT UPDATE LUBETKIN'S WYNFORD HOUSE. *THE ARCHITECT'S JOURNAL*, p.6-7, 20 DE ABRIL DE 2000.

TIIRIKAINEN, Jarmo. Villa Mairea – Renovation of Flat Roof. Palestra MARC 99, Finlândia, junho 1999.

TOULIER, Bernard. *Architecture et Patrimoine du Xxe Siècle en France*. Paris: Edition du Patrimoine, 2000.

SITES CONSULTADOS:

<http://www.alvaraalto.fi/viipuri/restorat.html>. (restauro da Biblioteca Municipal de Viipuri)
<http://www.hkr.hel.fi/HKR-Rakenruttaja/palvel/mara2.pdf> (palestra sobre o MARA Project)
<http://www.restauropalazzopirelli.org> (restauro da Torre Pirelli)
<http://bauhaus-dessau/de> (restauro Bauhaus e Master's Houses)
<http://www.wpconline.org/fallingwater/buildng/preservation.htm> (restauração Fallingwater)

PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO NO BRASIL

ASSESSORIA JURÍDICA DA FUNDAÇÃO NACIONAL PRÓ-MEMÓRIA. Notas sobre o Instituto do tombamento. In: MEC/SEC/SPHAN/FNPM. *Bens Móveis e Imóveis Inscritos nos Livros do Tombo do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Brasília: SPHAN, 1982. p. 9-10.

ANDRADE, Antonio Luis Dias de. *Um Estado Completo que pode Jamais ter existido*, 1993. Tese (Doutorado em Arquitetura), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

ANDRADE, Mario de. *Cartas de Trabalho: correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade (1936-1945)*. Rio de Janeiro: MINC/SPHAN/Pró-Memória, 1981.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Brasil: Monumentos Históricos e Arqueológicos*. México: D. F., Instituto Panamericano de Geografia e História, 1952.

_____. *Rodrigo e o SPHAN*. Rio de Janeiro: MINC/SPHAN/Pró-Memória, 1987.

_____. *Rodrigo e seus Tempos*. Rio de Janeiro: MINC/SPHAN/Pró-Memória, 1986.

ARANTES, Antonio Augusto (Org.). *Produzindo o passado: Estratégias de Construção do Patrimônio Cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BUENO, Alexei. CAVALCANTI, Lauro. MASCARO, Cristiano. SILVA TELLES, Augusto. *Patrimônio Construído: As 100 mais belas edificações do Brasil*. São Paulo: Capivara, 2002.

CASTRO, Sonia. *O Estado na preservação dos bens culturais*. Rio de Janeiro: Renovar, 1991.

CAVALCANTI, Lauro (Org.). *Modernistas na Repartição*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/MinC-IPHAN, 2000.

_____. *As preocupações do Belo*. Rio de Janeiro: Taurus Editora, 1995.

CHIAVARI, Maria Pace. *Rio de Janeiro: Preservação e Modernidade*. Rio de Janeiro: Sextante, 1998.

CHUVA, Márcia. *A Invenção do Patrimônio: continuidade e ruptura na constituição de uma política oficial de preservação no Brasil/Ministério da Cultura, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Departamento de Promoção. Rio de Janeiro: Edições do Patrimônio, 1995.

CURY, Isabelle (Org.). *Cartas Patrimoniais*. (2ª. ed). Rio de Janeiro: Edições do Patrimônio, 2000.

FONSECA, MARIA CECÍLIA LONDRES. *O PATRIMÔNIO EM PROCESSO. TRAJETÓRIA POLÍTICA FEDERAL DE PRESERVAÇÃO NO BRASIL*. RIO DE JANEIRO: UFRJ/MINC/IPHAN, 1997.

GONÇALVES, José R.S. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1996.

KÜHL, Beatriz M. *Arquitetura do ferro e arquitetura ferroviária em São Paulo: reflexões sobre a sua preservação*. São Paulo: Ateliê Editorial: Fapesp: Secretaria da Cultura, 1998.

_____. *Ética e História na Conservação e Restauração*. Palestra apresentada na CPC (30/03/2004). Não publicado.

_____. *O tratamento das superfícies arquitetônicas como problema teórico da restauração*. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v.12, p.309-330, jan/dez.2004.

_____. *Os Restauradores e o Pensamento de Camillo Boito sobre Restauração*. In: BOITO, Camillo. *Os Restauradores*. Trad. Beatriz M. Kühl. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

LEMOES, Carlos A. C. *O que é Patrimônio Histórico*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

MEC/SPHAN/Pró-Memória. *Proteção e Revitalização do Patrimônio Cultural no Brasil: uma Trajetória*. Brasília, 1980.

MAGALHÃES, A. Bens Culturais: Instrumento para um desenvolvimento harmonioso, *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n.20, p.40-44, 1984.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Identidade Cultural e Arqueologia. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 20, p. 33-36, 1984.

MEURS, Paul. Modernismo e Tradição: Preservação no Brasil. *Óculum*, Campinas, n. 5/6, p. 74-81, 1995.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA, IPHAN. *Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Legislação Brasileira de Proteção aos Bens Culturais*. Sl: MEC/IPHAN, 1976.

MORAES, Eduardo Jardim. Identidade Nacional. In: CPDOC. *Estudos Históricos*. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1988. p.228-238.

PESSOA, José (Org.). *Lúcio Costa: Documentos de Trabalho*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1999.

TELLES, Augusto C. da Silva.(coord.) *Guia dos Bens Tombados da Cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 2001.

TOLEDO, Benedito Lima de. Bem Cultural e Identidade Cultural. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 20, p. 29-32, 1984.

_____. Patrimônio Cultural: graus de intervenção nos monumentos históricos, *Sinopses*, n. 35, p. 32-38, jun-2001.

VELHO, Gilberto. Antropologia e Patrimônio Cultural. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 20, p. 37-39, 1984.

PRESERVAÇÃO DA ARQUITETURA MODERNA NO BRASIL

ANDRADE, Paulo Raposo et alli. *Edifício do Pavilhão de Óbitos do Recife: Uma experiência de Restauro da Arquitetura Moderna*. In: Seminário DOCOMOMO Brasil V, 2003, São Carlos. *Anais ...*. São Carlos: DOCOMOMO, 2003.1CD.

