SILVIO OKSMAN

PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO ARQUITETÔNICO MODERNO
A FAU de Vilanova Artigas

Orientador: Prof. Dr. Luís Antonio Jorge

Área de Concentração: projeto, espaço e cultura.

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para a obtenção do Título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

São Paulo 2011

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

E-MAIL:silvio@epaulistano.com.br

Oksman,Silvio

O41p Preservação do patrimônio arquitetônico moderno: a FAU de Vilanova Artigas / Silvio Oksman. --São Paulo, 2011.

128 p. : il.

Dissertação (Mestrado - Área de Concentração: Projeto, Espaço e Cultura) – FAUUSP.

Orientador: Luís Antonio Jorge

1.Patrimônio arquitetônico (Preservação) 2.Arquitetura moderna
3.Patrimônio cultural 4.Artigas, João Batista Vilanova,

1915-1985 5.FAUUSP I.Título

CDU 72.025.3

Ficha Técnica

Revisão do texto: Maíza Costa Neiva

Projeto gráfico e diagramação: Mila Santoro.

Encadernação: Paula Gabbai

Tradução do resumo: Fernanda Palmieri e Guy Hunt

RESUMO EM PORTUGUÊS

O estudo aborda as questões relativas à preservação do patrimônio arquitetônico moderno e avalia a possibilidade de aplicação das recomendações dos documentos do ICOMOS para tal caso. A partir de uma seleção de exemplos concretos buscou-se evidenciar as questões específicas da arquitetura moderna e de sua preservação. Um breve relato das ações de preservação de patrimônio no Brasil explicita o lugar da produção da arquitetura moderna no conjunto de bens tombados. São apresentados casos recentes de tombamento de arquitetura moderna consagrando seu reconhecimento e a necessidade de diretrizes que orientem sua salvaguarda. O edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, projetado por Vilanova Artigas, inaugurado em 1969 e tombado pelo CONDEPHAAT em 1982, é abordado sob a perspectiva de sua conservação e preservação. Considerando suas necessidades de atualização e ampliação, a dissertação busca compreender de que maneira novas intervenções podem ser executadas neste patrimônio, respeitando os valores que lhe foram atribuídos.

ABSTRACT

This study examines questions relating to the conservation of modern architectural heritage and evaluates the possibility of applying the ICOMOS guidelines in this area. Based on a selection of case studies this study seeks to highlight specific issues concerning modern architectural heritage and its preservation. A brief review of conservation in Brazil makes explicit the place of modern architecture in the body of legally protected heritage assets. The study presents recent cases of legal protection of modern architectural heritage which cement their recognition and necessitate planning for their preservation. The “Faculdade de Arquitetura e Urbanismo” building at USP, which was designed by Vilanova Artigas in 1969 and legally protected by CONDEPHAAT in 1982, is examined through the perspective of its conservation and preservation. In view of the necessity to update and enlarge the building, this dissertation sets out to understand in which manner new interventions could be executed whilst respecting the values which have been attributed to the building.

Key words: conservation; modern architecture; FAUUSP; Vilanova Artigas; cultural heritage

a g r a d e c i m e n t o s

Ao Luís Antonio Jorge pela orientação clara, paciente e com muita liberdade

À Beatriz Kuhl pela ajuda imprescindível

À Regina Meyer pelo incentivo desde quando este trabalho era apenas uma idéia

Ao Antonio Carlos Barossi, Marcos Acayaba e Milton Braga pelas conversas fundamentais que tivemos

Ao Eduardo Colonelli cuja parceira é a origem deste trabalho e de tantos outros

A Todos os professores, alunos e funcionários envolvidos no processo do Plano Diretor da FAUUSP

Ao Angelo Bucci, Alexandre Delijaicov e Helena Ayoub pela oportunidade de compartilhar suas aulas

À Dina Uliana e Maria José Polleti pela atenção e disponibilidade

Ao meu irmão Sergio pelo apoio desde sempre, pela leitura crítica e sincera. A Paz e ao sobrinho que está pra nascer

A comadre Mari Vaz pela leitura rigorosa e acolhedora

Às Pessoas que contribuíram com conversas, opiniões, dicas, leituras e material de consulta: Adda Ungaretti , Alexandre Brasil, Apoena Amaral, Ana Belluzzo, Bianca Riotto, Fábio Valentim, Fernanda Fernandes, Guilherme Wisnik, José Eduardo de Assis Lefevre, Luana Radesco, Luiz Chichierchio, Marcio Novaes Coelho Jr., Marcos Gibrin, Maria Lúcia Bressan Pinheiro, Marlene Yurgel, Nestor Goulart Reis Filho, Paulo César Garcez, Paulo Helene, Paulo Mendes da Rocha, Roberto Leme Ferreira e Silvia Wolff

Ao Nelson Kon, Leonardo Finotti e Pedro Kok pela disponibilização das imagens

À Fernanda Palmieri e Guy Hunt pela tradução precisa do resumo

À Maiza Costa Neiva pela necessária revisão do texto

À Mila Santoro pela paciência de me escutar e mesmo assim deixar o trabalho tão bonito

À Paula Gabbai pela encadernação

Ao Eduardo Gurian, Vito Macchione, Aline Cannataro, Mayra Rodrigues, Maria Elisa Friedmann e todos aqueles que passaram pelo escritório nos últimos anos

Aos colegas professores e alunos da Escola da Cidade

À Deborah Cardoso por me ajudar a não perder o prumo

À toda a família Meirelles Villela

Aos queridos amigos que ao longo destes anos contribuíram das mais variadas formas: Ana Maria Massochi, Ana Paula Pontes, Carlos Livieres, Denise Vieira, Ioram Fingerman, Juliana Llussá, Julio Rubinstein, Lorena Quiroga, Maira Peixeiro, Paula Fonseca, Paula Santoro, Paula Zasnicoff, Paulo Mattos, Rubens Villela, Sabrina Lapyda, Tatiana Machado e Vanessa Ferrari

À Sui pelo apoio incondicional. À Fany, Fernanda e Marcus. Ao meu tio Paulo, grande incentivador

À Lele que abraçou este projeto como nosso. Pela Joana.

à Lele e Joana

PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO ARQUITETÔNICO MODERNO
A FAU de Vilanova Artigas

ÍNDICE

1 INTRODUÇÃO	17
2 PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO MODERNO	23
Critérios de Preservação e Intervenção	28
Mínima intervenção	30
Edifício Pirelli, Milão	31
Lever House, Nova Iorque	32
Pavilhão Lucas Nogueira Garcez (OCA), São Paulo	33
Distinguibilidade	36
Edifício da FIESP - Federação das Indústrias do Estado de São Paulo, São Paulo	38
Uso e Adequação dos Edifícios	40
Casa Modernista da rua Santa Cruz, São Paulo	41
Casa de Vidro, São Paulo	44
Distanciamento Histórico e Autoria	45
Fábrica Duchen, São Paulo	46
Marquise do Parque Ibirapuera, São Paulo	47
Memorial dos Presidentes, Brasília	49
Autenticidade	51
Varsóvia	53
Pavilhão Alemão para Exposição Internacional de Barcelona em 1929, Barcelona	55
Teatro Cultura Artística, São Paulo	57
Reversibilidade ou Retrabalhabilidade	58

3 ARQUITETURA MODERNA BRASILEIRA COMO PATRIMÔNIO – O Edifício da FAUUSP	59
Patrimônio Moderno Brasileiro	62
Preservação do Patrimônio Moderno Brasileiro	66
O Edifício da FAUUSP	73
Tombamento	75
O Edifício	79
Cobertura	81
Empenas Externas	86
Demais Estruturas em Concreto	88
Materiais de Acabamento e Fechamentos	89
Instalações	91
Sobre as possíveis Ampliações ou Construções de Edifícios Anexos	92
Acessibilidade e Segurança	94
Distribuição do Programa	95
1º Pavimento - Auditório	97
1º Pavimento - Depósitos e Vestiários	98
2º Pavimento - Laboratórios de Pesquisa	99
3º Pavimento - Diretoria	100
3º Pavimento - Salão Caramelo	101
4º Pavimento - Museu	102
5º Pavimento - Biblioteca	104
5º Pavimento - Administração Acadêmica	105
6º Pavimento - Departamentos	106
6º Pavimento - Atelier Interdepartamental	108
7º Pavimento - Estúdios	109
8º Pavimento - Salas de Aula	111
Anexo	112
4 CONCLUSÃO	115
Crédito das Imagens	122
Bibliografia	124

“porque a boa arquitetura de um determinado período
vai sempre bem com a de qualquer período anterior, -
e o que não combina com coisa nenhuma é a falta de
arquitetura.”

COSTA, Lucio.

Parecer apresentado a Rodrigo Mello Franco de Andrade sobre o projeto de
Oscar Niemeyer para a construção do Hotel de Ouro Preto. Arquivo do SPHAN

1 | INTRODUÇÃO

O crescente reconhecimento da arquitetura moderna como patrimônio cultural, no início do século XXI, vem estimulando discussões sobre as condutas que devem ser adotadas para a sua preservação. O incremento de intervenções em patrimônio moderno demanda uma avaliação das posturas adotadas nestes trabalhos, motivo pelo qual é importante compreender como estas experiências abordaram as questões específicas desta produção.

A pequena distância temporal entre a produção da arquitetura moderna e seu reconhecimento como patrimônio cultural dificulta o entendimento de que as recomendações para preservação, colocadas nos documentos do ICOMOS, possam ser utilizadas como parâmetros de projetos de intervenção. Além disto, ressalta-se uma relativa contemporaneidade técnica e produtiva das formas com as quais ela foi produzida, favorecendo sua compreensão.

O tombamento de imóveis considerados possuidores de valores a serem preservados é o instrumento legal que pode garantir a ação de preservação. No Brasil, a história de tombamentos de edifícios modernos apresenta algumas particularidades que demonstram um nítido juízo de valores estabelecido em defesa da causa que mais mobilizava nosso recente modernismo. O fato de o primeiro órgão oficial de preservação do patrimônio ter sido criado por pessoas ligadas à arquitetura moderna determinou uma linha de conduta clara. A busca de uma arquitetura nacional resultou na opção de reconhecimento da arquitetura colonial como patrimônio nacional. É com esta intenção que Lúcio Costa (1902-1998)¹ propõe seu estudo para: *“servir-se dela como material de novas pesquisas, e também para que nós outros, arquitetos modernos, possamos aproveitar a lição da sua experiência de mais de trezentos anos”*. (COSTA, 1995)

A arquitetura eclética do século XIX foi praticamente ignorada, já que, segundo Costa, desconsidera *“as verdadeiras características da arquitetura tradicional e conseqüente incapacidade de lhe saber aproveitar convenientemente aquelas soluções e peculiaridades de algum modo adaptáveis aos programas atuais, do que resultou verdadeira salada de formas contraditórias provenientes de períodos, técnicas, regiões e propósitos diferentes”* (COSTA, 1995)

¹ Lúcio Costa foi um dos arquitetos modernos vinculados ao SPHAN - Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – desde sua fundação, em 1937.

Já a arquitetura moderna foi precocemente reconhecida como patrimônio cultural nacional. Mesmo considerando a pequena produção desta arquitetura no país, alguns edifícios, como a Igreja da Pampulha e o MEC, tiveram seu tombamento precocemente decretado. Estas ações vão ao encontro da intenção do SPHAN de promover a arquitetura moderna.

Entretanto, estes tombamentos, ditos “preventivos”, não tiveram continuidade e a grande produção moderna brasileira, da segunda metade do século XX, demorou a ser protegida. Ou seja, o que era preventivo, acabou não se mostrando eficaz para a preservação do patrimônio. Diversos edifícios modernos emblemáticos foram desfigurados ou demolidos, antes mesmo de serem considerados objetos de tombamento.

Nos últimos anos, houve um aumento de edifícios modernos tombados pelos órgãos de preservação, principalmente das esferas estaduais e municipais. Estas ações, neste momento, passam a ser efetivas, por partir da constatação de que os necessários trabalhos de manutenção e atualização, se conduzidos de maneira negligente, podem acarretar em perdas irreversíveis.

A proposta deste trabalho é investigar a possibilidade de aplicação das recomendações para preservação de patrimônio na arquitetura moderna, sendo seu intuito também verificar se as especificidades desta produção do século XX estão contempladas nos critérios estabelecidos.

A arquitetura moderna brasileira, como consequência da excelência de seus projetos e de um trabalho intenso para seu reconhecimento, é representativa da produção do século XX, tanto no âmbito nacional como no internacional. Munidos das ferramentas adequadas, a questão que se apresenta é de como intervir nesta obra, reconhecida como patrimônio histórico e cultural, de forma a garantir a transmissão dos seus valores para o futuro.

Em São Paulo, o edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo destaca-se como um caso emblemático deste debate, ou seja, sobre as formas de intervenção em uma ação de conservação ou restauro. Projetado por Vilanova Artigas (1915-1985) e inaugurado no final dos anos 1960, é um dos principais edifícios da arquitetura moderna. Foi tombado pelo CONDEPHAAT em 1982. O edifício foi projetado em consonância com um projeto de ensino desenvolvido com importante participação do próprio arquiteto. O partido adotado, segundo o próprio autor “*defende a tese da continuidade espacial. Seus seis pavimentos são ligados por rampas suaves e amplas, em desníveis que procuram dar a sensação de um só plano. Há uma interligação física contínua em todo o prédio. O espaço é aberto e as divisões e os andares praticamente não o seccionam, mas, simplesmente lhe dão mais função*”. (VILANOVA ARTIGAS, 1997)

O edifício necessita de intervenções de diversos caracteres: atualização das instalações, aumento de área, conservação e manutenção. Todas devem ser consideradas restauro, a fim de garantir sua preservação.

Nos últimos anos, alguns projetos de intervenção evidenciaram certa negligência, do ponto de vista de preservação, em relação ao edifício. Cabe, portanto, compreender como atuar neste patrimônio, tirando máximo partido de suas virtudes. Este trabalho se propõe a explicitá-las, de modo a estabelecer um diálogo com o campo crítico e teórico de caráter prescritivo, adotado como referência para as atuais ações de preservação patrimonial.

2 | PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO MODERNO

Este capítulo apresenta questões relativas à preservação da arquitetura moderna. Neste sentido, discute de que forma, nos anos finais do século XX, esta produção passa a ser tratada como patrimônio cultural.

A segunda parte do capítulo pretende compreender de que forma as recomendações dos documentos do ICOMOS¹ podem ser aplicadas à produção moderna.

Os critérios discutidos são ilustrados com casos que evidenciam a possibilidade de sua aplicação no patrimônio recente. São eles: Mínima intervenção, Distinguibilidade, Distanciamento histórico e autoria, Autenticidade, Reversibilidade ou reutilizabilidade

¹ ICOMOS é uma organização civil internacional, o International Council on Monuments and Sites – Conselho Internacional de Monumentos e Sítios, ligada à UNESCO, tendo como uma de suas atribuições o aconselhamento no que se refere aos bens que receberão classificação de Patrimônio Cultural da Humanidade. Disponível em <<http://www.icomos.org.br/>> acesso em 09/02/2011.

PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO MODERNO

2 A declaração internacional de princípios norteadores de todas as ações de restauro - “Carta de Veneza” foi escrita em 1964, durante o II Congresso Internacional de Arquitetos. Disponível em <<http://www.icomos.org.br/>> acesso em 09/02/2011.

3 No caso do Brasil, os órgãos de preservação são membros do ICOMOS e, portanto, sua atuação deve ser condizente com as recomendações deste Conselho.

Nos últimos anos do século XX, inicia-se um processo de reconhecimento da arquitetura moderna como patrimônio cultural. Significa dizer que parte dos edifícios desta extensa produção, que teve início na primeira metade do século XX, passa a ser considerada relevante sob aspectos históricos, artísticos e memoriais. Esta constatação leva, hoje, à reflexão sobre quais conceitos e instrumentos de ação devem ser aplicados para sua preservação. Como nos demais trabalhos de restauro, as decisões podem ser amparadas pelos princípios e recomendações dos documentos do ICOMOS, que tem se mostrado muito adequadas na preservação de patrimônio cultural. Entre estes documentos, destaca-se a Carta de Veneza, de 1964². A aplicação destas recomendações exige conhecimento aprofundado do patrimônio em questão e da legislação vigente, em cada local, para preservação de Patrimônio Cultural.³

Os órgãos de preservação do patrimônio cultural brasileiro, nos três níveis - federal, estadual e municipal -, são fundamentais neste processo de reconhecimento e salvaguarda. Entretanto, há uma séria dificuldade na compreensão do escopo destas instituições e da sua importância para a cultura nacional. Em geral são identificados pela sociedade como agentes limitadores dos processos de intervenção. Parte desta leitura se dá pela subjetividade do assunto e também pela morosidade dos processos, como será discutido adiante.

Partindo de um olhar histórico para a arquitetura moderna, a discussão sobre a sua preservação como patrimônio cultural tem início em um necessário e árduo trabalho: a identificação dos edifícios que possuam atributos a serem preservados e transmitidos para o futuro. Implica estudos de diferentes aspectos - estéticos, históricos, educacionais, memoriais e simbólicos - e que devem ter caráter multidisciplinar. Parte destes estudos poderia ser desenvolvida pelos corpos técnicos dos órgãos de preservação, como forma de instrumentar o processo de tombamento destes edifícios e, simultaneamente, servir de parâmetro para futuras intervenções.

Neste processo de identificação devem-se considerar as mudanças que o discurso e a produção arquitetônica sofreram ao longo do século XX. O Movimento Moderno, no início do século passado, tinha como premissa atender às novas e crescentes demandas da sociedade, provenientes do amplo desenvolvimento industrial e do

intenso processo de urbanização. É dada ênfase a questões sociais, principalmente da produção de habitação, mas também na construção de fábricas, escritórios e escolas, além de uma revisão dos princípios que deveriam orientar novos projetos urbanos. É esta pretensiosa proposta, de atender a praxis cotidiana na sua totalidade, um dos motivos apontados por Juergen Habermas para a revisão que acontece na segunda metade do século XX,

"porque as sociedades modernizadas, com suas conexões sistêmicas, excedem a dimensão que a fantasia do planejador acaso pudesse medir. As manifestações hoje evidentes de crise na arquitetura moderna remontam menos a uma crise dela própria e, mais, ao fato de que ela se deixou voluntariamente sobrecarregar". (HABERMAS, 1987)

Sem entrar na discussão da história da arquitetura moderna, o que interessa para este trabalho é o grande volume de obras construídas e a identificação daquelas que devem ser preservadas. Diversas reformas realizadas, sem esta percepção de patrimônio cultural de alguns edifícios, descaracterizaram importantes obras sob justificativas de ordem econômica, de propriedade e de uso, considerando-se aqui novas necessidades. Um dos argumentos utilizados é o de que o princípio desta produção arquitetônica era o de ser "a-histórica", sentido em que poderia ser atualizada constantemente. Em outras palavras, trata-se de um conjunto de obras contemporâneas as quais não deveriam ser estudadas como patrimônio histórico a conservar.

Diante desta circunstância, a seleção e a catalogação de documentos dos bens - projetos, maquetes, fotografias, croquis, memoriais descritivos etc. - são de extrema importância para a sua preservação. Os documentos reunidos deixam de ser apenas a representação do patrimônio. Passam a ser parte integrante do bem preservado.

Desta forma, o trabalho realizado pelo DOCOMOMO⁴ de *"estimular o interesse sobre o legado da Arquitetura moderna"*⁵ e *"se responsabilizar por este recente patrimônio arquitetônico"*⁶ (DOCOMOMO, 2011) é de fundamental importância.

A discussão deste trabalho abrange edifícios construídos ao longo do século XX. Não se restringe às obras do Movimento Moderno.

⁴ O DOCOMOMO é uma organização não-governamental fundada em 1988, na cidade de Eindhoven na Holanda. Está sediada atualmente em Barcelona, na Fundació Mies van der Rohe, e é um organismo assessor do World Heritage Center da UNESCO. Os objetivos do DOCOMOMO são a documentação e a preservação das criações do Movimento Moderno na arquitetura, urbanismo e manifestações afins. Disponível em <www.docomomo.org.br> acesso em 09/02/2011.

⁵ www.docomomo.org (tradução do autor).

⁶ idem.

Critérios de Preservação e Intervenção

A partir do século XVIII, a preservação de patrimônio construído é considerada e discutida sob o ponto de vista de uma ação cultural. Tem como propósito a conservação de valores representativos de um momento histórico e artístico de determinadas épocas. Objetiva, portanto, a transmissão destes valores às gerações futuras. O inglês John Ruskin (1819-1900) e o francês Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) são precursores das teorias que discorrem sobre a preservação. Antagônicos, Ruskin, diante do cenário da revolução industrial, opõe-se aos movimentos de restauro praticados na Inglaterra e propõe uma postura pouco intervencionista, conservando os edifícios como chegaram aos nossos tempos. Já Viollet-le-Duc, ao se deparar com as destruições dos edifícios pós Revolução Francesa, no século XIX, coloca-se a favor de grandes intervenções nos edifícios: *"Restaurar um edifício não é mantê-lo, repará-lo ou refazê-lo, é restabelecê-lo em um estado completo que pode não ter existido nunca em um dado momento"* (LE DUC, 2000). A partir deste debate, muito se evoluiu no sentido de estabelecer critérios para as intervenções nos edifícios. Normas e recomendações foram escritas e orientam intervenções no âmbito da arquitetura, independentemente de escolas e estilos, incluindo-se aí a arquitetura moderna e demais projetos arquitetônicos do Século XX. A aplicação destes critérios exige uma cuidadosa análise da obra e uma avaliação crítica de seu valor arquitetônico.

Cabe, para este estudo, esclarecer o uso de termos referentes às intervenções em patrimônio cultural que

"deve ser denominada, sempre, de conservação e/ou restauração. O uso de qualquer outro termo, segundo essas mesmas definições como 'reforma', 'reciclagem', 'retrofit', 'reabilitação' é inadequado. Essas formas de ação não devem ser aplicadas a bens culturais e sim a 'remanescentes genéricos' de épocas passadas. Esses termos, quando aplicados a bens culturais, tendem a ser utilizados como escusa para efetuar ações que, em geral, não respeitam a historicidade do bem, não possuem embasamento teórico-metodológico, são executadas sem o apuro técnico necessário, comportam muita destruição e transformações desnecessárias e são pautadas por uma noção equivocada de progresso que considera o restauro, de maneira igualmente errônea, como ação essencialmente restritiva e que não consente mudanças."

(KUHL, 2008)

O conceito de restauro crítico é de extrema importância para a compreensão da amplitude de um trabalho de restauro já que

"parte da afirmação de que toda intervenção constitui um caso em si, não classificável em categorias (como aquelas meticulosamente precisadas pelos teóricos do chamado restauro 'científico': completamento, liberação, inovação, recomposição etc.), nem responde a regras prefixadas ou a dogmas de qualquer tipo, mas deve ser reinventado com originalidade, de vez em vez, caso a caso, em seus critérios e métodos. Será a própria obra, indagada atentamente com sensibilidade histórico-crítica e com competência técnica, a sugerir ao restaurador a via mais correta a ser empreendida.

Resulta uma estreita ligação da restauração com a história artística e arquitetônica, com a finalidade de obter respostas satisfatórias aos problemas que o restauro, desde as suas origens, coloca: reintegração de lacunas, remoção de adições, reversibilidade e distinguibilidade da intervenção, controle histórico-crítico das técnicas e assim por diante." (CARBONARA, 1997)

O documento final da Conferência de Nara⁷ complementa este conceito ampliando para as questões do contexto e local. Estabelece que

"todos os julgamentos sobre atribuição de valores conferidos às características culturais de um bem, assim como a credibilidade das pesquisas realizadas, podem diferir de cultura para cultura, e mesmo dentro de uma mesma cultura, não sendo, portanto, possível basear os julgamentos de valor e autenticidade em critérios fixos. Ao contrário, o respeito devido a todas as culturas exige que as características de um determinado patrimônio sejam consideradas e julgadas nos contextos culturais aos quais pertençam." (Conferência de Nara, CURY, 2000)

As diretrizes estabelecidas pelos documentos de preservação de patrimônio cultural passaram por diversas revisões ao longo do século XX. O estudo a seguir se propõe a observar a aplicação destes princípios na preservação da arquitetura moderna.

⁷ Conferência sobre a autenticidade em relação à Convenção do Patrimônio Mundial, de 06 de novembro de 1994. UNESCO, ICCROM, ICOMOS. Disponível em <<http://portal.iphan.gov.br/>> acesso em 09/02/2011.

Mínima Intervenção

Segundo este princípio, no trabalho de restauro deve-se compreender qual a real necessidade de intervenção em um edifício, a fim de interferir o mínimo possível na estrutura existente.

Quando se trata de arquitetura moderna, a compreensão de alguns valores a preservar é mais complexa. Uma das características da produção moderna foi a de propor o uso de novos materiais, novas técnicas construtivas, novos detalhes e, conseqüentemente, uma nova linguagem na construção. O caráter experimental de determinadas soluções acarretou, em alguns casos, perda de desempenho, envelhecimento do material e às vezes problemas estruturais. Paradoxalmente, há situações em que é exatamente nestes pontos que estão os valores dos edifícios a serem preservados.

A intervenção em edifícios que tenham apresentado problemas de desempenho em determinados elementos levanta a questão de o “quê” e “como” preservar. Alguns projetos de reforma substituíram estes componentes por outros mais modernos, com novas tecnologias e desempenho melhor, com o intuito de preservar a imagem do edifício. A questão que se coloca em casos como este é central na discussão do trabalho de preservação da arquitetura. Se uma das principais características desta arquitetura é o uso de novas tecnologias, aliada à indústria, não se está destruindo parte da história deste patrimônio com a sistemática substituição dos seus elementos constitutivos? Segundo Simona Salvo

“o caráter físico da produção moderna é, desse modo, acolhido segundo uma acepção prevalentemente negativa, como um desacerto a ser corrigido e não como um valor a ser tutelado: a característica serial do novo é, com efeito, interpretada como falta de originalidade; a reprodutibilidade do produto industrial, como perda da condição de raridade e unicidade; a intencional transitoriedade, como oposição à duração no tempo congênita ao novo; o experimentalismo, como fonte de erros e falta de domínio na construção. Ao contrário, segundo a chave de leitura que oferece a mais amadurecida reflexão sobre o restauro, exatamente esses elementos representam o caráter precípua da produção artística dessa época e deveriam, teoricamente, inspirar específica cautela e cuidado conservativo.” (SALVO, 2007)

Os casos a seguir esclarecem, seja pelo respeito ao valor do edifício seja pela negligência em relação a um patrimônio cultural reconhecido, ser possível restaurar edifícios partindo do princípio da mínima intervenção, desde que se compreenda o valor a ser preservado.

Edifício Pirelli, Milão 1956/1961

O Edifício Pirelli, em Milão, construído entre 1956 e 1961, segundo projeto dos arquitetos Gio Ponti, Pier Luigi Nervi, Fornaroli, Rosselli, Valtolina e Dell'Orto, foi restaurado em 2004.⁸ A questão mais delicada deste trabalho diz respeito à recuperação da estrutura de alumínio que compõe sua fachada. A análise técnica demonstrou que estes perfis, apesar da perda de desempenho constatada, tinham boas condições e que não precisariam ser removidos. Foi proposto um processo de reanodização, sendo possível manter o sistema construtivo original, com pequenas intervenções a fim de garantir o desempenho dos caixilhos.

"Tratou-se, pois, de uma intervenção inovadora do ponto de vista metodológico, muito refinada, e que demonstrou concretamente que a problemática do restauro de uma obra do século 20 não é tão diferente daquela que se encontra operando nas obras antigas, desde que se enfrente a sua complexidade com o mesmo rigor teórico, metodológico e científico." (SALVO, 2007)

001 - Edifício Pirelli

⁸ A restauração das fachadas do Pirelli foi coordenada por Pietro Petrarola, Maria Antonietta Crippa, Carla Di Francesco e Giovanni Carbonara.

002 - Lever House logo após a sua inauguração (1950). A implantação com embasamento e torre ocupando apenas a lateral do lote

003 - Lever House após os trabalhos de substituição da fachada (2009)

⁹ Esta proposta de implantação foi usada muitas vezes depois, como por exemplo no conjunto nacional, do arquiteto David Liebeskind em 1956.

Lever House, Nova Iorque, 1950

A Lever House, edifício em Nova Iorque, projetado nos anos 1950 pelo escritório Skidmore Owings & Merrill, com a colaboração do arquiteto Gordon Bunshaft, passou por um recente processo de intervenção para recuperação da sua fachada. Primeiro edifício de escritórios, construído depois da II Guerra Mundial, contrastava com seus vizinhos pela sua implantação e pela sua fachada de vidro e metal. Ocupando o lote por completo, foi concebido com um volume baixo sobre pilotis e com um pátio central e outro, a torre de escritórios, com 24 pavimentos, em uma das extremidades do lote. Desta forma libera parte do terreno acima da cobertura do bloco inferior. Seu sistema de “curtain wall” incorporava novas tecnologias, revolucionárias para aquele momento, com a eliminação de alvenarias que permitiam melhor aproveitamento das lajes dos pisos. Além disto, toda a caixilharia era composta por vidros fixos, exigindo o constante funcionamento de ar-condicionado.

Ambas as questões, inovadoras, foram objeto de questionamento. Nos anos 1980 foi proposta uma construção na área que “não foi ocupada pelo edifício”, ou seja, a área vertical sobre o embasamento do edifício, como se fosse uma área disponível. Nesta proposta, a percepção do valor da volumetria desse prédio é equivocada. Considera que, como na grande maioria dos edifícios da cidade, pode-se construir a projeção do lote inteiro e, portanto, não há por que deixar uma área vazia⁹. Grandes protestos fizeram com que a idéia fosse abandonada.

Em relação à fachada, pouco tempo após a inauguração, foram detectados problemas de desempenho tanto do ponto de vista estrutural quanto de estanqueidade. Diversos vidros foram substituídos por outros diferentes dos originais, alterando significativamente a imagem do edifício. No final dos anos 90 o prédio foi vendido e seus novos proprietários contrataram os arquitetos autores do projeto para resolver estas questões. A proposta final foi de substituição completa da fachada e sua estrutura e a instalação de um novo sistema que mantivesse, aproximadamente, sua imagem. Entre as críticas feitas a este trabalho, aponta-se que o novo vidro usado é mais reflexivo do que o original e que isto interferiu não só na questão construtiva, mas também na imagem do edifício.

Pavilhão Lucas Nogueira Garcez (Oca), São Paulo

O Pavilhão de Exposições Lucas Nogueira Garcez foi projetado por Oscar Niemeyer, no Parque do Ibirapuera, para a comemoração do IV Centenário da cidade, em 1954. Foi sede do Museu da Aeronáutica e do Folclore e ficou fechado por mais de uma década.

Para as comemorações dos 500 anos do descobrimento, no ano 2000, foi realizada uma grande exposição itinerante que, em São Paulo, foi instalada nos pavilhões do Parque do Ibirapuera.

O edifício da Oca, como é popularmente conhecido o pavilhão, receberia a exposição indígena. Como não apresentava, na ocasião, boas condições de uso, o momento se mostrou propício para uma intervenção de restauro e modernização do edifício.

O memorial do projeto desenvolvido pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha¹⁰ evidencia seu respeito pela obra que considera *“um dos mais belos espaços expositivos do mundo, revelando no seu interior, por onde se penetra por uma pequena fresta, uma inesperada espacialidade, uma volumetria imprevista, silenciosa e agradável.”* (ROCHA, 1998)

Em entrevista realizada com Mendes da Rocha a respeito de alguns projetos seus de intervenção em patrimônio, em nenhum momento as recomendações de preservação do patrimônio foram abordadas. Para ele, uma ação de restauro é uma ação que visa *“manter vivo um discurso”*. Cabe aos arquitetos identificar qual é este discurso que interessa *“manter vivo”* em cada edifício.