ATIQUE, Fernando. *Memória Moderna: A trajetória do Edifício Esther*. São Carlos: RIMA Editora/Fapesp, 2004.

AUTRAN, Paula. Prefeitura vai tombar bens modernos no Rio. *O Globo*. Rio de Janeiro, 29nov.2004.

BIERRENBACH, Ana Carolina de Souza. Os Restauros de Lina Bo Bardi: Inspirações para a Preservação da Arquitetura do Movimento Moderno. In: Seminário DOCOMOMO Brasil V, 2003, São Carlos. *Anais ...*.São Carlos: DOCOMOMO, 2003.1CD.

CARRILHO, Marcos José. A Preservação do Edifício do Museu de Arte de São Paulo. In: Seminário DOCOMOMO Brasil V, 2003, São Carlos. *Anais ...*.São Carlos: DOCOMOMO, 2003.1CD.

CARVALHO, Claudia S.R. *A Corbusierian Public Building in Rio de Janeiro*. Disponível em: < <http://personal.inet.fi/koti/marc99/ccarvalho.html> > Acesso: jun-2000.

COSTA, Renato da Gama-Rosa et alli. A restauração do Refeitório Central da Fundação Oswaldo Cruz. In: Seminário DOCOMOMO Brasil V, 2003, São Carlos. *Anais ...*.São Carlos: DOCOMOMO, 2003.1CD.

FALBEL,A.;OHNO,C. CBI-Esplanada, memória e futuro de um edifício moderno em São Paulo. In: Seminário DOCOMOMO Brasil V, 2003, São Carlos. *Anais ...*.São Carlos: DOCOMOMO, 2003.1CD.

Ofício nº 214/SEC-INEPAC de 09 de julho de 1990. Arquivo INEPAC.

PESSÔA, José Simões de Belmont. Brasília e o Tombamento de uma Idéia. In: Seminário DOCOMOMO Brasil V, 2003, São Carlos. *Anais ...*.São Carlos: DOCOMOMO, 2003.1CD.

PERALVA, Osvaldo. Brasília Patrimônio da Humanidade (Um relatório).sl/sd/se.

PRPPC. *Caderno – Obras de Arte*. Arquivo PRPPC/IPHAN.

_____. *Caderno nº 14– Normas de Uso do Monumento*, dezembro de 1984. Arquivo PRPPC/IPHAN.

_____. *Relatório – 16º pavimento/projeto de Arquitetura*. Arquivo PRPPC/ IPHAN.
PRPPC. *Relatório nº 24 – Restauração dos Jardins Tombados/ Rês-do-Chão*. Arquivo PRPPC/IPHAN.

_____. *Relatório nº 25 – Instalações Shafts*. Arquivo PRPPC/IPHAN.

PRPPC. *Relatório nº 30 – Estudo nº 015- Persianas*. Arquivo PRPPC/IPHAN.

_____. *Relatório nº 31 – 16º pavimento/cobertura*. Arquivo PRPPC/ IPHAN.

PRPPC. *Relatório nº 36 – Estudo nº 005 – Tijolos de Vidro*. Arquivo PRPPC/IPHAN.

_____. *Relatório nº 41– Estudo nº 011/012- Fachada Norte/ Esquadrias Metálicas*. Arquivo PRPPC/IPHAN.

_____. *Relatório PRPPC nº 52– Estudo nº 026 – Luminárias Holophane*. Arquivo PRPPC/ IPHAN.

_____. *Relatório nº 56– Recuperação da Estrutura*. Arquivo PRPPC/IPHAN.

_____. *Relatório Restauração do Lajeado de Granito*. Arquivo PRPPC/ IPHAN.

PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. Dilemas na Preservação da Arquitetura Moderna: O Edifício da Faculdade de Arquitetura da USP. In: Seminário DOCOMOMO Brasil V, 2003, São Carlos. *Anais ...*. São Carlos: DOCOMOMO, 2003.1CD.

REIS FILHO, Nestor Goulart. Por uma política nova de conservação: edifícios e bairros construídos no século XX. Cadernos de Pesquisa do LAP, Revista de Estudos sobre Urbanismo, Arquitetura e Preservação, Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, nov/dez 1996.

Relatório da Comissão de Coordenação do Projeto de Recuperação e Preservação do Palácio da Cultura, de 09 de dezembro de 1981. Arquivo PRPPC/ IPHAN.

Restaurando o Ministério da Educação, disponível em <<http://www.alvaraalto.fi/conferences/marc2002/index.htm>>. Acesso em:dez.2002.

SANTOS, Cecília Rodrigues. LAGE, Claudia Freire. Cataguases: patrimônio da modernidade, Vitruvius, 2005, disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp272.asp>>. Acesso em: jun.2005.

SODRÉ, João Clark A. A Casa Bandeirista de Luiz Saia no IV Centenário de São Paulo: Restauração e Preservação da Identidade Paulista. In: Seminário DOCOMOMO Brasil V, 2003, São Carlos. *Anais ...*. São Carlos: DOCOMOMO, 2003.1CD.

SZÜCS, Carolina Palermo et alli. Preservando o Patrimônio da Vila Operária do Saco dos Limões. In: Seminário DOCOMOMO Brasil V, 2003, São Carlos. *Anais ...*. São Carlos: DOCOMOMO, 2003.1CD.

ARQUITETURA MODERNA- GERAL

ALLAN, J. *Berthold Lubetkin – Architecture and the tradition of progress*. London: RIBA Publications Ltd., 1992.

ALVAR AALTO FOUNDATION – MAIREA FOUNDATION. *Alvar Aalto – Villa Mairea, 1938-39*. sl: Ed. Juhani Pallasmaa, 1999.

ARGAN, G. Carlo. *Projeto e Destino*. Trad. Marcus Bagno. São Paulo: Ática, 2000.
_____. *Arte Moderna*. Trad. Denise Bottman e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

AYMONINO, Carlo. *El significado de las ciudades*. Madri: Hermann Blume, 1981.

BARDI, Pietro M. *Lembranças de Le Corbusier: Atenas, Itália, Brasil*. São Paulo: Nobel, 1984.

BACON, Mardges. *Le Corbusier in América, Travels in the land of the timid*. Cambridge/London: The MIT Press, 2001.