Desta forma, considerando que o pavilhão *“É uma das obras mais limpidas e singelamente monumentais de Niemeyer. E já de meio século passado. Fizemos tudo para conservá-la intacta. Como no desenho original do arquiteto.”* (ROCHA, 1998)

Internamente a lógica construtiva e a espacialidade do edifício, apesar das intervenções, são mantidas na sua integridade. O espaço, de extrema beleza, é resgatado com a remoção de paredes que foram instaladas para resolver questões de ordem pragmática, quando da utilização do edifício como museu.

004 - Oca

10 A Partir dos anos 1990 o arquiteto Paulo Mendes da Rocha passa a trabalhar em parceria com outros escritórios de arquitetura. Neste caso a parceria seu deu com o escritório MMBB que na época tinha como sócios os arquitetos Angelo Bucci, Fernando Mello Franco, Marta Moreira e Milton Braga.

005 - Oca - Novo pórtico de entrada da Oca

11 Segundo dicionário Michaelis inglês-português: coluna, poço. O termo é comumente utilizado em português para designar uma coluna vertical que permite a passagem de instalações entre pavimentos de um edifício. Seu fechamento é feito de material leve, removível, a fim de facilitar eventuais manutenções.

12 Diz-se que o caixão é perdido, quando o espaço entre as nervuras é fechado totalmente, permanecendo o teto liso. Fonte: CORONA, Eduardo & LEMOS, Carlos A. C. Dicionário da arquitetura Brasileira. São Paulo: Edart, 1972.

Conforme descrito no memorial do arquiteto Paulo Mendes da Rocha, o edifício tem como principal característica o seu espaço interno composto por três sistemas estruturais independentes. Resgatar sua espacialidade, a partir da retirada de elementos instalados a fim de resolver questões pragmáticas e pontuais, não deve ser encarado como uma ação que apaga as marcas da história no edifício. Trata-se de “fazer viver o discurso” proposto no projeto original - que havia sido comprometido exatamente por estas intervenções descuidadas.

No projeto original, um conjunto de escadas rolantes completava o sistema de circulação vertical feito pelas rampas. Junto destas escadas havia um *shaft*¹¹ de instalações e ventilação. Os dutos de ventilação e de instalações elétricas eram embutidos nas estruturas das lajes, tanto dos pavimentos quanto da cúpula – todas executadas com caixão perdido.¹²

A nova proposta parte dos mesmos princípios do projeto original. Removendo as escadas rolantes, abre-se um espaço que permite a instalação de infraestrutura elétrica e de climatização, distribuídas por todos os pavimentos. Além disto, neste mesmo espaço é instalado um elevador com capacidade para vinte pessoas, mantendo, embora com outro sistema, a circulação vertical mecanizada.

Toda a tubulação de instalações elétricas e de ventilação existente nos vãos das lajes foi inutilizada e vedada, já que eram insuficientes para as novas exigências. As novas instalações foram executadas em suportes metálicos aparentes, eletro-calhas que também contêm a iluminação de serviço, e são alimentados a partir do novo *shaft*.

A área técnica do subsolo foi inteiramente reformada para abrigar as atividades técnicas. Implantou-se a casa de máquina de ar condicionado e reformulou-se a entrada e distribuição de energia. Estes serviços já estavam alocados atrás de uma parede de alvenaria sinuosa que manteve seu caráter, apesar de uma pequena mudança de ângulo para organizar o acesso.

Sendo estas as principais intervenções no pavilhão, constata-se que o respeito apresentado por Mendes da Rocha pela obra de Niemeyer e sua intenção de pouco interferir incorporam o princípio da mínima intervenção.

De todas as propostas desenvolvidas para o pavilhão, a única que pode ser questionada do ponto de vista da mínima intervenção é a remoção da marquise de concreto que marcava o acesso ao edifício. Em seu lugar, propôs-se a inserção de um elemento metálico, no mesmo local e com a mesma função de proteger e marcar a entrada. Vale ressaltar que esta marquise não faz parte dos desenhos do projeto deste edifício e sua remoção não interfere na plasticidade da obra. Pelo contrário, sem incorrer em um equívoco que remete às posturas de Viollet-le-Duc, os autores do projeto, conhecedores da produção de Niemeyer, tomam uma decisão que pode estar referenciada na

obra do próprio autor. Uma rápida análise do trabalho de Niemeyer mostra que, em projetos com características similares a este, o acesso aos volumes não é feito de forma evidente e, menos ainda, interferem na pureza da sua volumetria: as duas cúpulas, do Senado e da Câmara, em Brasília; o auditório da Sede do Partido Comunista em Paris e a Catedral de Brasília.

O projeto original de Niemeyer para este setor do Parque Ibirapuera previa uma marquise que faria a ligação entre o edifício da Oca e um teatro. O teatro não foi construído até 2004. Pode-se entender que a marquise existente na Oca, não pertencente ao projeto original, foi uma decisão de obra para marcar o acesso à Oca. Não faria sentido construir a marquise projetada por Niemeyer, sem a construção do teatro. De qualquer forma, se entendermos o pavilhão como um elemento isolado, a remoção desta marquise pode ferir o princípio de mínima intervenção.

Sob o aspecto da distinguibilidade, que será discutido mais adiante neste trabalho, algumas ações são claras, como o novo pórtico de entrada executado em aço. A instalação dos elementos, novo *shaft* e elevador, no vazio criado pela retirada da escada, não tem esta leitura tão clara, mas não chega a ser um item que compromete a intervenção. O fato de se tratar de preservação de um patrimônio arquitetônico recente pode acarretar uma leitura equivocada em que os tempos das intervenções não são suficientemente claros.

007 - Oca - corte (destaque para as intervenções)

006 - Oca, espaço interno

008 - Pinacoteca - A intervenção é distinguível pelo uso do aço

Distinguibilidade

A intervenção no edifício deve ser evidente, não deve ficar disfarçada, com a utilização de estilo e materiais que simulem aqueles da construção original; deve ser realizada segundo as tecnologias construtivas do seu momento de realização – para não induzir ao engano; deve, portanto, *“ostentar a marca do nosso tempo.”* (CARTA DE VENEZA, Art 9º)

Apesar dos atuais avanços tecnológicos, parte das técnicas construtivas utilizadas nas construções do século XX ainda pode ser produzida atualmente, ou ter o mesmo efeito de aparência, usando tecnologias mais recentes. Desta forma alguns projetos de intervenção acabam por desconsiderar este importante critério.

Diante de um edifício eclético que passa por um processo de restauração, o princípio da distinguibilidade pode ser facilmente observado. Um exemplo claro desta questão é a intervenção no edifício da Pinacoteca do Estado de São Paulo, projeto de Paulo Mendes da Rocha, concluído no final dos anos 1990.

O projeto original do edifício, implantado em uma área do Jardim da Luz, em 1896, foi realizado pelo Escritório Ramos de Azevedo, para abrigar o Liceu de Artes e Ofício. A Pinacoteca do Estado foi inaugurada no mesmo edifício em 1905. O Liceu funcionou até 1921. Posteriormente o edifício abrigou diversas instituições: Ginásio do Estado, Escola de Belas-Artes, Escola de Arte Dramática, hospital e até quartel-general.

Em 1993 o edifício passa a ser de uso exclusivo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. O arquiteto Paulo Mendes da Rocha foi então contratado para desenvolver projeto de restauro e reforma do edifício, assim como adaptar as antigas instalações para receber o acervo da instituição¹³.

A mudança radical do entorno do edifício ao longo do século XX se apresentava como uma questão a ser resolvida, por não permitir um acesso de público adequado. O projeto propõe a alteração da hierarquia dos eixos do edifício, transferindo o acesso principal para a Praça da Luz, em frente à Estação da Luz. Desta forma, estabeleceu nova

¹³ No caso do Projeto da Pinacoteca do Estado a parceria do arquiteto Paulo Mendes da Rocha foi feita com o escritório Ricoy Torres & Colonelli com a coordenação do arquiteto Eduardo Argenton Colonelli.

relação do edifício com a cidade e com o Jardim da Luz, onde se localiza. Internamente foi modernizado com novas instalações de climatização, elevadores, oficina de restauro, auditório entre outros. Questões estruturais, como o subdimensionamento da sobrecarga das lajes, foram resolvidas com reforço feito por estrutura metálica.

A inversão dos eixos se confirma com a instalação de pontes metálicas que atravessam os pátios laterais. Os três pátios internos foram cobertos com claraboias de estrutura metálica, reforçando a criação de novos eixos de circulação. Estes novos elementos, em aço, são claramente identificáveis como uma inserção do novo projeto no edifício.

Cabe lembrar, contudo, que quando a intervenção se dá em um edifício de arquitetura moderna, a recomendação de distinguibilidade pode ser de mais difícil leitura.

009 - Pinacoteca - As pontes e a clarabóia em aço instaladas no pátio central

010 - Intervenção no edifício da FIESP

14 Elemento arquitetônico de proteção com a finalidade principal de interceptar os raios solares quando estes forem inconvenientes. Fonte: CORONA, Eduardo & LEMOS, Carlos A. C. Dicionário da arquitetura Brasileira. São Paulo: Edart, 1972.

15 O projeto da FIESP foi desenvolvido com o escritório MMBB.

16 Durante os anos 1990, pode-se identificar na obra do arquiteto Paulo Mendes da Rocha o uso constante, e novo, do aço. Em projetos novos como a Loja da Forma e o Poupatempo Itaquera, projetos urbanos como o Pórtico da Praça do Patriarca em São Paulo e projetos de intervenções em edifícios existentes como a Pinacoteca do Estado, o edifício da FIESP e o SESC 24 de Maio. A distinção da intervenção não é nenhuma vez citada com a intenção de diferenciar o existente do novo.

Edifício da FIESP - Federação das Indústrias do Estado de São Paulo, São Paulo

A intervenção, projetada pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha, em 1998, no edifício da FIESP, em São Paulo, possibilita diversas discussões sobre a aplicação dos princípios de preservação.

Mesmo não se tratando de um edifício protegido pelos órgãos de preservação, é um dos que configuram a paisagem da Avenida Paulista.

Vencedor de um concurso, o projeto original do escritório Rino Levi, concluído em 1979, era composto por um térreo que originalmente deveria integrar, através de uma praça, as ruas de acesso ao edifício - Av. Paulista e Al. Santos. Acima desta cota, uma torre em forma de tronco de pirâmide revestido nas quatro faces com um *brise-soleil*¹⁴ de alumínio resolve, num volume limpo, respeitando as questões de recuos exigidos pela legislação.

A intervenção feita por Mendes da Rocha¹⁵ interfere apenas no pavimento térreo e naquele imediatamente inferior. Pode-se afirmar que o partido do projeto de intervenção recupera a ideia de praça na cota do térreo, existente no projeto original, mas que não se concretiza em função de exigências do cliente.

O programa proposto para a intervenção já era existente no edifício: uma área de exposições e uma biblioteca. Com o corte de parte das lajes do piso térreo e a inserção de elementos metálicos, foi possível reorganizar a entrada do teatro – que fica na parte oposta ao acesso pela Avenida Paulista – por meio de um acesso livre, e criar uma área de exposições que se abre para esta nova circulação. No pavimento inferior foi implantada a nova biblioteca.

O projeto de intervenção é exemplar, seguindo a recomendação da distinguibilidade. Todas as novas áreas têm sua estrutura em aço pintado de branco, que se diferenciam do concreto aparente do edifício.¹⁶

Sob o aspecto da mínima intervenção, o projeto pode ser visto de duas formas. Por um lado, a implantação do edifício na paisagem, a marcante presença do tronco de pirâmide, que pode ser considerado o principal valor do edifício, é preservada. As perspectivas da Avenida são mantidas.

Por outro lado, observando-se o pavimento térreo, onde efetivamente foi feita a nova intervenção, não se identifica nenhuma preocupação com a mínima intervenção. Aproximadamente 500 metros quadrados de laje dos pisos foram demolidos para a inserção dos elementos metálicos, alterando toda a configuração dos pavimentos inferiores do edifício.

013 - FIESP – Corte longitudinal - Destaque para a área de intervenção

011 - Intervenção no edifício da FIESP

012 - Intervenção no edifício da FIESP

Uso e Adequação dos Edifícios

A Carta de Veneza estabelece que *"a conservação dos monumentos é sempre favorecida por sua destinação a uma função útil à sociedade; tal destinação é, portanto, desejável, mas não pode nem deve alterar a disposição ou a decoração dos edifícios."* (CARTA DE VENEZA, Art 5º)

Diversos edifícios que passaram por projetos de restauro receberam programas diferentes daqueles para os quais foram projetados, seja porque os programas não têm mais função na sociedade (palácios, fortificações, por exemplo), seja porque suas atividades foram transferidas para outros edifícios - edifícios industriais, estações ferroviárias, entre outros. A opção por intervenções que alterem o uso original deveria estar vinculada a um estudo que confirmasse a possibilidade de implantação das novas atividades de forma respeitosa com as pré-existências. Em outras palavras, não se deve propor um novo uso que não seja compatível com a estrutura existente e exija interferências que descaracterizem o edifício.

A especificidade dos programas de alguns edifícios modernos e, portanto, a eventual dificuldade em atualizá-los é um dos argumentos utilizados para justificar demolições e reformas que muitas vezes corrompem seus valores. A demanda por mudança de uso e adequação de espaços é uma questão que não pode ser negligenciada. Corre-se o risco de esvaziar um edifício e condená-lo a uma condição de falta de uso que acaba por destruí-lo simbólica e fisicamente. Não se trata, portanto, de congelar e impossibilitar intervenções nos edifícios, mas os trabalhos não devem ser conduzidos, exclusivamente, por estas questões pragmáticas.

Casa Modernista da Rua Santa Cruz, São Paulo

Projetada em 1927 e construída em 1928 por Gregori Warchavchik, a casa da Rua Santa Cruz é considerada, por alguns autores, a primeira obra moderna do país¹⁷. Há controvérsias sobre a classificação do prédio como arquitetura moderna, devido a algumas soluções construtivas que buscam mais a imagem desta arquitetura do que a essência da construção.

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

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

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

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

O imóvel passou a ser propriedade do estado em 1994 e, desde então, alguns trabalhos de conservação foram realizados.

014 - casa da Rua Santa Cruz

¹⁷ Esta e outras duas casas modernistas de Gregori Warchavchik, a da Rua Itápolis e da Rua Bahia são dos poucos patrimônios modernos tombados pelo IPHAN na cidade de São Paulo.

015 - Casa da Rua Santa Cruz – marquise instalada na reforma de 1934

Sobre a recuperação da casa, o arquiteto Marcos Carrilho escreveu que havia “três alternativas:

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

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

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

Apesar da argumentação contundente do arquiteto, a proposta de reverter a casa à sua configuração original não está de acordo com as normas de preservação que sugerem a conservação das marcas do tempo. Aproxima-se perigosamente dos princípios de Viollet-le Duc de voltar a “um estado completo que pode não ter existido nunca em um dado momento”. (LE DUC, 2000)

Segundo o conceito do restauro crítico, é necessário compreender quais intervenções, de fato, descaracterizam a casa e quais devem ser entendidas como as marcas do tempo. No caso da reforma de 1934, as intervenções feitas pelo proprietário/autor estão incorporadas à casa. Podem ser consideradas parte do seu processo histórico. As características consideradas no sentido de atribuir ao imóvel o valor de patrimônio histórico e cultural não foram destruídas ou deformadas, sendo perfeitamente legíveis na configuração atual.

O recente trabalho de restauro da casa tratou de fazer a manutenção necessária em esquadrias, pisos e alvenarias. É evidente que portas e batentes foram trocados, mas não há nenhuma indicação desta substituição. Os banheiros, que aparentemente estão em bom estado de conservação, não podem ser utilizados e servem apenas para observação do que seria um suposto banheiro original da casa.

Não é possível identificar o que passou por um trabalho de conservação, de restauro ou peças que foram substituídas. Os materiais utilizados para o restauro da casa parecem adequados, apesar de não haver nenhum tipo de informação a respeito de como o trabalho foi realizado. Conforme já discutido, a distinguibilidade é uma das principais dificuldades da restauração em obras de arquitetura moderna.