BANHAM, R. *Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina*. Trad. A.M.Goldberger Coelho. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1979.

BENEVOLO, Leonardo. *História da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
_____. *O último capítulo da Arquitetura Moderna*. Lisboa: Edições 70, 1985.

BILL, Max (Ed.). *Le Corbusier and Pierre Jeanneret, The Complete Architectural Works, Volume III, 1934-1938*. Londres: Thames and Hudson Ltd., 1966.

BOESIGER, Willy (ed.). *Le Corbusier and Pierre Jeanneret, The Complete Architectural Works*. Volume IV, 1938-1946. Londres: Thames and Hudson Ltd., 1966.

_____. *Le Corbusier and Pierre Jeanneret, The Complete Architectural Works, Vol. IV, 1938-1946*. Londres: Thames and Hudson Ltd., 1966.

_____. *Le Corbusier, The Complete Architectural Works, Volume V, 1946-1952*. Londres: Thames and Hudson Ltd., 1966.

_____. *Le Corbusier and his studio Rue de Sèvres 35, The Complete Architectural Works, Volume VI, 1952-1957*. Londres: Thames and Hudson Ltd., 1966.

_____. *Le Corbusier and his studio Rue de Sèvres 35, The Complete Architectural Works, Volume VII, 1957-1965*. Londres: Thames and Hudson Ltd., 1966.

BOESIGER, W.; GIRSBERGER, H. (Ed.) *Le Corbusier: 1910-1965*. 3.ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1988.

BOESIGER, W. STONOROW, O. (Ed.) *Le Corbusier and Pierre Jeanneret, The Complete Architectural Works, Volume I, 1910-1929*. Londres: Thames and Hudson Ltd., 1966.

BORIANI, Mauricio. Heroic Relics. *Architectural Design*, vol. 37, n.12, p.543-564, dez-1967.

CARMEL-ARTHUR, J. *Bauhaus*. Londres: Carlton Books Limited, 2000.

CIUCCI, Giorgio. Il mito Movimento Moderno e le vicende dei CIAM. *Casabella*, n.463/464, p.28-35, nov/dez 1980.

COLQUHOUN, Alan. *Modern architecture*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

_____. *Modernidade e Tradição Clássica*. Ensaios sobre arquitetura 1980-1987. Trad. Christiane Brito. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

CURTIS, William. *Modern Architecture Since 1900*. 3.ed. Londres: Phaidon Press Ltd., 2002.

DARLING, Elizabeth. *Le Corbusier*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

FUSCO, Renato de. *História de la arquitectura contemporanea*. Madrid: H.Blume Ediciones, 1981.

FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *Le Corbusier*. Londres: Thames and Hudson Ltd., 2001.

GIEDION, Siegfried. *Espacio, Tiempo y Arquitectura el futuro de uma nueva tradición*, 2ed. Barcelona: Hoepli, 1958.

GREGOTTI, V. *Território da arquitetura*. Trad. Berta Waldman – Villá e John Villá. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

GROPIUS, W. *Bauhaus: Novarquitetura*. Trad. J. Guinsberg e Ingrid Dormien. 3. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975.

HATJE, G. HOFFMAN, H. KASPAR, K. *New German Architecture*. Londres: The Architectural Press, 1958.

HEYDEN, Hilde. *Architecture and Modernity: a critique*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1999.

HITCHCOCK, Henry-Russell. *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*. London: Yale University Press, 1977 (4a. edição, bibliografia revisada em 1987).
_____. *Latin American Architecture since 1945*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1955.

HITCHCOCK, H.R.; JOHNSON, P. *The International Style*. Nova York: W.W.Norton & Company, Inc., 1995.

HOLMA, M. & LAHTI, M. *Alvar Aalto*. Helsinki: Rakennustieto Oy, 1996.

HUSTABLE, Ada Louise. *The Tall Building Artistically Reconsidered: The Search for a Skyscraper Style*. California: University of California Press, 1992.

IBELINGS, Hans. *Supermodernismo: arquitectura en la era de la globalización*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

JOEDICKE, Jürgen. *Arquitectura contemporánea: tendencias y evolución*. Barcelona : Gustavo Gili, 1969.

JOHNSON, Philip. *Mies Van Der Rohe*. 3.ed. Nova York: The Museum of Modern Art, 1978.

KOPP, Anatole. *Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa*. São Paulo: Nobel: Ed. Universidade de São Paulo, 1990.

LE CORBUSIER. *Os três estabelecimentos humanos*. Trad. Dora Whitaker. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

_____. *Vers une Architecture*. Paris: Flammarion, 1995.

_____. *Precisões*. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MIX, Mary. *La Moderna Arquitectura Norteamericana*. Barcelona: Editorial AHR, 1954.

MONNIER, Gérard. *L' Architecture du XX siècle*. Paris: Presses Universitaires de France, 1996.

MONTANER, J. M. *Después del movimiento moderno – arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. 4.ed. revisada. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

PAATERRO, R. RAUSKE, E. TUOMI, T. (Ed.). *Alvar Aalto em Sete Edifícios: Interpretações do trabalho de um Arquiteto*. Trad. Clara Távola Vilar. Helsinki: Museu de Arquitetura Finlandesa, 1999.

PANNIZZA, Mário. *Mister Grattacielo*. Roma – Bari: Ed. Latterza, 1987.

PEVSNER, N. *Panorama da arquitetura ocidental*. Trad. José Teixeira Coelho Netto; Silvana Gouveia. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *Os pioneiros do desenho moderno - William Morris a Walter Gropius*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1981.

_____. *Origens da arquitetura moderna e do design*. Trad. Luiz Raul Machado. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1981.

ROSSI, Aldo. *La Arquitectura de la Ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

_____. *Autobiografia Científica*. Barcelona, Gustavo Gili, 1984.

ROWE, Colin. *The mathematics of the ideal villa and Other Essays*. 6.ed. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 1989.

SÁ, Marcos Moraes de. *O Ornamento e o Modernismo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

SARTORIS, A. *Encyclopédie de l'architecture nouvelle*. Ordre et climat américains. Milão: Ulrico Hoepli Editeur, 1954.

SEGAWA, Hugo. Un Accomplished modern utopia- modern movement architecture in Latin American. *Docomomo Journal*, n.13, p.42-45, jun-1995.

SCULLY Jr., Vincent. *Arquitetura Moderna*. Trad. Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SCRUTON, Roger. *Estética da Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1979.

SMITHSON A.; SMITHSON P. The heroic period of modern architecture, 1917-1937. *Architectural Design*, v.36, n.12, Londres, p.590-630, dez-1965.

TAFURI, Manfredo.; DAL CÒ, Francesco. *Modern Architecture*. Trad. Robert Erich Wolf. Nova York: Harry H, Abrams, Inc. Publishers, 1979.

TEMPEL, Egon. *Nueva Arquitectura Finlandesa*. Barcelona: Gustavo Gili, 1968.

TIETZ, Jürgen. *História da Arquitetura do Século XX*. Trad. Virgínia Blanc de Souza. Colônia: Könemann, 2000.

VENTURI, Robert. *Complexidade e Contradição em Arquitetura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes: 2004.

WRIGHT, Frank Lloyd. *The future of Architecture*. New York: Horizon Press, 1953.

ZEVI, Bruno. *Saber ver la Arquitectura*. Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1958.

ARQUITETURA MODERNA – BRASIL

ACAYABA, Marlene M.; FICHER, Sylvia. *Arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Projeto Editoras Associadas Ltda., 1982.

AMADOR, Paulo. *Do retrato de Vargas à Carta de Brasília, 50 anos de FENASEG*. Rio de Janeiro: Gupiara, 2001.

ANELLI, R.; GUERRA, A.; KON, Nelson. *Rino Levi - arquitetura e cidade*. São Paulo: Romano Guerra, 2001.

ARANTES, O. B. F. Lucio Costa e a boa causa da arquitetura moderna. In: _____.; ARANTES, P. *Sentido da Formação*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
_____. *O lugar da Arquitetura depois dos Modernos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

ARTIGAS, J. B. Vilanova. *Caminhos da arquitetura moderna*. 3.ed. ampliada. São Paulo: Cosac&Naify 1999.

ÁVILA, Afonso. *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BARDI, P.M. *Lembranças de Le Corbusier Atenas, Itália, Brasil*. São Paulo: Nobel, 1984.
_____. *Warchavchik e as Origens da Arquitetura Moderna no Brasil*. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, 1971 (Catálogo da exposição realizada no MASP em agosto de 1971).

BONDUKI, Nabil. (Org). *Afonso Eduardo Reidy*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi; Lisboa: Editorial Blau, 1999.

BRANCO, Ilda Helena D. Castello. *Arquitetura no Centro da Cidade*. Edifícios de Uso Coletivo. São Paulo 1930-1950. 1988. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo.

BRITO, Alfredo. MM Roberto. *AU*, n. 52, fev/mar-1994.

BRITO, R. A Semana de 22 - O Trauma do Moderno. In: *Sete ensaios sobre o Modernismo*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1992.
_____. O jeitinho moderno brasileiro. In: *GÁVEA*, n. 10, Curso de Especialização em História da Arte e da Arquitetura no Brasil / PUC-RIO, mar-1993.

BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Nobel, 1981.

BRUNA, Paulo Júlio Valentino. *Arquitetura, Industrialização e desenvolvimento*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. The First Modern architects in Brazil: 1930-50. In: CAPANEMA,G.; COSTA,L.; DRUMOND,C. A sede do MEC: onde a arte brasileira começa a mudar. *Módulo*, n. 40, p.18-75,1975.

CAVALCANTI, Lauro. *As preocupações do Belo*. Rio de Janeiro: Taurus Editora, 1995.

_____. *Quando o Brasil era moderno: guia de Arquitetura 1928-1960*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

COMAS, C.E. Arquitetura Moderna, Estilo Corbu, Pavilhão Brasileiro. *A.U.*, São Paulo, n. 26, 1989.

_____. Os pioneiros da arquitetura moderna no Brasil. *Acrópole*, n.301, São Paulo, dez -1963.

_____. Tradição Acadêmica, Arquitetura Moderna, Corolário Brasileiro. *GÁVEA*, Rio de Janeiro, n.11, Curso de especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil/ PUC – RIO, 1994.

_____. Protótipo e monumento, um ministério, o ministério, *Projeto*, São Paulo, n. 102, p.137 a 149, ago. 1937.

_____. Uma certa arquitetura moderna Brasileira: experiência a re-conhecer.

Arquitetura Revista, n. 5, 1987.

_____. Escola Carioca, Experiência a Reconhecer. In: Seminário DOCOMOMO

Brasil V, 2003, São Carlos. *Anais ...*.São Carlos: DOCOMOMO, 2003.1CD.

_____. *Precisões Brasileiras sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira e CIA, 1936-45*. 2002. Tese (Doutoramento em Arquitetura). Universidade de Paris VII, Vincennes, Saint Denis.

CONDE, Luiz Paulo Fernandez e ALMADA, Mauro. Panorama do Art Déco no Rio de Janeiro. In: *Guia da arquitetura Art Déco no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1997.

CONDURU, Roberto. Jorge Machado Moreira – Razão ao Cubo. In: CZAJKOWSKI,J.(Org.) *Jorge Machado Moreira*. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1999.

CONDURU,R.; KAMITA,J.M.; LEONÍDIO,O.; NOBRE, A.L.(Org.) *Lucio Costa: um modo de ser moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

COSTA, Lucio. *Lúcio Costa: Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

_____. *Arquitetura*. Rio de Janeiro: José Olympio: Associação Casa de Lucio Costa, 2002.

_____. Ministério, da participação de Baumgart à revelação de Niemeyer. *Projeto*, n.102, ago-1987.

COSTA, Maria Elisa.(Org.) *Com a palavra Lucio Costa*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

CZAJKOWSKI, Jorge. Breve notícia sobre pesquisa "O Nativismo Carioca: uma arquitetura entre a Tradição e a Modernidade". *GÁVEA*, Rio de Janeiro, n. 6, Curso de Especialização em História da Arte e da Arquitetura no Brasil / PUC-RIO, 1985.

_____. Carlos Leão. *A.U.*, São Paulo, n. 48 (Seção Documento), jun/jul-1993.

_____. (Org.) *Guia da Arquitetura Moderna no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000.

DAHER, Luiz C. *Flavio de Carvalho: Arquitetura Expressionista*. São Paulo: Projeto, 1982.