Na parte externa dos caixilhos do pavimento térreo, foram instaladas pesadas grades de proteção que interferem muito na aparência da casa. O argumento para a instalação foram invasões ocorridas quando a destinação da casa não estava definida. Obviamente não se ponderou que o problema das invasões não era a falta de segurança da caixilharia, mas o fato de o imóvel estar desocupado por tanto tempo.

Segundo os responsáveis pela visita ao imóvel, alguns anexos ainda estão por ser restaurados, juntamente com toda a área de jardim. Fica certa dúvida sobre a importância da restauração destes pequenos volumes, já que não há citações sobre sua construção e valor histórico ou artístico.

Em relação à destinação da casa, algumas aproximações para sua ocupação foram feitas: a tentativa de instalar uma escola de arquitetura, a criação de um Centro de Apoio à Criação Industrial junto com o SESI - Serviço Social da Indústria - e, mais recentemente, a proposta de abrigar a Superintendência Regional do IPHAN. Nenhuma foi efetivada.

Desde 2008, a casa faz parte de um programa municipal chamado "Museu da Cidade de São Paulo". Uma rede de edifícios formada por 12 exemplares arquitetônicos administrados pelo Departamento do Patrimônio Histórico (DPH).¹⁸

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

Não é fato raro ações de restauro e preservação proporem programas como áreas expositivas ou culturais. Este tipo de programa pode ser prejudicial ao bem já que demanda uma organização constante de boas e interessantes exposições para atrair público. Os usos propostos e rechaçados anteriormente, aparentemente, poderiam ser mais adequados. Trabalhos de restauro de uma habitação e a adoção de um novo programa podem de fato preservar um patrimônio histórico, desde que sua destinação seja compatível com a construção existente.

016 - Casa da Rua Santa Cruz espaço interno – o programa de espaço expositivo não ocupa os espaços de forma adequada

18 O núcleo conceitual e administrativo da rede situa-se no conjunto formado pelo Solar da Marquesa de Santos, Beco do Pinto e Casa nº 1, futura sede da Casa da Imagem de São Paulo. Integram também o Museu os seguintes espaços históricos: Casa do Bandeirante, Casa do Sertanista, Capela do Morumbi, Sítio Morrinhos, Casa do Tatuapé, Sítio da Ressaca, Monumento à Independência, Casa do Grito e, em 2008, foi agregada ao Museu a Casa Modernista da Rua Santa Cruz. Disponível em <www.museudacidade.sp.gov.br> acesso em 13/02/2011.

017 - Casa de vidro após sua inauguração (1951)

018 - Casa de Vidro (2010)

019 - Casa de Vidro - espaço interno mantido com mobiliário da residência

19 A biblioteca está no mesmo local ficava a biblioteca do casal, entretanto as estantes desenhadas pela arquiteta foram substituídas.

Casa de Vidro, São Paulo

A “Casa de Vidro” foi projetada por Lina Bo Bardi, em 1951, para uso da própria arquiteta e de seu marido Pietro Maria Bardi. Teve grande repercussão internacional, pela sua elegante estrutura e seu fechamento em vidro. Seu tombamento no CONDEPHAAT foi definido em 1987. Após a saída do casal, passa a abrigar, em 1995, o Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, que guarda o acervo da arquiteta e parte de sua coleção de obras de arte.

Parte da sala está ocupada com uma biblioteca¹⁹ e mesas de trabalho dos funcionários da fundação. O restante da casa permanece com os móveis, obras de arte, utensílios e eletrodomésticos usados pelo casal. A transformação destes espaços em museu, com a manutenção do aspecto de residência, como se ela ainda estivesse sendo habitada, é um recurso recorrente em nome da preservação de um patrimônio. Parte dos cômodos não está aberta à visitação, que só pode ser feita por pequenos grupos. O estado de manutenção da edificação é razoável. A grande caixilharia da fachada, sua imagem principal, funciona bem, os acabamentos precisam de uma manutenção ordinária, mas há umidade em praticamente todas as alvenarias externas.

A distribuição do programa do Instituto em apenas um pequeno espaço e a museificação do restante da residência provoca a discussão sobre sua forma de preservação. Não há nenhum impedimento para que o Instituto distribua seu programa pela casa, removendo mobiliários da vida cotidiana, que já não têm nem utilidade nem valor para serem preservados. O que se questiona é se o valor desta obra está nesta apresentação da “vida cotidiana”. O processo de tombamento da casa destaca que *“o projeto da sua residência foi orientado pelos conceitos racionalistas da arquitetura moderna internacional. O edifício implantado a meia-encosta é sustentado por meio de pilotis de aço que brotam da área de embasamento, servindo de acesso ao pavimento superior, nível da residência propriamente dita. O projeto permitiu a perfeita integração da residência com a paisagem arborizada que a envolve”*. (CONDEPHAAT Processo: 24938/86) Ou seja, não se reconhece o programa adotado como um valor a preservar. Em princípio, uma melhor ocupação da casa com o programa do Instituto não seria danoso à manutenção deste patrimônio.

Distanciamento Histórico e Autoria

A distância temporal para que se possa ter um olhar histórico e crítico para a produção da arquitetura moderna está se completando agora, na virada do século XX.

A possibilidade de consulta aos arquitetos autores destes projetos ou a participantes das equipes é uma questão que divide opiniões. Exigir um olhar histórico para a sua própria obra pode ser uma demanda difícil de ser atendida. Entretanto, o artigo 11 da Carta de Veneza delimita a ação dos autores das obras: *"o julgamento do valor dos elementos em causa e a decisão quanto ao que pode ser eliminado não podem depender somente do autor do projeto."* (Carta de Veneza. CURY, 2000)

020 - Duchên

Fábrica Duchên, São Paulo

O edifício da Fábrica Duchên, projetado por Oscar Niemeyer e Hélio Uchoa, em 1950, em São Paulo, foi premiado na 1ª Bienal de São Paulo em 1951. Diversas vezes citado pela sua relevância para a arquitetura industrial e moderna brasileira²⁰, é um caso que explicita a questão da opinião do autor sobre a destinação de uma obra. Diante da modernização da produção alimentícia, o edifício perdeu sua funcionalidade. Entretanto, poderia ser atualizado e preservado como exemplar do patrimônio industrial paulista. Como já discutido anteriormente, para sua preservação seria lícito propor a mudança de uso, desde que este fosse compatível com a estrutura do edifício.

Questionado sobre a possível demolição do conjunto, Niemeyer afirmou que a obra não tinha maior interesse, principalmente porque já não cumpria sua função original. Este posicionamento do arquiteto teve peso na decisão de demolir o conjunto e

"acabaram por prevalecer as vontades da especulação imobiliária, critério que extrapola por completo o campo da preservação, e não foi possível tomar uma providência concreta a tempo de impedir a demolição do complexo. Ademais, destruiu-se o conjunto e até o momento não se construiu nada no local (ou seja, "demolição preventiva" para fugir do tombamento), permanecendo apenas a imagem de um trecho do edifício fabril em ruínas" (KUHL, 2008)

²⁰ O edifício da Duchên foi publicado nos livros: *Brazilian architecture* de Henrique Mindlin. 1961 e *Arquitetura Moderna Paulistana* de XAVIER, Alberto Xavier, Carlos Lemos e Eduardo Corona. 1983.

Marquise do Parque Ibirapuera, São Paulo

Oscar Niemeyer se posicionou da mesma forma em relação à implantação do novo auditório e da proposta de demolição de parte da marquise no Parque do Ibirapuera em 2004. Passados mais de 50 anos da inauguração do parque, toda sua área, juntamente com seus edifícios, estavam protegidos pelos órgãos de preservação do patrimônio estadual e municipal. Niemeyer, na defesa da implantação do novo auditório, argumentou que o projeto original do parque já contemplava um auditório. Revisado pelo próprio autor, o novo projeto alterava a configuração e implantação do edifício no terreno. Para uma melhor relação com o entorno foi feita a proposta de intervir na marquise existente - elemento estruturador do espaço do parque e, portanto, tombada pelos órgãos de preservação do patrimônio. No processo aberto na prefeitura de São Paulo, em 2003, o DPH - Departamento do Patrimônio Histórico - determina que *"deverá ser respeitada integralmente a configuração da marquise atual, que é tombada e não poderá sofrer nenhuma forma de mutilação"*. (CAMARGO, 2005)

No parecer constante no processo da Prefeitura do Município de São Paulo a arquiteta Mônica Junqueira se posiciona a favor do projeto de modificação. Usa o argumento de que o próprio autor é o proponente das intervenções. Assim, aceita que se intervenha no patrimônio já que

"era de se supor algum risco à integridade física do entorno, bem como das edificações a sua volta. É da natureza criativa de Oscar Niemeyer a liberdade plástica, a superação de obstáculos, os desafios. Imaginar que ele refizesse o mesmo projeto 50 anos depois ou que ele se contivesse diante de um projeto de sua própria autoria, seria desconhecer a sua trajetória". (CAMARGO, 2005)

E segue na defesa do projeto considerando

"Um ato a um só tempo mutilante e generoso: corta-lhe um pedaço, que diante da nova configuração espacial passa a ser uma intromissão e generosamente devolve-lhe um ousado apoio escultórico, que passa a cumprir o papel de um marco, transformando uma ponta desgarrada num ousado portal de acesso à marquise. A ponta, que diante da não conclusão

021 - marquise do Ibirapuera - vista aérea

022 - marquise do Ibirapuera - proposta para remoção de 40m em função do projeto do novo auditório

21 Outra questão que envolve a marquise é a presença do MAM, Museu de Arte Moderna de São Paulo sob esta estrutura. Sua origem está em uma instalação provisória, neste mesmo local, para implantação do Pavilhão Bahia, na V Bienal de São Paulo, em 1959. Não tendo sido demolido após a exposição, em 1968, foi reformado pelo arquiteto Gincarlo Palanti para receber o MAM. Em 1983 e 1996 passa por duas reformas baseadas em projeto de Lina Bo Bardi. A implantação do museu prejudica profundamente o acesso da Bienal pela marquise, já que libera apenas uma faixa coberta para esta conexão e ainda compromete a relação com o parque, criando um “fundo” com a sua área administrativa – este é o argumento principal para a sua remoção deste local. A favor da sua manutenção pesa o argumento de que, estando há mais de 40 anos neste local, o MAM já se incorporou à estrutura da marquise e do Parque, fazendo parte da história deste espaço e, portanto, devendo ser preservado.

do projeto original, ficou solta, como que à espera de algum elemento que lhe desse sentido, assume pelo novo desenho um papel especial na configuração do conjunto arquitetônico. Uma recompensa pelos anos de espera”... “Entendo que mesmo com a subtração de 40 m da marquise, a sua integridade, enquanto objeto arquitetônico, permanecerá inalterada. A antiga marquise não só continuará perfeitamente reconhecível enquanto tal como ganhará notoriedade ao integrar e participar da conformação do novo espaço.” (CAMARGO, 2005)

Conclui com uma homenagem ao arquiteto. Segundo Junqueira, o projeto “constitui um registro da invejável lucidez deste arquiteto que aos 96 anos ainda está a nos surpreender. Seu instinto criativo que beira à compulsão nos faz admirá-lo não só pelo muito que já fez, mas por tudo o que ainda pode vir a fazer”. (CAMARGO, 2005)

Na defesa da preservação da marquise com sua configuração original, o arquiteto José Eduardo de Assis Lefevre escreve um texto intitulado “Marquise do Ibirapuera. Onde está o equívoco”. Uma resposta às questões colocadas acima e à argumentação feita pelo arquiteto Oscar Niemeyer para as alterações do projeto.

Inicia a argumentação deixando claro sua opinião sobre a possibilidade do próprio autor intervir na sua obra: “o artista é dono absoluto de sua obra? Picasso poderia desfigurar Guernica?” (LEFEVRE, 2005). Não trata de desmerecer a produção e a opinião do arquiteto “figura exponencial da arquitetura brasileira do século XX”. (LEFEVRE, 2005) Pelo contrário, defende a manutenção de sua obra nas suas diferentes fases e lança um olhar menos emotivo, e mais técnico, sobre a questão.

Lefevre critica o fato de o projeto ter sido aprovado pelo Departamento de Patrimônio Histórico do Município de São Paulo, sem passar pelo seu conselho - CONPRES. Compara o projeto original do parque e o do novo auditório. Conclui sua argumentação afirmando que há um “equívoco apontado pelo arquiteto Oscar Niemeyer de que a ponta da marquise fica no meio da grande esplanada de entrada. Se houvesse tal equívoco ele estaria presente no projeto de 1953, o que não ocorre, na realidade. Sim, pois a grande e magnífica esplanada do projeto de 1953 estava em outra posição, e tinha outro caráter” (LEFEVRE, 2005)

Mesmo com a construção do auditório, diferente daquele proposto no projeto original, a decisão final sobre esta proposta foi a de que não se interviria na marquise, seguindo as recomendações sobre preservação do patrimônio cultural.²¹

Praça da Soberania, Brasília

Para a comemoração dos 50 anos do aniversário da cidade de Brasília, Oscar Niemeyer projetou uma praça no canteiro central do Eixo Monumental. A proposta fere o tombamento do Conjunto urbanístico de Brasília realizado em 1990. O IPHAN de Brasília tem uma portaria que determina que *"excepcionalmente, e como disposição naturalmente provisória, serão permitidas, quando aprovadas pelas instâncias legalmente competentes, as propostas para novas edificações encaminhadas pelos autores de Brasília - arquitetos Lucio Costa e Oscar Niemeyer - como complementações necessárias ao Plano Piloto original..."*. (IPHAN, 1992) Seguindo suas próprias determinações, o órgão vetou o projeto apresentado. Em um artigo contundente contra o projeto, Sylvia Ficher escreve:

"Coitada de Brasília, Oscar Niemeyer não gosta mais dela. Infelizmente, não dá mais para ignorar a realidade que aí está. Infelizmente, não dá para encontrar outra explicação para o estrago que o grande arquiteto federal vem fazendo, já há algum tempo, em sua principal obra" (FICHER, 2009)

e prossegue na sua argumentação

"deverá ser erigido um prédio imprescindível, seja para o povo, seja para a soberania: o Memorial dos Presidentes. E um Monumento ao Cinquentenário de Brasília, a ser comemorado em 2010; para que ninguém deixe de entender a sua complexa simbologia, nada melhor do que um chifre de concreto, de cem metros altura, descrito como obra de grande ousadia tecnológica... Tanta construção apenas para encobrir um estacionamento subterrâneo..." (FICHER, 2009)

Em resposta às críticas feitas, Niemeyer retrucou:

"me espanta a discussão levantada ao apresentar uma nova praça a ser construída em Brasília. Em minha última visita pude sentir, com clareza, a necessidade de se criar uma praça com escala compatível com a capital de um país que se faz tão admirado como o nosso. E é meu direito e obrigação concebê-la e propô-la." (NIEMEYER, 2009)

023 - eixo monumental - Brasília

Deliberadamente se coloca em posição inquestionável já que

"desde o início de Brasília a minha participação na aprovação do Plano Piloto foi tal que me senti mais à vontade para agir"... "E, pouco a pouco, fui constatando que eu, mais do que qualquer um, estava em condições de propor essa praça a meu ver importante para a capital do país". (NIEMEYER, 2009)

Observa-se, neste caso, que houve uma proposta de burlar o tombamento com a influência da opinião de Niemeyer. Uma tentativa de colocar a questão da autoria, sem se falar nas questões políticas envolvidas em um projeto como este, acima das questões relativas à preservação do patrimônio.