DECKKER, Zilah Q. *Brazil Built- The Architecture of Modern Movement in Brazil*. Londres: Spon Press, 2001.

EDIFÍCIO DO MONTEPIO DOS EMPREGADOS MUNICIPAIS, arquiteto Affonso Eduardo Reidy. *Módulo*, n.9, p.27, fev-1958.

FERRAZ, G. Individualidades na história da atual arquitetura no Brasil. Gregori Warchavchik. *Habitat*, n. 28, mar-1956.

_____. Individualidades na história da atual arquitetura no Brasil. Affonso Eduardo Reidy. *Habitat*, n.29, abril-1956.

_____. Individualidades na história da atual arquitetura no Brasil. Rino Levi. *Habitat*, n.30, maio-1956.

_____. Individualidades na história da atual arquitetura no Brasil. MMM Roberto. *Habitat*, n.31, jun-1956.

_____. Individualidades na história da atual arquitetura no Brasil. Lúcio Costa. *Habitat*, n.35, out-1956.

_____. Individualidades na história da atual arquitetura no Brasil. Roberto Burle Marx. *Habitat*, n.36, nov-1956.

_____. *Warchavchik e a Introdução da Nova Arquitetura no Brasil: 1925-1940*. Prefácio de P. M. Bardi. São Paulo: Masp, 1965.

_____. *Arquitetura Nova. Arte em Revista*, São Paulo, n. 2, mar-1983.

FUJIOKA, Paulo Y. *O Edifício Itália e a arquitetura dos edifícios de escritórios em São Paulo*. 1997. Dissertação (Mestrado em Arquitetura), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo.

FRANCK, Klaus. *The Works of Affonso Eduardo Reidy*. Nova York: Frederick A. Praeger Publishers, 1960.

FROTA, Lélia Coelho. *Burle Marx: Landschaftsgestaltung in Brasilien=Burle Marx: Landscape Design in Brazil= Burle Marx: paisagismo no Brasil*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.

GIMENEZ, Luiz Espalargas. Tradição e Academia. *Arquitetura Revista*, Rio de Janeiro, n. 7, 1989.

GOODWIN, P. L. *Brazil Builds – Architecture New and Old 1652 - 1942*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1943.

GUERRA, Abílio. *Lucio Costa - Modernidade e Tradição*. Montagem discursiva da Arquitetura Moderna no Brasil. 2002. Tese (Doutorado em Arquitetura), UNICAMP, Campinas.

GUIMARÃES, Ceça de. *Lucio Costa: um certo arquiteto em incerto e secular roteiro*. Rio de Janeiro: Coleção Perfis do Rio, Relume Dumará, 1996.

_____. *Paradoxos Entrelaçados: as torres para o futuro e a tradição nacional*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

HARRIS, Elizabeth D. *Le Corbusier – Riscos Brasileiros*. São Paulo: Nobel, 1987.

HERSCHMANN, M.M.; Pereira, C.A.M. (Org.). *A Invenção do Brasil Moderno* (Medicina, Educação e Engenharia nos anos 20-30). Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HOLANDA, S. B. *Raízes do Brasil*. 11.ed. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1977.

HOMEM, Maria Cecília Naclério. *O prédio Martinelli; a ascensão do imigrante e a verticalização de São Paulo*. São Paulo: Projeto, 1984.

KAMITA, João Massao. *Espaço moderno e país novo: arquitetura moderna no Rio de Janeiro*. 1999. Tese (Doutorado em Arquitetura), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo.

_____. Affonso Eduardo Reidy. *A.U.*, São Paulo, n. 47, (Seção Documento), abril/maio-1993.

_____. *Espaço Moderno e Ética Construtiva: a arquitetura de Affonso Eduardo Reidy*. 1994. Dissertação (Mestrado em História), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

KATINSKY, Julio Roberto. Lucio Costa. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 12, 1972.

KNAUSS, Paulo. O Homem Brasileiro Possível: Monumento a juventude brasileira. In: _____. (Org.) *Imagens Urbanas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

LE MOS, C.A. *Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos: Edusp, 1979.

_____. Arquitetura Contemporânea. In: ZANINI, W. (Org.) *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983.

_____.; CORONA, Eduardo; XAVIER, Alberto. *Arquitetura Moderna Paulistana*. São Paulo: Pini, 1983.

LEVI, Rino. A arquitetura e a estética das cidades. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 15 out de 1925.

LISSOVSKY, M.; MORAES DE SÁ, P. *Colunas da Educação: a construção do Ministério da Educação e Saúde (1935-1945)*. Rio de Janeiro: MINC, IPHAN; Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, 1996.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da Modernidade*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado/ Arquivo do Estado, 1982.

MACHADO, L.G. *Rino Levi e a Renovação da Arquitetura Brasileira*. 1992. Tese (Doutorado em Arquitetura), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo.

_____. Rino Levi, Documento: Paradigma para a Arquitetura Moderna Brasileira. *A.U.*, n.46, p. 59-70, fev./mar-1993.

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

MONTEPIO DOS EMPREGADOS MUNICIPAIS. Affonso Eduardo Reidy, Arquiteto. *Arquitetura e Engenharia*, n. 54, p.5-8, agosto-1959.

MONTEPIO DOS EMPREGADOS MUNICIPAIS NO RIO DE JANEIRO. Affonso Eduardo Reidy, Arquiteto. *Habitat*, n.46, p. 24-26, jan/fev-1958.

MUSEU LASAR SEGALL. *Warchavchik, Pilon, Rino Levi: Três Momentos da Arquitetura Paulista*. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1983.

NIEMEYER, Oscar. *A Forma na Arquitetura*. Rio de Janeiro: Avenir, 1978.

NOBRE, Ana Luisa. *Alcides Rocha Miranda: o passado pela frente*. 1998. Dissertação (Mestrado em História), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

_____. (Org.) Documento Lucio Costa. *A.U.*, n. 38, 1991.

PEDROSA, M. *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. *Modernidade Cá e Lá: textos escolhidos IV/Mario Pedrosa; Otília Arantes (Org.)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

_____. *Acadêmicos e Modernos: Textos Escolhidos III/ Mario Pedrosa; Otília Arantes (Org.)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. *Moderna ou Modernizada? A Arquitetura em São Paulo, 1938-1945*. 1997. Tese (Doutorado em Arquitetura), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo.

PUPPI, Marcelo. *Por uma história não moderna da Arquitetura Brasileira*. Questões de Historiografia. Campinas: Pontes: Associação dos Amigos da História da Arte: CPHA: IFCH: Unicamp, 1998 (Pandora).

REIS, Felipe dos Santos. Baumgart na politécnica e como profissional. *Concreto revista técnica*, Rio de Janeiro, v.12, n.75, p.173-191, jun.1945.

REIS FILHO, Nestor G. *Quadro da Arquitetura no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

ROBERTO, MMM. O Instituto de Resseguros: um prédio eficiente e lírico. *Arquitetura-Revista do Instituto de Arquitetos do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 5 a 13, out-1964.

SANTOS, Cecília R. et. alli. *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo: Projeto/Tessela, 1987.

SANTOS, Lena Coelho dos. Um paulista carioca. *Projeto*, São Paulo, n.105, p. 140-142, nov-1987.

SANTOS, Paulo Ferreira. *Arquitetura da sociedade industrial*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura, 1961.

_____. *Quatro Séculos de Arquitetura*. Rio de Janeiro: IAB, 1981.

_____. Constante de Sensibilidade na Arquitetura do Brasil. *Arquitetura Revista*, Rio de Janeiro, n.6, p.52-71, 1988.

_____. Interação do passado e presente no processo histórico da Arquitetura e do Urbanismo. *Arquitetura Revista*, Rio de Janeiro, n.4, p.3-9, 1986.

SANTOS, Pedro Alberto Palma dos. *A concepção estrutural nos edifícios de escritórios: Uma análise em São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília a partir da década de 30*. 2000. Dissertação (Mestrado em Arquitetura), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

SOUZA, R. F. C. de. *Trajetórias da Arquitetura Modernista*. São Paulo: IDART/PMSP, 1982.

TELLES, S. *Arquitetura Moderna no Brasil: O Desenho da Superfície*. 1988. Dissertação (Mestrado), FFLCH-USP, São Paulo.

_____. Lúcio Costa: Monumentalidade e Intimismo. In: *Novos estudos CEBRAP*. São Paulo, n.25, p. 75-94, out-1989.

_____. Arquitetura e Conhecimento. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE ARQUITETOS. ARQUITETURA, CIDADE E NATUREZA, XXIII, 1991, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Empresa das Artes, p.19-21, 1993.

_____. Arquitetura Modernista, um Espaço sem Lugar. In: *Sete Ensaios Sobre o Modernismo*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

TINEM, Nelci. *O alvo do olhar estrangeiro: O Brasil na historiografia da arquitetura moderna*. João Pessoa: Editora Manufatura, 2002.

TOGNON, Marcos. Arquitetura fascista e o Estado Novo: Marcello Piacentini e a tradição monumental no Rio de Janeiro. In: RIBEIRO, Luiz Cesar de Queiroz; PECHMAN, Robert (Org.). *Cidade, Povo e Nação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

TOLEDO, Benedito Lima de. *São Paulo: três cidades em um século*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

UNDERWOOD, David. *Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WISNIK, Guilherme (Org.) *Lucio Costa e a utopia moderna*. Depoimentos do filme de Geraldo Motta Filho. Rio de Janeiro: Pancron, 2003.

_____. *Lucio Costa*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

WARCHAVCHIK, G. Acerca da arquitetura moderna. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1º nov. 1925.

XAVIER, A.; LEMOS, C.; CORONA, E. *Arquitetura Moderna Paulistana*. São Paulo: Pini, 1983.

_____.; BRITO, A.; NOBRE, A. *Arquitetura Moderna no Rio de Janeiro*. São Paulo: Pini: Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura: Fundação Vilanova Artigas. Rio de Janeiro: Rioarte, 1991.

_____. (Org.) *Arquitetura Moderna Brasileira: depoimento de uma geração*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 (edição revista e ampliada).

_____. *Lucio Costa: Sobre Arquitetura*. Porto Alegre: Centro dos estudantes Universitários de Arquitetura, 1962.

_____. *Brasília e Arquitetura Moderna Brasileira*. Bibliografia. USP, FAU, 1977.

ZANINI, Walter (Coord.). *História Geral da Arte no Brasil*. 2 vol. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles: Fundação Djalma Guimarães, 1983.

Diversos

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. *NBR6023: informação e documentação: referências – elaboração*. Rio de Janeiro, 2002.

_____. *NBR10520: informação e documentação: apresentação de citações em documentos*. Rio de Janeiro, 2002.

ABREU, Maurício. *Evolução Urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IPLANRIO, 1987.

CLUBE DE ENGENHARIA. *Boletim Informativo do Clube de Engenharia*, Rio de Janeiro, n. 40, agosto-1948

PEVSNER, Nikolaus. *A History of Building Types*. Londres: Thames and Hudson, p. 214, 1976.

IPHAN – Processos de Tombamento

- nº 373 – T – 47: Igreja de São Francisco da Pampulha – Belo Horizonte.
- nº 375 – T – 44: Edifício ex-Sede do Ministério da Educação e Saúde Pública, atual Palácio Gustavo Capanema – Rio de Janeiro.
- nº 552 – T – 56: Estação de Hidro – Aviação – Rio de Janeiro.
- nº 672 – T – 62: Catedral Metropolitana – Brasília.
- nº 0748 – T – 64: Aterro do Flamengo – Rio de Janeiro.
- nº 1100 – T – 83: Associação Brasileira de Imprensa – Rio de Janeiro.
- nº 1109 – T – 84: Hotel do Parque São Clemente – Rio de Janeiro.
- nº 1110 – T – 84: Parque Guinle – Rio de Janeiro.
- nº 1121 – T – 84: Casa na rua Santa Cruz, nº 325 – São Paulo.
- nº 1153 – T – 85: Casa na rua Bahia, nº 1126 – São Paulo.
- nº 1154 – T – 85: Casa na rua Itápolis, nº 961 (Casa Modernista) – São Paulo.
- nº 1305 – T – 90: Brasília, Conjunto Urbanístico – Brasília.
- nº 1341 – T – 94: Pampulha, Conjunto Arquitetônico e Paisagístico – Belo Horizonte.
- nº 1342 – T – 94: Cataguases, conjunto histórico, arquitetônico e paisagístico

INEPAC – Processos de Tombamento

- nº E – 03/38233/78: Edifício da Obra do Berço.
- nº E-03/38328/78: Teatro Armando Gonzaga.
- nº 18/001-172/90: Casa das Canoas, do Hospital da Lagoa e Banco Boavista.
- nº E – 18/00.098/94: Passarela do Samba – Sambódromo.
- nº E-18/001541/98: Estação de Passageiros do Aeroporto Santos Dumont.
- nº E18/001538/98: Conjunto Arquitetônico de Manguinhos.
- nº E-18/000.897/2003: Hangar do Aeroporto Santos Dumont.