024 - projeto da Praça da Soberania no eixo monumental de Brasília

Autenticidade

"O conhecimento e a compreensão dos levantamentos de dados a respeito da originalidade dos bens, assim como de suas transformações ao longo do tempo, tanto em termos de patrimônio cultural quanto de seu significado, constituem requisitos básicos para que se tenha acesso a todos os aspectos da autenticidade." (Conferência de Nara. CURY, 2000)

A suposição de que se pode, a partir de documentos como imagens, perspectivas ou desenhos de projeto de arquitetura, refazer um edifício como ele fora construído originalmente tem sido posta em prática sob o argumento de que se trata de uma ação de preservação. Supostamente, estes documentos seriam a representação gráfica exata do que está ou foi executado. Na prática, entretanto, não se pode afirmar que estes projetos e imagens são rigorosos em relação ao que fora construído. Decisões de obra que acarretam em alterações de detalhes são muito comuns. Fotografias, muitas vezes, são tiradas a partir de ângulos muito bem determinados de forma a mostrar apenas aquilo que interessa, como imagem, da obra.

Este tipo de trabalho, de reconstrução "com'era, dov'era" ou ainda como poderia ter sido, a partir de documentos, pode correr o risco de ir ao encontro das propostas de Viollet-le-Duc de *"restabelecê-lo em um estado completo que pode não ter existido nunca em um dado momento"*. (LE DUC, 2000)

A uma eventual destruição ou demolição completa de um edifício não se deve responder com a proposta de sua reconstrução a partir do projeto original. Mantém-se o remanescente tanto quanto possível e complementa-se o registro com documentos que testemunhem sua existência: os desenhos e as fotografias. A reconstrução pode ter um caráter didático, mas não é considerada uma ação de preservação; trata-se de um modelo em escala real ou, em outros termos, de um clone²², devendo ser claramente identificado. Isto não significa que não tenha um valor do ponto de vista da comunicação. É uma construção que reapresenta um edifício de um determinado momento histórico, carregado de valores que se julgam importantes de serem transmitidos.

²² O termo clone é utilizado por Ascensión Hernández Martínez (La clonación arquitectónica. Madrid, Ediciones Siruela, 2007) para todas as obras que reconstruíram "com'era, dov'era" edifícios ou cidades destruídas.

A discussão sobre autenticidade e reprodutibilidade da obra de arquitetura não tem o mesmo caráter daquela estabelecida por Walter Benjamin (1892-1940), quando discorre sobre o cinema e a fotografia. Mesmo que a industrialização e a produção em larga escala sejam alguns ideais da arquitetura moderna, não se trata de obras criadas para serem replicadas. Um sistema construtivo industrializado e padronizado não implica uma única arquitetura, mas uma variação sobre um mesmo raciocínio e um aprimoramento da produção. O valor de um edifício não será atribuído sem se considerar questões do local onde está implantado. Seu contexto e relação com o entorno são indissociáveis. Somam-se a estes os valores atribuídos pela sociedade que acarretam uma condição única do edifício, irreprodutível.

Sobre o edifício propriamente dito, Benjamin coloca: *"o aqui e agora do original constitui o conceito de sua autenticidade"*. (BENJAMIN, 1994) Porém, considerando os registros da arquitetura - fotografia, cinema, projetos -, aí sim, pode-se considerar sua reprodutibilidade: *"enquanto o autêntico mantém a sua autoridade total relativamente à sua reprodução manual que, regra geral, é considerada uma falsificação, isto não sucede relativamente à reprodução técnica"* (BENJAMIN, 1994)... *"a catedral abandona o seu lugar para ir ao encontro do seu registro num estúdio de um apreciador de arte"* (BENJAMIN, 1994)

Algumas situações de grande destruição de patrimônio construído levantam questões de ordem social, de resgate de identidade que contradizem as teorias de restauro. Situações como grandes destruições urbanas geradas por guerras ou por catástrofes de ordem climática motivam outra perspectiva sobre a discussão da reconstrução.

A memória, o resgate da identidade, o sentimento de pertencimento a um local entre outros invariavelmente estão vinculados à imagem construída pela população de um determinado conjunto urbano ou edifício. Algumas reconstruções buscam resgatar a imagem de áreas urbanas destruídas ou de edifícios que restabeleçam o espaço e a imagem sedimentada na memória da sociedade.

Varsóvia

O Caso de Varsóvia, após as grandes destruições ocorridas na Segunda Guerra Mundial, é emblemático.

A ocupação nazista na Polônia tinha como objetivo destruir completamente a cidade e, no seu lugar, construir uma nova cidade germânica. Tratava-se, portanto, de um apagamento total da cidade que incluía o assassinato sistemático de seus habitantes. Diante da derrota iminente, em dezembro de 1944, o exército alemão sobrevoou a cidade e promoveu a destruição completa de seus principais edifícios.

Em 1945, a comunidade polonesa se reuniu com o intuito de reconstruir a cidade. Os poucos documentos que restaram serviram de base para os trabalhos: alguns desenhos realizados por estudantes de arquitetura, fotografias e fragmentos de edifícios, recuperados dos escombros. A partir de 1950, iniciaram os trabalhos de reconstrução. Alguns edifícios foram construídos “com’era e dov’era”. Outros tiveram suas fachadas refeitas, mas seu interior foi completamente remodelado, a fim de atender novas demandas.

Dentre estes trabalhos, alguns apontam para uma postura mais complexa do ponto de vista de preservação. Trata-se de casos em que se elegeu um momento histórico para os trabalhos. A Avenida Królewski, por exemplo, era uma importante via da cidade “na qual estavam localizados numerosos edifícios do século XVIII reformados no século XIX. Neste lugar os destroços da guerra foram aproveitados para recuperar o esplendor barroco da rua. Para isto se regularizaram as alturas e os volumes das edificações, eliminando também os motivos decorativos discordantes do que se buscava para esta área”.(MARTINEZ, 2007, pg.75)

Este tipo de ação é um apagamento dos momentos históricos da cidade. Junta-se a isto a completa falta de identificação daquilo que foi reconstruído. Em outras palavras, Varsóvia hoje é a imagem de uma cidade histórica.

Independentemente das contradições deste processo, prevaleceu a demanda da sociedade. Este é o principal motivo que fez com que a UNESCO, em 1980, considerasse o centro histórico de Varsóvia como Patrimônio Mundial.

No caso da arquitetura moderna, a existência de projetos executivos que, supostamente, seriam a representação exata do objeto construído amplia a discussão sobre a reconstrução como ação de preservação. Como será discutido, nos exemplos a seguir, a reconstrução, a partir do projeto executivo, é a justificativa para uma intervenção que, supostamente, seria idêntica àquela que foi destruída.

Pavilhão Alemão para Exposição Internacional de Barcelona em 1929, Barcelona

O caso do Pavilhão Alemão pode ilustrar esta situação de reconstrução, com as especificidades de um edifício moderno. Projetado pelo arquiteto alemão Mies Van der Rohe, para a Exposição Internacional de Barcelona em 1929, transformou-se em um dos edifícios ícones da arquitetura moderna pela sua planta inovadora, o uso dos materiais, as transparências e a fluidez do espaço. Foi demolido logo após a mostra, como já era previsto. O grande destaque dado a esta obra na história da arquitetura moderna é um dos argumentos para sua reconstrução que aconteceu nos anos 1980.

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

Segundo Solà Morales, esta obra tinha o caráter de reinterpretação do Pavilhão, feita a partir das imagens em preto e branco e dos poucos desenhos que havia. Sabe-se que Mies Van der Rohe teve controle sobre os ângulos fotografados, a fim de evidenciar suas intenções de projeto.

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

Segundo Martínez: *“estava subentendido, nesta situação, o desejo dos arquitetos do presente de reinventar e tornar sua a arquitetura do passado, um modo de apropriação um tanto quanto discutível se for considerado pela perspectiva da história que nos obriga a levar em conta a irreversibilidade do passado, apesar da incontestável atração que as belas formas desta cópia produzem”*. (MARTINEZ, 2007)

027 - planta do pavilhão

028 - imagem pavilhão

029 - imagem pavilhão

030 - imagem da reconstrução do pavilhão

O artista plástico Antoni Muntadas participou de uma intervenção no Pavilhão, em 2009²³. Para esta obra, estudou a história da construção e no prefácio de seu trabalho explica sua abordagem:

"O fato de o Pavilhão ter sido desmontado em 1930, após a exposição, e reconstruído na década de 1980 coloca questões de provisoriedade e permanência, de decisões e interpretações que estão colocadas no papel – correspondências, autorizações, comunicados de imprensa. Isto significa que o Pavilhão – sua construção física – existiu quando ele foi construído nos anos 1920 e depois de 1986, quando foi reconstruído. O projeto existiu no papel durante o período intermediário desta continuidade. O projeto "dissolvido" materializado no papel – desenhos, fotografias e textos – existiu por quase 40 anos, durante os quais era a única representação do Pavilhão". (MUNTADAS, 2009 trad. do autor)

Esta percepção da sobrevivência da obra através da existência dos documentos comprova a importância desta ação para sua preservação.

O equívoco presente é a falta de clareza no sentido de revelar o fato de ser uma nova construção. Seria importante esclarecer os motivos desta ação e mostrar, por meios de imagens, projetos, modelos ou simulações, as diferenças entre este novo edifício e o original. Assim, ao invés de induzir a uma leitura equivocada, esta construção teria um caráter didático.

Este tipo de ação não deve ser enquadrado como preservação. O contexto e a materialidade da arquitetura lhe conferem um caráter de irreprodutibilidade. Entretanto, como ação de comunicação, o novo edifício cumpre seu papel.

²³ A intervenção faz parte de uma série de trabalhos do artista plástico catalão Antoni Muntadas (1942) chamada On Translation.

Teatro Cultura Artística, São Paulo

O Teatro Cultura Artística, projetado em 1942 pelo arquiteto Rino Levi (1901-1965), em São Paulo, teve sua sala de espetáculos completamente destruída após um incêndio, em 2008. Apenas o painel artístico de Di Cavalcanti que compõe a fachada e uma área do foyer resistiram ao fogo. A estrutura de cobertura, em madeira, desabou. Nas discussões sobre como proceder neste caso, as virtudes técnicas da sala foram enaltecidas e a existência do projeto executivo serviu como argumento para a tentativa de reconstrução do edifício. Por melhores que fossem as soluções técnicas do projeto, passados mais de sessenta anos de sua construção, novas tecnologias e equipamentos foram desenvolvidos e devem ser utilizados - tanto em relação às questões cênicas e acústicas, quanto às questões de segurança.

Um novo teatro está sendo projetado, no mesmo local, respeitando a implantação original do teatro original e mantendo o grande painel artístico da fachada que será, dentro do possível, restaurado.

031 - Teatro Cultura Artística após sua inauguração

032 - imagem do edifício após o incêndio

033 - maquete eletrônica do projeto de construção do novo projeto com manutenção do painel da fachada. Projeto realizado pelo arquiteto Paulo Bruna

Reversibilidade ou Retrabalhabilidade

“Os acréscimos só poderão ser tolerados na medida em que respeitem todas as partes interessantes do edifício, seu esquema tradicional, o equilíbrio de sua composição e suas relações como meio ambiente” (CARTA DE VENEZA, ARTIGO 13º . CURY, 2000)

Em uma intervenção em patrimônio cultural não se pode impedir uma intervenção futura. Devem-se compreender os valores atribuídos ao edifício a fim de preservá-los. O termo utilizado, reversibilidade, pode induzir a uma compreensão equivocada: a intervenção seria provisória e poderia ser removida. O edifício então retornaria ao seu estado anterior aos trabalhos realizados. Ao contrário, o conceito da reversibilidade considera que as novas intervenções devem permitir a leitura do edifício, somando ao valor que lhe foi atribuído o das novas propostas, nos diversos tempos em que forem executadas.

Dos casos estudados neste trabalho vale a pena citar algumas questões.

O projeto de restauro da Oca se ampara plenamente neste conceito. A remoção de alguns elementos, a inserção de novos, não apenas preservaram o valor do edifício como contribuíram para a sua leitura espacial.

Na reforma do edifício da FIESP a imagem no contexto urbano foi preservada, mas a intervenção no térreo, com a grande demolição de lajes, acarreta uma interferência que jamais permitirá a leitura do espaço original do edifício. Pode-se argumentar que não é neste desenho e nas relações espaciais do térreo que está o valor a se preservar do edifício. O fato do edifício não ser protegido por nenhum órgão de preservação permitiu que o arquiteto agisse com total liberdade nesta intervenção.

A reversibilidade deixa de ser um assunto quando se trata de edifícios reconstruídos, como o Pavilhão de Barcelona, já que, segundo as restritas recomendações, estes edifícios são simulacros do patrimônio e não têm, por princípio, o valor de patrimônio cultural.

3

ARQUITETURA MODERNA BRASILEIRA COMO PATRIMÔNIO O edifício da FAUUSP

Este capítulo trata, na sua primeira parte, das questões referentes ao desenvolvimento dos trabalhos de reconhecimento da arquitetura moderna brasileira como patrimônio cultural nacional. Abrange um histórico dos trabalhos desenvolvidos nos órgãos de preservação na esfera federal no IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – e, na estadual, no CONDEPHAAT - Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo.

A compreensão destes processos se faz necessária para a segunda parte do capítulo que trata do edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - FAUUSP -, projetado por Vilanova Artigas, em 1961/1969.

O estudo deste edifício, reconhecido como patrimônio cultural, tem como objetivo desenhar um mapa de potencialidades que possam auxiliar as decisões para intervenções e ampliações.

A abordagem feita tem como diretrizes os documentos do ICOMOS – principalmente a Carta de Veneza. Trata-se, portanto, da aplicação dos conceitos discutidos no primeiro capítulo.

A escolha do edifício da FAU como estudo de caso foi feita pela evidente necessidade de obras de restauro¹ e pela constatação de que o conjunto de edifícios da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP precisa ser ampliado.²

Esta segunda parte está dividida em outras duas: a primeira trata do reconhecimento do edifício como patrimônio cultural e seu processo de tombamento.

A segunda apresenta dois tipos de leitura: uma sobre as suas questões físicas, como estrutura, materiais, e outra sobre as características dos espaços e suas ocupações.

1 O edifício da FAU está com sérios problemas na sua estrutura de cobertura. Em 2009 o estúdio 03 foi interditado por falta de segurança. Foram instaladas telas de proteção sob a cobertura a fim de evitar acidentes com eventuais descolamentos de pedaços de concreto.

2 A Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP é composta por 5 edifícios: o Edifício Vilanova Artigas, seu anexo, Canteiro Experimental Antonio Domingos Battaglia e o atelier Fracarolli na Cidade Universitária e a FAU Maranhão, em Higienópolis, onde está instalado o curso de Pós-graduação. Este trabalho foi desenvolvido em paralelo com a elaboração do Plano diretor da FAU em 2010, sob responsabilidade do Conselho Curador e da qual o autor fez parte como bolsista. Diversas informações constantes são provenientes deste processo que até a entrega desse mestrado ainda não havia sido concluído. Este trabalho se restringirá apenas ao edifício Vilanova Artigas, já que o assunto abordado é a preservação do Patrimônio Moderno.

Patrimônio moderno brasileiro

No Brasil, desde o final dos anos 1930, com a criação do SPHAN - Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – vêm sendo desenvolvidos trabalhos para proteção do patrimônio cultural nacional. O corpo técnico do SPHAN teve, na sua formação, vários arquitetos ligados à produção da arquitetura moderna brasileira. Esta presença se justificava, principalmente, pela busca de uma identidade nacional que teria continuidade na produção da arquitetura moderna.

Segundo Lúcio Costa, que pertencia ao SPHAN desde sua criação, a arquitetura brasileira tem características próprias, adquiridas pela composição de vários agentes.