CEDAE – Processos de aprovação de instalações

- s/n: Edifício Plínio Catanhede
- s/n: Edifício João Carlos Vital (IRB)
- s/n: Edifício Maison de France
- s/n: Edifício Dr. João Úrsulo Ribeiro Coutinho (Banco Aliança)
- nº 2751: Edifício Valparaíso
- nº 44701: Edifício sede do Banco Boavista
- nº 7214144/49: Arquivo da CEDAE. Edifício Seguradoras
- nº 8400514/62: Edifício Sede do Instituto de Previdência do Estado do Rio de Janeiro (IPERJ).

Secretaria Municipal de Urbanismo do Rio de Janeiro – Processos de construção e reforma

- nº 313402/1947: Edifício Seguradoras
- nº 07/522991/1950: Edifício Marquês do Herval
- nº 07/405881/1955: Edifício sede do Jockey Clube
- nº 07216704/72: Edifício sede do Banco Boavista
- nº 06/331568/85: Edifício Marquês do Herval
- nº 06/332123/85: Edifício Marquês do Herval
- nº 14/312807/87: Edifício Marquês do Herval
- nº 02/301024/1997: Edifício Dr. João Úrsulo Ribeiro Coutinho (Banco Aliança)

CRÉDITO DAS ILUSTRAÇÕES

REPRODUÇÕES DE PUBLICAÇÕES

AGACHE, Alfred. *Cidade do Rio de Janeiro: Remodelação, extensão e embelezamento 1926-1936*. Paris: Prefeitura do Rio de Janeiro, 1930. Figura: 217.

ALLAN, J. *Berthold Lubetkin – architecture and the traditions of progress*. London: Riba Publications Ltd., 1992. Figuras: 97, 101

_____. The conservation of Modern buildings: a practitioner's view. In: MACDONALD, Susan. (Org.). *Modern Matters: Principles and practice in conserving recent architecture*. London: Donhead Publishing, 1996. Figura: 103

_____. Restoration of The Penguin Pool at London Zoo. In: *DOCOMOMO Newsletter*, n.3, Holanda, p. 25 - 27, jun-1990. Figura: 102

ALVAR AALTO FOUNDATION – MAIREA FOUNDATION. *Alvar Aalto – Villa Mairea, 1938-39*. sl: Ed. Juhani Pallasma, 1999. Figura: 120

Architecture, vol. 91, n. 12, 2002. Figura: 151, 152.

A+U Architecture and Urbanism, n. 386, 2002. Figuras: 150, 153, 155.

A.U., n. 39. Figuras: 403, 404, 405, 406.

A.U., jul/ago-1936. Figuras: 301, 302, 303, 304, 305

AUTRAN, Paula. Prefeitura vai tombar bens modernos no Rio. *O Globo*. Rio de Janeiro, 29 nov. 2004. Figura: 199.

BACON, Mardges. *Le Corbusier in América, Travels in the land of the timid*. Cambridge/London: The MIT Press, 2001. Figura: 210.

BENEVOLO, Leonardo. *História da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1976. Figura: 71.

BONDUKI, Nabil. (Org). *Afonso Eduardo Reidy*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi; Lisboa: Editorial Blau, 1999. Figuras: 591, 592, 593, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 612, 615, 616.

Catálogo da exposição Alvar Aalto/ 1898-1976. Museu de Arquitetura da Finlândia, 1983. Editado em Português pela Fundação Calouste Gulbenkian. Figuras: 169, 170.

CLUBE DE ENGENHARIA. *Boletim Informativo do Clube de Engenharia*, Rio de Janeiro, n. 40, agosto-1948. Figura: 314

BOESIGER, Willy (Ed.). *Le Corbusier and Pierre Jeanneret, The Complete Architectural Works*. Volume IV, 1938-1946. Londres: Thames and Hudson Ltd., 1966. Figura: 211.

BORIANI, Mauricio. Heroic Relics. *Architectural Design*, vol. 37, n.12, dez-1967. Figuras: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42,43,44.

Brasil Arquitetura Contemporânea, n.1, ago/set-1953. Figuras: 368, 369, 370, 371, 372, 378, 384.

Brasil Arquitetura Contemporânea, n. 8, 1956. Figuras: 388, 389, 391, 399, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 424, 425, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459.

BRIOLLE, Cécile. FUZIBET, Agnes. MONIER, Gerard. La villa de Noailles a Hyères, 1923-1933. *Casabella*, Milão, n.504, jul.1984. Figuras: 55, 56, 57, 58, 59, 60.

CARBONARA, Giovanni. *Avvicinamento al Restauro*, teoria, storia, monumenti. Nápoles: Liguori, 1997. Figura: 50.

CARDOSO, Elizabeth et alli. *História dos Bairros – Saúde, Gamboa e Santo Cristo*. Rio de Janeiro: João Fortes Engenharia / Index, 1987. Figura: 219.

CAVALCANTI, Lauro. *As preocupações do Belo*. Rio de Janeiro: Taurus Editora, 1995. Figuras: 216,218.

CAVALCANTI, Lauro (org.). *Quando o Brasil era Moderno: guia de Arquitetura 1928 – 1960*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001. Figura: 281.

CURTIS, William. *Modern Architecture Since 1900*. 3.ed. Londres: Phaidon Press Ltd., 2002. Figuras: 119a, 119b, 201, 202, 203, 204, 205, 209.