"Os mestres traziam da metrópole seus diferentes conhecimentos de construção. Da arquitetura do norte de Portugal, a forte presença de construções de granito; do Alentejo, mais ao sul, as paredes de taipa ou tijolo revestidas com cal - uma arquitetura muito branca - e a influência moura no extremo sul. Cada uma destas técnicas utilizada na colônia nos locais em que mais eram adequados: a taipa em São Paulo, a utilização de tijolos na Bahia e Pernambuco e no Rio de Janeiro a forte presença de granito. A disposição de ambientes, o desenho do telhado, os alpendres são elementos constitutivos da arquitetura portuguesa que, somados às influências da mão de obra utilizada, negra e indígena, geram esta arquitetura brasileira onde 'tudo se entrosa - a oca indígena, a casa trasmontana, a casa chamada do "bandeirante", a casa da fazenda, a casa de arrabalde, a casa urbana de bairro'." (COSTA, 1995)

O SPHAN *"procura estabelecer uma homologia entre a arquitetura colonial brasileira e a arquitetura moderna. O que buscam não é repetir, copiar, apenas restaurar o passado, mas é, antes de tudo, uma releitura deste, que permita construir um futuro. Eles propunham uma arquitetura com os mesmos princípios estruturais, diferenciando-se, assim, de uma mera cópia, expressão artificial, estilo "colonioso", como pejorativamente era por eles denominado. Eles queriam ser modernos e não neocoloniais". (SANTOS, 1996)*

Esta filiação ao modernismo acaba por comprometer parte do trabalho realizado no órgão. Raro encontrar textos

que apontem a preservação de edifícios do final do século XIX. A arquitetura eclética produzida naquele momento é o objeto principal a ser combatido pelos arquitetos modernos. A autêntica arquitetura brasileira buscada no passado, como patrimônio nacional, é a arquitetura colonial.

Exemplo desta postura é o episódio que envolve a Estação da Luz, em São Paulo. Um dos principais exemplares da arquitetura dos finais do século XIX, o edifício é

"referência visual indispensável para a leitura da cidade de São Paulo desde sua construção, de 1895 a 1901, - iniciada portanto seis anos apenas após a inauguração da Torre Eiffel e constitui documento sem o qual é impossível compreender aspectos vitais de nossa configuração urbana – eixo que foi de vários processos específicos de urbanização – e baliza característica de nossa imagem" (REIS FILHO, 1977)

Após longas discussões a respeito da forma como as reformas de manutenção vinham sendo conduzidas, o edifício foi tombado pelo CONDEPHAAT em 1982. Em 1977 foi feito pedido de tombamento da Estação da Luz junto ao IPHAN. Um parecer do relator Cyro Correa de Oliveira Lyra é contrário ao tombamento posto que:

*"Trata-se de um conjunto de valores artísticos históricos e paisagísticos de expressão regional, que o elegem como peça indispensável do acervo cultural do Estado de São Paulo. Entretanto a Estação não se vincula a fatos memoráveis da história brasileira e nem é dotada de excepcional valor artístico, não possuindo, portanto aquelas qualidades que motivassem seu tombamento pelo Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Sua salvaguarda, que julgamos indispensável, cabe ao Estado e ao Município..."*³(LYRA, 2004)

O tombamento da Estação da Luz se dá apenas em 1996.

Em diversos relatórios feitos para o SPHAN, Lúcio Costa propõe a preservação de exemplares representativos de uma arquitetura nacional, como a Igreja de São Miguel no Rio Grande do Sul⁴ a Igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro⁵, no Rio de Janeiro.

São raros os casos de arquitetura eclética registrados, mas Costa já registra, na metade do século XX, obras modernas recém construídas⁶.

Este processo simultâneo de resgate do patrimônio histórico e produção de uma arquitetura que, a priori, é patrimônio cultural acarreta ações questionáveis. O tombamento dos edifícios é utilizado de forma precoce como

001 – Estação da Luz, São Paulo

002 - levantamento de Lúcio Costa das ruínas de Igreja das Missões

3 Para saber mais sobre o histórico de tombamento da Estação da Luz ver COELHO JUNIOR, Márcio Novaes. Projetos de intervenção no Bairro da Luz : patrimônio e cultura urbana em São Paulo. São Paulo: FAUUSP, Dissertação de Mestrado, 2004.

4 Em 1940 foi inaugurado em São Miguel o Museu das Missões. O projeto, de Lúcio Costa, é uma intervenção nas ruínas da cidade (COSTA, 1995. Pg 488).

5 Nos anos 1960 Lúcio Costa desenvolveu projeto de recuperação da Igreja do Outeiro da Glória e desenhou um novo acesso (COSTA, 1995. Pg 411).

6 Para ver sobre estes processos: PESSOA, José (org.). Lúcio Costa: Documentos de Trabalho. Rio de Janeiro, IPHAN, 1999.

003 – Desenho de Lúcio Costa da Igreja do Outeiro da Glória

004 - Igreja de São Francisco de Assis da Pampulha, Belo Horizonte

⁷ O SPHAN passa a denominar-se DPHAN - Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 1946. Em 1970 se transforma em IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

no caso da Igreja de São Francisco de Assis da Pampulha, Belo Horizonte em 1947. Neste caso Lúcio Costa pede o tombamento do edifício antes mesmo de ter sido concluída sua construção. Justifica que

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

Em 1990, em outra carta ao IPHAN⁷, Lúcio Costa pede o tombamento da cidade de Brasília, cujo plano urbanístico – Plano Piloto – fora projetado pelo próprio solicitante nos anos 1950. Nesta carta, justifica: *"o importante é que Brasília exista e tenha sido concebida e consolidada na escala do Brasil definitivo. Brasília é, de fato, uma síntese do Brasil com seus aspectos positivos e negativos, expressando assim, ao vivo, as contradições da sociedade brasileira"*. (COSTA, 1999) Aponta os pontos do seu plano que deveriam ser preservados: as quatro escalas da concepção do projeto – monumental, residencial, gregária e bucólica; a estrutura urbana; as características dos eixos; o eixo monumental; o conceito de super quadra; a hierarquia do tráfego; o parque projetado por Burle Marx e, por fim, os quarteirões da cidade.

A relação entre reconhecimento de patrimônio histórico e produção de arquitetura contemporânea já está presente na obra de Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879). Os *"Entretiens sur l'architecture"*, escritos entre 1863 e 1867, evidenciam uma inquietação do autor em relação à arquitetura eclética produzida neste momento. Propõe que se produza uma arquitetura com técnicas contemporâneas, e que sejam expressão das demandas presentes na sociedade. Para isto, considera importante o conhecimento dos conceitos da arquitetura clássica.

"De fato, se fizermos um avaliação atenta no estudo das artes do passado, suficientemente claro para distinguir o falso do verdadeiro, para extrair das tradições seus princípios primordiais, primeiramente iremos depurar estas artes de diversas influências que sucessivamente modificaram sua expressão. Encontraremos aquelas que, entre estas expressões, combinam melhor com os princípios imutáveis. Consideraremos que estas expressões, ou estas formas, se quisermos, sendo aquelas que mais se aproximam da verdade" (VIOLLET-LE-DUC, 1863-1872, . trad. do autor)

As semelhanças entre os discursos de Viollet-le-Duc e Lúcio Costa evidenciam o desejo comum de que se produza uma arquitetura atual, que não seja simples cópia de estilos e adaptações de usos. Entretanto, a distância temporal entre os autores implica realidades distintas. As propostas feitas por Viollet- Le-Duc, na França, só vão encontrar

resposta na virada do século. Já Lúcio Costa pôde, na primeira metade do século XX, discorrer sobre quais os princípios que deveriam nortear esta arquitetura contemporânea no Brasil. Neste momento diversos acontecimentos prenunciam o estabelecimento do modernismo no Brasil: a Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo⁸; o início do governo Vargas em 1930 e a criação do SPHAN em 1937 e a vinda de Le Corbusier ao Brasil em 1929 e 1936⁹.

Henrique Mindlin cita como mais um fator determinante deste processo, a passagem de Lúcio Costa pela Escola Nacional de Belas Artes. Sua abrupta saída teve o apoio de um grupo de alunos que se tornaram figuras importantes para o desenvolvimento da arquitetura moderna no Brasil.

005 - Plano piloto de Brasília

8 Apesar do vínculo de alguns participantes dos eventos da Semana de Arte Moderna como a posterior produção da arquitetura – Warchavchik e Mario de Andrade - em São Paulo, os ecos do modernismo, na arquitetura não foram imediatos. Afora alguns casos isolados, como as casas projetadas por Warchavchik, O fato relevante na cidade, em relação à arquitetura moderna é a construção do Parque Ibirapuera nas comemorações do IV Centenário da cidade.

9 A viagem de Le Corbusier ao Brasil em 1936 foi feita a convite de Lucio Costa para desenvolvimento do projeto do Ministério da Educação e Saúde.

Preservação do Patrimônio Moderno Brasileiro

¹⁰ Para obras do IPHAN ver "Guia dos Bens Tombados". disponível em <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=1356>> acesso em 10/02/2011. Para obras do CONDEPHAAT <<http://www.cultura.sp.gov.br/portal/site/SEC>

Ao longo dos últimos anos diversas propostas de intervenção em edifícios modernos no Brasil desconsideram as recomendações a respeito de como intervir nestas construções. Algumas não chegaram a ser executadas, mas evidenciam a necessidade de um olhar atento para esta produção significativa da arquitetura brasileira. As listas de bens tombados pelo CONDEPHAAT - Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo - e pelo IPHAN, na cidade de São Paulo, mostram um número bastante reduzido de obras modernas¹⁰.

Em trabalho apresentado para o 1º Seminário DOCOMOMO do Vale do Paraíba, a Arquiteta Sílvia Ferreira Santos Wolff ressalta a pequena quantidade de edifícios modernos protegidos pelo CONDEPHAAT. Esclarece que os processos de tombamento tiveram origem em diversos tipos de solicitação:

"a comunidade através de indicações individuais ou abaixo-assinados; órgãos oficiais ligados aos municípios, estado ou governo federal; membros do próprio Conselho do órgão ou de seus serviços. Há ainda em estudo propostas com este mesmo tipo de origem, ou feitas por intelectuais e estudiosos que sugerem a preservação de bens que identificam em suas pesquisas.

As motivações para o tombamento das obras modernas também seguem o mesmo padrão do patrimônio tombado em geral. As justificativas apoiam-se na excepcionalidade do bem a lhe conferir destaque no quadro da historiografia da arquitetura moderna paulista, sendo que este destaque funda-se em grande medida nas características técnico-construtivas das obras e, muito mais do que obras de outros períodos, em suas autorias. O outro aspecto a determinar os tombamentos é o risco iminente de sua destruição." (WOLFF, 1998)

Wolff expõe as justificativas para alguns dos primeiros processos de tombamento de edifícios modernos:

O MASP (Museu de Arte de São Paulo) – arquiteta Lina bo Bardi, na Avenida Paulista, em São Paulo, 1956/1968:

"proposto por conselheiro ligado ao próprio MASP que destacava o fato "de o acervo já ser tombado, de ser o único prédio em São Paulo especialmente construído para ser um museu e a excepcionalidade da solução espacial"¹¹... "o MASP foi tombado sem delongas, no início de 1982, a despeito de não haverem estudos das eventuais séries em que este fosse incluído." (WOLFF, 1998)

O **Clube Harmonia** - arquiteto Fábio Pentead, no Jardim América, em São Paulo 1964: *"sob o risco de se perder, o prédio foi tombado em 1992 a despeito de estarem pouco aprofundadas as análises em relação a outros exemplares de mesma linguagem."*¹²

O **Edifício Esther** – arquiteto Álvaro Vital Brasil, na Avenida Ipiranga, em São Paulo, 1938: *"O Edifício Esther, obra da década de 1930 do arquiteto carioca Alvaro Vital Brasil, foi objeto de solicitação em 1985 pelo Departamento Histórico da Prefeitura, que na ocasião não efetuava tombamentos. Louvava-se seu papel pioneiro de edifício de apartamento no qual os paradigmas da arquitetura funcionalista moderna apresentavam-se com clareza - estrutura independente, planta livre, fachada composta com linhas geométricas. Ao longo dos estudos foram acrescentados textos e argumentos de críticos e historiadores da arquitetura e utilizados qualificativos tais como "excepcional, coeso, coerente e valor inquestionável" e sempre se fizeram referências a suas características 'formais, funcionais e estilísticas que o dotam de uma completa contemporaneidade'."*¹³

O **Edifício Louveira** – arquiteto Vilanova Artigas, em Higienópolis, São Paulo, 1945-1953 (tombado em 1992): *"No Louveira foram valorizados "a implantação sensível no lote em sua relação com a quadra urbana, o amplo jardim-praça e a distribuição espacial racional e restrita ao necessário, além de seus materiais modernos."*¹⁴

A **Casa de Vidro** - arquiteta Lina Bo Bardi, no Morumbi, em São Paulo, 1951: *"Já a Casa de Vidro, cujo tombamento foi solicitado pela própria arquiteta autora, cujo pedido fez acompanhar de documentos e desenhos, teve realçados 'seus méritos arquitetônicos singulares e a excepcionalidade da obra por suas características que a diferenciam da arquitetura moderna brasileira.' Foram destacados ainda 'os relevantes serviços prestados por sua autora à cultura brasileira';"*¹⁵

Quando se trata de estudar as obras de Oscar Niemeyer, há, em geral, controvérsias. Não se faz distinção de suas obras, num raciocínio que simplifica a discussão. Sendo o mais importante representante da arquitetura moderna brasileira, considera-se que sua obra deva ser integralmente protegida e que o próprio autor possa interferir no processo de preservação:

"Em meio às homenagens aos 100 anos de Oscar Niemeyer, que serão completados no dia 15, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) vai tombar 35 prédios e monumentos criados pelo arquiteto em nove cidades

006 - MASP, São Paulo

007 - Clube Harmonia

008 - Edifício Esther

¹¹ Processo CONDEPHAAT nº 21768/81.

¹² Processo CONDEPHAAT nº 21901/81.

¹³ Processo CONDEPHAAT nº 23262/85.

¹⁴ Processo CONDEPHAAT nº 23387/85.

¹⁵ Processo CONDEPHAAT nº 24938/86.

009 - Edifício Louveira

010 - Casa de Vidro

16 Processo CONDEPHAAT nº 31592/94.

17 Dentre os vários livros publicados nos últimos anos, podem-se incluir as obras sobre: Affonso Eduardo Reidy, Artacho Jurado, Burle Marx, David Libeskind, Eduardo de Almeida, Flávio de Carvalho, João Filgueiras Lima (Lelé), Irmãos Roberto, Lina Bo Bardi, Lúcio Costa, Marcos Acayaba, Oscar Niemeyer, Oswaldo Bratke, Paulo Mendes da Rocha, Rino Levi, Severiano Porto e Vilanova Artigas.

18 Processo CONDEPHAAT nº 33186 26/06/2009.

19 Processo CONDEPHAAT nº 37352 17/03/2009.

20 Processo CONDEPHAAT nº 33220 26/06/2009.

21 Processo CONDEPHAAT nº 33182 26/06/2009.

22 Processo CONDEPHAAT nº 33183 26/06/2009.

23 Processo CONDEPHAAT nº 33184 11/02/2009.

do País. A decisão foi ratificada ontem pelo Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, que se reuniu no Palácio Capanema, no Centro do Rio. A lista foi elaborada pelo próprio Niemeyer e entregue por ele ao ministro da Cultura, Gilberto Gil, em julho. O conselho também recomendou ao IPHAN um estudo para o tombamento do conjunto da obra do arquiteto.” (RODRIGUES, 2007)

No caso do CONDEPHAAT, Wolff destaca uma postura similar:

“O Parque do Ibirapuera, a obra maior do arquiteto na cidade, foi preservada integralmente, mas a justificativa do tombamento apoia-se muito mais em suas características como área verde de grande extensão no interior da cidade, do que propriamente em seu urbanismo ou em sua arquitetura, alvo frequente de pequenas descaracterizações.” (WOLFF, 1998) – O Parque do Ibirapuera é um dos casos estudados mais adiante.

“Já o Memorial da América Latina foi tombamento recente e marcado por um tom no qual a arquitetura efetivamente tombada é quase mero suporte para a homenagem considerada devida a seu autor”. (WOLFF, 1998) A justificativa apresentada para o tombamento, contudo prescindiu de estudos aprofundados e afirmou-se que “o Memorial, obra importante do arquiteto após Brasília, é uma verdadeira síntese de todas as suas obras anteriores com seus vãos livres, as curvas ousadas e as formas arrojadas em concreto armado”.¹⁶

O crescimento dos cursos de pós-graduação em arquitetura, no Brasil, a partir dos anos 1990, gerou um grande desenvolvimento dos estudos sobre arquitetos brasileiros e suas obras. Estas pesquisas acadêmicas acabaram por estimular o mercado editorial de arquitetura. Se, até o início da década de 1990, as publicações se restringiam a pouco mais do que os “mitológicos *Brazil builds* (Philip Goodwin, 1943) e *Arquitetura moderna no Brasil* (Henrique Mindlin, 1956)” (GUERRA, 2008), nos últimos 15 anos houve um aumento significativo de obras sobre arquitetos nacionais.

Grande parte destas obras publicadas é de arquitetos modernos.¹⁷ A ampliação do conhecimento sobre a arquitetura moderna nacional contribuiu para o reconhecimento desta produção como patrimônio cultural nacional.

Exemplo disto é o tombamento de sete obras do arquiteto Rino Levi pelo CONDEPHAAT, em 2010 - Instituto Sedes Sapientiae (1941), Hotel Excelsior e Cine Ipiranga (1941)¹⁸, Residência Família Gomes (1950)¹⁹, Garagem América (1952/1958)²⁰, Residência Castor Delgado (1958/1959)²¹, Banco Sul Americano do Brasil (1961)²², Paço Municipal de Santo André (1965/1968)²³ - após um processo de quase 15 anos:

“O reconhecimento por parte da crítica arquitetônica, porém, tardou e por ocasião da abertura dos estudos sobre sua obra no CONDEPHAAT, em 1995, estava longe de constituir unanimidade. A arquitetura moderna no Brasil até pouco

era explicada a partir de alguns parâmetros e marcos: o grito vanguardista de Warchavchik, nos anos 1920, mesmo este contestado por alguns, a originalidade da escola carioca a partir do contato inicial do grupo capitaneado por Lúcio Costa com Le Corbusier e o traço inovador presente no prédio do Ministério da Educação no Rio de Janeiro em 1936. No caso paulista especificamente a essas correntes se atribui o momento de inserção na arquitetura moderna como posterior ao Projeto do Parque Ibirapuera, realizado por Oscar Niemeyer e equipe na década de 1950.

Rino Levi era visto por alguns como competente construtor, mas extremamente racional, não teria contribuído com a liberdade e a genialidade, por exemplo dos gestos de Oscar Niemeyer.”²⁴

O material do processo de tombamento destes imóveis é bem desenvolvido, com um texto explicativo sobre o arquiteto, sua importância dentro da produção da arquitetura moderna paulista e a justificativa do pedido de tombamento destes edifícios. Há também um esclarecimento sobre a ausência de algumas obras, como o edifício Plavinil Elclor²⁵, e outras que não foram considerados exemplares relevantes para preservação.

Para cada edifício foi redigido um memorial que explica a importância da obra; suas características principais e, portanto, os pontos a preservar; o estado de conservação; a preservação proposta e a relação com o entorno.

012 - Instituto Sedes Sapientiae

013 - Hotel Excelsior e Cine Ipiranga

014 - Residência Família Gomes

015 - Garagem América

016 - Residência Castor Delgado

017 - Banco Sul Americano do Brasil

018 - Paço Municipal de Santo André

011 - Memorial da América Latina

²⁴ Processo CONDEPHAAT nº 33182.

²⁵ O edifício Plavinil Elclor, foi construído entre 1961 e 1964 e tinha como principal característica uma pele envoltória de elementos cerâmicos vazados, que remetiam ao projeto do Parque Guinle, de Lúcio Costa. Em 1998 foi feita uma solicitação ao CONDEPHAAT para que fossem removidos estes elementos de fachada, por não estarem em boas condições de manutenção e não terem o desempenho desejado. O CONDEPHAAT autorizou a remoção e, em função desta descaracterização do edifício, não pôde ser inserido no conjunto deste processo.

26 Processo CONDEPHAAT nº 39844/2000. O dossiê de estudo está sendo finalizado pelas arquitetas Adda e Wolff que gentilmente permitiram ao autor ter acesso ao material, ainda não concluído. **27** Estudo de Tombamento Processo CONDEPHAAT nº 54292/2006.

28 Estudo de Tombamento Processo CONDEPHAAT nº P45961/2003.

29 Estudo de Tombamento Processo CONDEPHAAT nº 49925/2004.

30 Bem Tombado pelo CONDEPHAAT. Resolução SC 44 de 18/12/1992.

31 Bem Tombado pelo CONDEPHAAT. Resolução SC 26 de 23/07/1981.

Um dossiê, de conteúdo similar ao do arquiteto Rino Levi, está sendo preparado pelo corpo técnico do CONDEPHAAT²⁶ a respeito das obras do arquiteto Vilanova Artigas, seguindo uma mesma linha de aproximação. Um estudo histórico que abrange, inclusive, um capítulo sobre o desenvolvimento da arquitetura moderna, situa o arquiteto e sua produção dentro do que foi a escola paulista, em suas principais referências.

No capítulo intitulado “parecer”, esclarece a importância deste estudo:

“se para todo o país, o legado deixado pela Escola Carioca é fundamental, há que se considerar que, para São Paulo, o que fora deixado por Artigas é, sem dúvida nenhuma, capítulo significativo para a compreensão da história da arquitetura paulista” (UPPH, 2010). Entretanto, com bastante clareza, no trecho seguinte expõe a inadequação do tombamento de toda a obra do arquiteto: *“cabe-nos, neste momento, analisar quais são as obras que se sobressaem como inovadoras e propositivas e, portanto, que melhor representam o conjunto da obra do arquiteto.”* (UPPH, 2010).

Esclarecem a proposta de *“selecionar exemplares que melhor representam momentos criativos do arquiteto e apontam a flexibilidade do trabalho de Artigas, demonstrando sua capacidade de adaptabilidade aos diversos programas e demandas”*. (UPPH, 2010). É apresentada uma classificação temporal, por programa e pelo reconhecimento feito pela crítica arquitetônica dos projetos a fim de compreender sua relevância no conjunto da obra do arquiteto.

Os edifícios dos quais se pede o tombamento, neste momento, são:

Residência Rio Branco Paranhos (1943), a primeira e a segunda casa do arquiteto (1942 e 1949 respectivamente), Santa Paula late Clube (1961), Ginásio de Guarulhos - EE Conselheiro Crispiniano²⁷ (1960), EEPG Conceiçãozinha²⁸ (1976) e a Estação Rodoviária de Jaú²⁹ (1973). O edifício Louveira (1946) e o edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (1961/1969) também são descritos nas fichas de projeto, mesmo tendo sido tombados pelo órgão em 1992³⁰ e 1981³¹ respectivamente.

O Dossiê também justifica a ausência de algumas obras, como o Estádio do Morumbi: *“o futebol é um esporte que tem tido seus espaços submetidos a regras internacionais para funcionamento cada vez mais rígidas e que implicam adaptações especiais que seriam muito dificultadas pelo tombamento”* (UPPH, 2010) e o Conjunto Habitacional Zezinho Magalhães – CECAP que *“é um grande aglomerado de residências particulares que já vem sofrendo muitas alterações e cuja gestão coletiva seria muito difícil”*. (UPPH, 2010)

No que diz respeito à grande quantidade de passarelas urbanas projetadas pelo arquiteto, o documento estabelece que intervenções urbanísticas podem fazer com que estas estruturas fiquem sem uso e *"não interessa nem à preservação, nem ao planejamento urbano que o bem se torne monumento para a mera contemplação e que, sem função e obsoleto, até tenda à deterioração."* (UPPH, 2010)

É apresentado, então, material específico de cada uma das obras que se está pedindo o tombamento, com texto justificativo, desenhos (plantas e cortes) e fotografias.

019 Residência Rio Branco Paranhos

020 - primeira casa do arquiteto

021 - segunda casa do arquiteto

022- Santa Paula late Clube

023 - Ginásio de Guarulhos

024 - EEPG Conceiçãozinha

025 - Estação Rodoviária de Jaú

026 - O edifício Louveira

027 - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP

32 O termo “política de balcão” é utilizado por Paulo César Garcez Marins para especificar a postura do CONDEPHAAT, que, segundo o autor, diferenciou-se da política do SPHAN (ou IPHAN) de determinar os bens a serem tombados, numa atitude que restringia a seleção dos bens ao corpo técnico do órgão e seu conselho. Esta demandas “de balcão” foram essenciais para que o CONDEPHAAT tivesse uma política mais representativa da sociedade paulista, na escolha dos exemplares tombados. (MARINS, 2008).

Estes dois casos de processos de tombamento chamam a atenção para algumas questões importantes, a saber:

- o reconhecimento pelo corpo técnico do CONDEPHAAT da urgente necessidade de tombamento dos exemplares significativos da arquitetura moderna no Estado de São Paulo;
- a necessidade de produção de processos consistentes que sirvam não apenas como instrumento para o tombamento, mas também para consulta no sentido de dar as diretrizes de projeto possíveis nos bens protegidos dando suporte às demandas provenientes da “política de balcão”³²;
- ponderar se o tombamento de alguma construção, mesmo que reconhecido seu valor, será de fato uma ação de preservação, ou se a tentativa de proteção de um bem pode ter efeito contrário e acarretar uma ação danosa ao mesmo, como o exemplo das passarelas do arquiteto Vilanova Artigas.

Os casos de tombamento de residências são bastante polêmicos por envolver questões de propriedade. As exigências feitas pelo Estado, no sentido de conservação e manutenção do patrimônio, acabam por ser um ônus ao proprietário, tanto do ponto de vista financeiro como do burocrático. A preservação é entendida como uma ação prejudicial ao patrimônio, que limitará as possibilidades de reformas e ampliações. Obter uma aprovação nos órgãos de preservação do patrimônio pode, de fato, ser um processo longo e dispendioso. Além disso, há a incompreensão de que o tombamento não é um congelamento do imóvel, mas uma diretriz que orienta as intervenções no sentido de preservação deste bem.

O edifício da FAUUSP

O reconhecimento do edifício da FAU como patrimônio cultural³³ coloca em discussão quais devem ser as diretrizes para novas intervenções.

Conforme estudado no primeiro capítulo, pretende-se compreender de que forma as recomendações para preservação de Patrimônio Cultural podem ser aplicadas a um edifício de Arquitetura Moderna.

A relação projeto/ programa, neste caso, é indissociável. Propor a mudança de uso deste edifício incorreria em retirar grande parte do valor que lhe foi atribuído. É importante compreender de que forma

"esta notável obra de arquitetura encarnou um conjunto de valores (e, se pensarmos no processo de ensino-aprendizado, um conjunto de conteúdos) a serem ensinados aos nossos alunos. O edifício funcionava como um farol em meio ao mar aberto à profusão de experiências didáticas e de conteúdos diversos, cujas autonomias eram sempre lidas como justificáveis e enriquecedoras. E, de fato, foram." (JORGE, 2010)

Estabelecida a relação essencial do projeto com seu programa, cabe compreender de que forma intervir para que o edifício mantenha esta condição de paradigma de arquitetura.

"Há que se distinguir, portanto, a condição de mito da de paradigma. A FAU, na condição de mito, paralisa-nos e desestimula a investigação que move o fazer reflexivo e propositivo da atividade de projeto. Na condição de paradigma, ao contrário, permite a inovação ou até a sua superação, desde que reconhecidas as exigências das suas lições de obra de arquitetura de excelência." (JORGE, 2010)

Se ensino e edifício são inseparáveis neste caso, a possibilidade de se fazer um questionamento no que diz respeito ao ensino de arquitetura se estende também à forma de ocupação do prédio da FAU.

O curso de arquitetura passou por diversas mudanças, desde que o edifício foi inaugurado em 1969, que interferiram no espaço projetado, nem sempre da maneira mais adequada. Houve aumento do número de professores, alunos e

33 O edifício da FAU é tombado pelo CONDEPHAAT pelo processo nº 21736/81 e no CONPRESP a decisão de tombamento "ex-officio" é feita pela resolução nº 05/91.

34 Segundo levantamento, coordenado pelo Prof. Antonio Carlos Barossi para o Plano Diretor, a demanda de área para a FAUUSP é de aproximadamente 5.000 m².

funcionários. As atividades de pesquisa, incipientes no início, cresceram consideravelmente. Mais recentemente, em 2006, foi inaugurado o curso de Design no período noturno. Este aumento de atividades e pessoas demanda novas áreas para a escola de arquitetura.³⁴ Seria adequado que esses novos espaços propostos estivessem conectados ao edifício Vilanova Artigas, a fim de incrementar o seu uso. Estas novas relações devem ser cuidadosamente projetadas, para promover uma melhoria nas instalações da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, respeitando o valor de Patrimônio Cultural do edifício. Portanto, é essencial conhecer profundamente as características e valores do Edifício Vilanova Artigas a fim de elaborar propostas e projetos precisos que o atualizem, sempre visando a sua preservação.

O estudo apresentado a seguir não é uma proposta de um novo projeto para o Edifício da FAU. Trata de estabelecer critérios, um mapa de potencialidades, a fim de amparar as futuras propostas de intervenção.

Tombamento

"É emblemático que o primeiro tombamento de arquitetura moderna realizado tenha sido exatamente o do prédio desta faculdade, projetado por Vilanova Artigas, expoente máximo da dita "Escola Paulista". É extremamente significativo que, em um contexto em que eventualmente as análises técnicas e procedimentos burocráticos que envolvem um tombamento podem estender-se por até onze anos, o edifício da FAU tenha sido tombado em apenas 35 dias." (WOLFF, 1998)

O edifício da FAU é protegido pelo CONDEPHAAT, pelo processo de nº 21736/81 que estabelece *"área envoltória do bem tombado, uma área de terreno compreendida num raio de 60,00 metros em torno da edificação"* ³⁵³⁶

No CONPRES P a decisão de tombamento *"ex-officio"*³⁷ é feita pela resolução nº 05/91.

Talvez pela velocidade com que se deu o tombamento do edifício, a documentação do processo no CONDEPHAAT não é extremamente detalhada.³⁸

O pedido de tombamento do edifício é feito através de uma carta assinada pelo então presidente do CONDEPHAAT, Arquiteto Ruy Ohtake, em julho de 1981.

Neste documento frisa a *"importância cultural de edificações contemporâneas"* para justificar o tombamento do *"edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, de autoria do arquiteto João Baptista Villanova Artigas (sic), construído na Cidade Universitária, constitui um exemplar significativo dentro do quadro da arquitetura contemporânea paulista"*. (CONDEPHAAT p. nº 21736/81)

Além deste, outros argumentos são listados:

"Formulação do ensino da arquitetura que claramente transparece do partido arquitetônico adotado;

35 Extraído do processo de tombamento do edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, assinado em 23 de julho de 1981, pelo então secretário extraordinário da Cultura, Sr. Antonio Henrique Cunha Bueno.

36 Quanto à definição de área envoltória, o decreto estadual de nº 48.137, de 07.10.2003, estabelece que "A Resolução de Tombamento preverá, no entorno do bem imóvel tombado, edificação ou sítio, uma área sujeita a restrições de ocupação e de uso quando estes se revelarem aptos a prejudicar a qualidade ambiental do bem sob preservação, definindo, caso a caso, as dimensões dessa área envoltória."

Parágrafo único - Nenhuma obra poderá ser executada dentro da área envoltória definida nos termos deste Artigo sem que o respectivo projeto seja previamente aprovado pelo CONDEPHAAT."

37 Não é fato raro o CONPRES P realizar tombamentos ex-officio, nesta mesma resolução 05/91 outros 88 edifícios foram tombados da mesma forma.

38 Pesquisa realizada pelo autor no Centro de Documentação do CONDEPHAAT em 11/2010.

39 O arquiteto Eduardo Corona teve uma significativa participação na produção da arquitetura moderna em São Paulo. Autor de projetos como a Faculdade de História da USP e do Planetário da Cidade de São Paulo no Parque Ibirapuera. É autor de livros como *Arquitetura Moderna Paulistana* e *Oscar Niemeyer: uma lição de arquitetura*.

40 Há neste detalhamento um guarda-corpo típico que não está instalado em nenhum local do edifício. O guarda-corpo instalado hoje no edifício é parecido com este do projeto.