CZAJKOWSKI, Jorge (org.) *Guia da arquitetura moderna no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2000. Figuras: 299, 538, 589.

DIXON, John Morris. A Paragon Preserved. *Architecture*, vol. 91, n. 12, 2002. Figuras: 154, 156, 157, 158.

Domus, n. 649, abril-1984. Figura: 47.

FUJIOKA, Paulo Y. O Edifício Itália e a arquitetura dos edifícios de escritórios em São Paulo. 1997. Dissertação (Mestrado em Arquitetura), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo. Figura: 159.

HEIKINHEIMO, Marianna. Prototype of the undulating wooden ceiling in Vipuri Library, a case study.In: DOCOMOMO Conference Wood and Modern Movement, preservation technology. DOCOMOMO: Dossier 4, s/l, 2000. Figuras: 117, 118.

HITCHCOCK, Henry-Russel. *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*. London: Yale University Press, 1977. Figuras: 64, 65.

HOLMA, M. & LAHTI, M. *Alvar Aalto*. Helsinki: Rakennustieto Oy, 1996. Figuras: 107, 108, 112.

La ville Savoye di Le Corbusier com'era e com'è. *Domus*, n.441, ago-1996. Figura 45.

L'architecture d'aujourd'hui – Bresil Architecture Contemporaine. Figuras: 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188.

L'Architecture d'aujourd'hui, França, set-1947. Figuras: 223, 224, 225, 226, 256, 257, 273, 274, 279.

L'Architecture d'aujourd'hui, França, ago-1952. Figura: 358.

MEAD, Andrew. Gropius restored- Artists in residence. *The Architect's Journal*, v. 211, abr.2000. Figuras: 67, 68, 69, 70.

NONATO, Jose Antonio; SANTOS, Nubia Melhem. *Era uma vez o Morro do Castelo*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2000. Figuras: 214,215.

PAATERRO, R. RAUSKE, E. TUOMI, T. (Ed.). *Alvar Aalto em Sete Edifícios: Interpretações do trabalho de um Arquiteto*. Trad. Clara Távola Vilar. Helsinki: Museu de Arquitetura Finlandesa, 1999. Figuras: 106, 109, 110, 111, 113, 114, 115, 116, 121, 122

SAPAK, Jan. Ludwig Mies Van der Rohe, Villa Tugendhat, Brno (1928-1930). *Domus*, n.678, dez-1986. Figura 53.

SARTORIS, A. *Encyclopédie de l'architecture nouvelle*. Ordre et climat américains. Milão: Ulrico Hoepli Editeur, 1954. Figura: 500.

TAFURI, Manfredo.; DAL CÒ, Francesco. *Modern Architecture*. Trad. Robert Erich Wolf. Nova York: Harry H, Abrams, Inc. Publishers, 1979. Figuras: 206, 207, 208.

TAYLOR, David. Avant update Lubetkin's Wynford House. *The Architect's Journal*, 20 de abr.2000. Figura: 49.

TOULIER, Bernard. *Architecture et Patrimoine du XXe siecle in France*. Paris: Editions du Patrimoine, 1999. Figuras: 46, 61, 62, 63.

WISNIK, Guilherme. *Lucio Costa*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001. Figuras: 212, 533, 534.

REPRODUÇÕES DE IMAGENS DE SITES DA INTERNET

<http://www.bauhaus-dessau.de/bhimages>. Figuras: 66, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 82.

<http://www.restauropalazzopirelli.org>. Figuras: 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168.

<http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/arquitetura471.asp>. Figura: 213

REPRODUÇÕES FOTOGRÁFICAS

Acervo Centro de Arquitetura e Urbanismo. Figuras: 220, 221, 227, 236, 259, 270, 271, 272, 275, 276, 277, 278, 400, 401, 402, 414.

Acervo Clube de Engenharia. Figuras: 308, 313, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 346, 347.

Acervo Maison de France. Figuras: 433, 468, 471, 480, 482, 483, 489, 490, 496, 497.

Acervo edifício Seguradoras. Figura: 367.

Acervo Jorge Hue. Figuras: 498, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 547.

FOTOGRAFIAS

Claudia Carvalho. Figuras: 48a, 48b, 48c, 51, 52, 83, 84, 85, 86, 87, 92, 93, 94, 95, 96, 98, 99, 100, 104, 105, 123, 135, 136, 137, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 171, 172, 173, 174, 175, 177, 235, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 280, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 334, 335, 336, 338, 339, 342, 343, 345, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 373, 374, 379, 380, 381, 382, 383, 385, 386, 387, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 464, 469, 472, 473, 476, 477, 478, 479, 481, 484, 485, 486, 487, 488, 491, 492, 494, 495, 536, 537, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 610, 611, 613, 614, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641.

Fotos cedidas pelo engenheiro Jarmo Tiirikainen. Figuras: 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134.

DESENHOS E DOCUMENTOS

Arquivo da CEDAE. Figuras: 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 594, 595, 596, 597, 598.

Arquivo da Secretaria Municipal de Urbanismo. Figuras: 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 507.

Acervo FAU/USP. Figuras: 306, 307, 309, 310, 311, 312, 344, 427, 428, 429, 430, 431, 432.

Acervo Edifício Seguradoras. Figuras: 375, 376, 377.

Acervo Maison de France. Figuras: 460, 461, 462, 463, 465, 466, 467, 470, 474, 475, 493.

Acervo Casa de Lucio Costa. Figuras: 501, 502, 503, 504, 505, 506, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 535, 558.

Acervo PRPPC/IPHAN. Figuras: 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198.

Desenho de Carla Coelho a partir de planta cadastral da Prefeitura do Rio de Janeiro. Figuras: 200, 222, 258, 300, 359, 390, 426, 499, 557, 590.

Desenhos cedidos pelo escritório de arquitetura Nurmela, Raimorante, Tasa Ou, 1999. Figuras: 88, 89, 90, 91, 138, 139, 140, 141, 142, 143.

Desenhos cedidos pelo Clube de Engenharia (plantas em Autocad). Figuras: 330, 331, 332, 333, 337, 340, 341.

Desenhos cedidos pelo autor do projeto de renovação da Villa Mairea, eng. Jarmo Tiirikainen. Figuras: 124, 125, 126.