Pela técnica construtiva na qual se percebe nítida preocupação pelo avanço tecnológico a partir da formulação dos projetos arquitetônicos, contribuição que os arquitetos brasileiros, desde Oscar Niemeyer, evidenciam nesses últimos 40 anos;

Pela implantação do edifício dentro do Campus da cidade universitária" (CONDEPHAAT p. nº 21736/81)

A documentação anexada ao processo é constituída por duas matérias da revista *Acrópole*, com textos escritos pelo arquiteto Eduardo Corona³⁹ (1921-2001), em função da premiação dada ao projeto da FAU na X Bienal de São Paulo. Um artigo sucinto, que enaltece o valor da obra:

"constitui-se, antes de mais nada, de concepção compacta, apesar de suas dimensões, na qual o sistema estrutural é o centro de interesse que definiu toda a trama de soluções parciais dentro das necessidades do programa. Com isto, Artigas orientou e disciplinou seu trabalho, atendendo aos jogos de espaços, aos volumes integrantes e integrados, para que o resultado plástico não resultasse gratuito. Assim, o espaço central, (o pátio sobre o auditório), é gerador e comanda todo o desenvolvimento e a composição onde as rampas estão contidas. Portanto, acessos verticais e circulação horizontal irradiam deste espaço. O resto é complemento, atinge-se salas de departamentos, biblioteca, etc. com a naturalidade imposta que requer todo projeto bem feito."(CORONA, 1969)

Com relação à relevância do edifício para a arquitetura nacional, assegura que

"com obras deste tipo a arquitetura brasileira se engrandece e o campo do ensino tem exemplos vigorosos nos quais o estudante de arquitetura terá permanentemente condições favoráveis de aprendizado... Artigas é um mestre das soluções inesperadas, inovador, contribuindo em cada obra para o desenvolvimento de nossa arquitetura, de nosso país e da cultura brasileira."(CORONA, 1969)

Há também um conjunto de desenhos composto por plantas, cortes e elevações que não contém nenhum tipo de unidade. As plantas de todos os pavimentos são apresentadas em escala 1:100, apenas com as cotas dos eixos estruturais, sem nenhum texto indicando o programa adotado; alguns cortes nesta mesma escala sequer representam os domus de cobertura. A planta de cobertura não tem os volumes das caixas d'água e também não apresenta nenhuma referência aos domus. As últimas pranchas são retiradas do projeto executivo. São cortes em escala 1:50 com todas as informações de um projeto – indicação de ampliações, detalhes, acabamentos e por fim uma prancha com detalhamento de caixilhos e guarda-corpos⁴⁰.

O relatório do processo, também redigido por Corona, foi encaminhado ao conselho do CONDEPHAAT em julho de 1981. O texto apresenta as seguintes considerações no sentido de que o tombamento do edifício seja aprovado:

"esta obra considerada, pelo papel que desempenha no quadro da Arquitetura Brasileira e na produção da Arquitetura Paulista Contemporânea pode ser tombada, a fim de encetarmos o processo de valorização de exemplares da arquitetura atual. Esta obra, que obteve em 1969 o grande Prêmio Internacional na X Bienal de São Paulo, concentra em si, toda uma lição de arquitetura, por suas qualidades artísticas, por sua ênfase na tecnologia do concreto armado e pela valorização dos espaços físicos, nos quais o homem habita circula, estuda e prepara seu intelecto para o Brasil de hoje e para o de amanhã.

6. o projeto deste edifício é uma criação arquitetônica digna da produção plástico-expressiva de nosso meio e, na sua integridade, contém inúmeras lições de humildade artística, de poder de síntese e de conceituação cultural da vida presente. Constitui-se em solução compacta, na qual o jogo dos espaços e dos volumes, integrantes e integrados, dão a unidade plástica necessária.

7. sem que tenhamos ainda estabelecido um conjunto de critérios, lógicos e razoáveis para o estudo de Tombamento de Obras Contemporânea (sic), creio que, ao iniciarmos com este, poderemos com base nele, e em curto espaço de tempo, relacionar os critérios desejados, para ampliarmos a preservação de nossa história até o momento presente

8. com essas considerações proponho o tombamento desta obra contemporânea, já significativa na História da Arquitetura Paulista e na Cultura Brasileira." (CONDEPHAAT p. nº 21736/81)

Independentemente da incipiência do material encontrado neste processo, reconhece-se a necessidade de preservação do edifício da FAU. Entretanto, a possibilidade de se desenvolver um material que indique com clareza os valores artísticos e históricos do edifício, que oriente "o discurso a ser preservado", é de grande serventia. Não apenas como instrumento de processo, mas como documentação para consulta, quando houver a intenção de se projetar uma intervenção.

Os textos apresentados no processo do CONDEPHAAT são escritos por arquitetos diretamente vinculados à produção da arquitetura moderna em São Paulo. Sem desmerecer estes argumentos – que têm grande coerência – certo distanciamento em relação à obra pode gerar uma argumentação menos parcial e, não por isto, menos contundente.

É essencial conseguir identificar, dentro do grande volume de obras do arquiteto, aquelas que são representativas e que merecem ser preservadas - como já discutido no capítulo 01. Na maioria dos textos sobre a obra de Vilanova Artigas, o edifício da FAU é citado como uma das mais importantes, como se pode confirmar em uma das mais recentes publicações sobre seus trabalhos:

“Escola Paulista”, ou “Brutalismo paulista”, são alguns dos termos que têm sido empregados para designar a produção de um grupo de arquitetos sediados em São Paulo, sob a liderança de João Batista Vilanova Artigas, abrangendo basicamente o final dos anos 1950 e a totalidade das duas décadas seguintes.

Suas características principais são a adoção de um partido estrutural ousado como definidor da forma, o largo emprego do concreto armado ou protendido, a volumetria compacta encimada por uma cobertura iluminante, a predominância de empenas cegas, obstruindo uma relação mais franca entre o interior e o exterior do edifício, e a ênfase na criação de uma espacialidade interna contínua. Espacialidade esta, balizada por pátios, jardins ou grandes vazios capazes de trazer atributos “paisagísticos” dos espaços externos para o interior das construções. Sua mais perfeita e importante realização, como não poderia deixar de ser, é o edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU), projetado por Artigas em 1961. Um edifício que expressa não apenas uma determinada visão da arquitetura, como também uma firme concepção de ensino, entendido como um saber partilhado entre muitos, e necessariamente interdisciplinar.”(WISNIK, 2010)

O Edifício

O conhecimento do processo de concepção do projeto, ou seja, das versões anteriores à definitiva, é importante para a compreensão do amadurecimento da proposta final. Pode-se, a partir destes estudos, identificar intenções recorrentes que apontam uma direção do projeto. Conforme abordado no primeiro capítulo, não se trata da proposta leduciana de intervir no edifício para *“o melhor a fazer é colocar-se no lugar do arquiteto primitivo e supor o que ele faria se, voltando ao mundo, fossem a ele colocados os programas que nos são propostos”*. (VIOLLET LE DUC, 2000)

O projeto da FAU passou por diversas propostas diferentes: um primeiro estudo de 1961; uma proposta com alterações feitas pela diretoria em 1965; um projeto de Artigas e Cascaldi em 1966; e, finalmente, o projeto construído de 1969 que passou por diversas alterações durante a obra. Em todas estas versões há variações, mas podem-se constatar princípios que foram mantidos, quais sejam: a cobertura única que configura a volumetria principal do edifício; o vazio central que organiza todos os espaços; a configuração dos estúdios; a distribuição dos pavimentos em meio nível; a circulação vertical concebida de um lado com rampas e do outro com escadas.⁴¹

Seja qual for a intervenção proposta, ela estará mais bem respaldada com a maior quantidade de informações possível a respeito do projeto construído.

Recuperando o conceito de *restauro crítico* do primeiro capítulo, estes estudos a respeito do edifício não devem ser limitadores da ação criativa. Devem, sim, colaborar para a precisão do projeto.

No caso do edifício da FAU, não há dificuldades em acessar os projetos desenvolvidos pelos arquitetos e engenheiros⁴². Vários aspectos ainda podem ser complementados, já que diversos profissionais que participaram do projeto e acompanharam as obras ainda estão vivos. O depoimento de alunos e professores também é de grande importância.⁴³

41 Para saber mais sobre estas versões ver GIANECCHINI, 2009.

42 As versões do projeto da FAU e as pranchas do projeto executivo estão disponíveis no setor de projetos da biblioteca com a referência Ar78/722.3F.

43 Durante o processo de elaboração do Plano Diretor, foram realizadas algumas entrevistas com professores que estavam na FAU nos anos 1960, seja como professor, seja como aluno: Profª. Marlene Yurgel, Prof. Luiz Chichierchio, Prof. Marcos Azevedo Acayaba e Prof. Nestor Reis Goulart Filho. Estes depoimentos foram importantes por resgatar questões do edifício que não estão em nenhum documento. São memórias e vivências. Parte deles está incorporada neste capítulo.

44 Um dos princípios estabelecidos pelo plano diretor é de que estes documentos devem ser organizados e disponibilizados para consulta ao público em geral.

A necessidade de manutenção no edifício, principalmente no que diz respeito à estrutura, fez com que diversos estudos e prospecções fossem realizados, a fim de amparar as futuras intervenções⁴⁴, os quais devem ser consultados conforme a necessidade.

O estudo apresentado a seguir pretende discutir algumas questões relevantes do ponto de vista de preservação do edifício da FAU. Está separado em duas partes: a primeira tece considerações a respeito da construção e de problemas relativos à constituição do edifício; a segunda pretende fazer uma leitura da relação espaço/programa.

Cobertura

A constatação de que sérios problemas na estrutura da cobertura poderiam comprometer, irremediavelmente, a estabilidade do edifício abriu uma série de discussões sobre como tratá-la.

Os problemas de estabilidade e estanqueidade da cobertura são facilmente perceptíveis. Desde os anos 1990, pode-se ver a *“formação de carbonato de cálcio de cor branca ou na cor marrom devido à oxidação da armadura geram verdadeiras estalactites de péssimo aspecto”*. (RESTAURO, 2009)

Em 2009, o estúdio 03 foi interditado por motivos de segurança em relação à cobertura. Desde então foi instalada, naquela área, uma tela de proteção que, em 2010, teve que ser ampliada para a área do Salão Caramelo.

Um relatório escrito por um grupo de professores da FAU para o 7º seminário DO.CO.MO.MO Brasil, em 2007 esclarece alguns pontos relativos à cobertura. Entre eles, os motivos para os problemas com a impermeabilização: falta de manutenção⁴⁵; deformações da estrutura que acarretaram acúmulo de água em pontos onde não há captação de águas pluviais⁴⁶; e subdimensionamento das prumadas de água pluvial⁴⁷.

Em entrevista com o professor Paulo Helene⁴⁸, foram acrescentados a estes, outros dois problemas que agravam a situação: 1. o percurso da água na cobertura, até os pontos de sua captação, é muito extenso e, consequentemente, um percentual mínimo de caimento de calhas nesta cobertura atingiria cotas que *“afogariam”* as abas de concreto dos domus, além de um aumento da sobrecarga na estrutura; 2. as flechas da estrutura geraram acúmulo de água em pontos onde não há captação de água.

Por conta dessas infiltrações, houve corrosão de parte das ferragens da estrutura. Já foram feitos estudos e experiências que demonstraram ser perfeitamente viável a sua recuperação estrutural, desde que o problema da impermeabilização também seja resolvido. Prospeções indicaram que parte dos caixões perdidos da face inferior das vigas está cheia d'água. Esta água deve ser drenada para aliviar a sobrecarga na estrutura⁴⁹. Somada

⁴⁵ *“o projeto original especificou um subsistema de impermeabilização muito avançado para a época; tratava-se do uso de compostos elastoméricos dispostos em camadas, de marcas comerciais neoprene e hypalon, que ainda hoje são usados com sucesso em obras diversas. A especificação foi correta, pelos seguintes motivos: os produtos aplicados acompanham as deformações do concreto, geradas por gradientes térmicos. O método de aplicação é compatível com o grau de interferência que as abas dos domus provocam na laje plana; não requer camada de proteção mecânica. Embora seja de custo inicial elevado, a reaplicação dos produtos é relativamente fácil e têm vida útil garantida pelo fornecedor de 10 anos. A falha da impermeabilização foi devida prioritariamente à falta de manutenção”* (OLIVEIRA, 2007).

⁴⁶ *“A justificativa para estas deformações é de que o método corretivo foi a superposição de camadas de argamassa para restabelecer o caimento da laje e a aplicação de uma nova impermeabilização. A sobreposição de indevidos experimentos de camadas de argamassa resultam em uma sobrecarga de aproximadamente 200 kg/m² que pode ter agravado a deformação da estrutura. As fissuras geradas pela deformação da estrutura, bem como as fissuras de concretagem (transição entre viga e laje) são caminhos pelos quais as águas pluviais não drenadas se infiltram na estrutura. Muitas partes internas e vazadas da laje de cobertura do tipo caixão perdido encontram-se cheias de água devido à infiltração pelas deficiências do atual sistema de impermeabilização.”* (OLIVEIRA, 2007).

47 O projeto original dimensionou um condutor vertical de águas pluviais com diâmetro nominal de 100 mm para cada módulo, com exceção dos módulos extremos nos balanços. Ocorre que na época da construção os condutores foram instalados em módulos alternados, ainda assim apenas na metade deles; a transferência da água de chuva, de um módulo sem condutor para outro subsequente, com condutor, foi e continua sendo feita por meio de tubos horizontais com diâmetro nominal de 100 mm, mas que se encontram, parcialmente, obstruídos pelas camadas de impermeabilização. As faces dos pilares por onde estes dutos passam já foram removidas a fim de se instalar um novo conjunto de prumadas, aumentando a seção atual. (OLIVEIRA, 2007)

48 O Prof. Dr. Paulo Helene (EPUSP-CIVIL) foi contratado pela FAU para elaborar estudos e projetos referentes à recuperação da estrutura de concreto da cobertura.

49 Segundo o Prof. Helene, parte destes caixões que estão cheios de água não apresentam nenhum problema em relação às condições do concreto. A presença constante de água junto ao concreto, sem contato direto com oxigênio, acabou por proteger esta parte da estrutura.

50 O número do processo deste projeto é 2008.1.1942.16.5. Os autores são: Prof. Dr. Sylvio Sawaya (FAUUSP), Prof. Dr. Marcelo Romero (FAUUSP), Prof^a. Dra. Márcia Alucci (FAUUSP), Prof. Dr. Khaled Goubar (FAUUSP), Prof. Dr. Alessandro Ventura (FAUUSP), Prof. Dr. Moacyr da Graça (EPUSP), Prof. Dr. Júlio Fruchtingarten (EPUSP), Prof. Dr. Aluisio Margarido (FAUUSPEP).

à remoção das camadas de impermeabilização da cobertura, o alívio de carga pode reduzir as flechas desta estrutura. (OLIVEIRA, 2007)

Também há problemas em relação à ventilação e à iluminação. A fresta proposta entre o domus e a estrutura deveria ser de 10 centímetros, o que permitiria ventilação suficiente. A movimentação da estrutura diminuiu este vão que chega, em alguns pontos, a bloquear a circulação do ar.

Os problemas apresentados em relação à iluminação zenital dizem respeito à proposta do arquiteto de ter um único elemento repetido ao longo de toda a cobertura, indiferente ao espaço coberto. Nas salas de aula – que são os únicos espaços fechados cobertos diretamente pelos domus – o sistema de iluminação natural, sem nenhum tipo de controle, limita o uso do espaço.

Com o uso crescente de equipamentos de projeção, é necessário viabilizar o escurecimento destas salas. A solução, improvisada, foi de pintar os domus destas salas de preto. Além da precariedade da solução, esta pintura teve impacto no conforto térmico dos ambientes.

Dois projetos foram apresentados no sentido de resolver as questões referentes à cobertura, como segue:

Um desenvolvido por professores da própria FAU e da Escola Politécnica da USP⁵⁰: Uma *“espécie de segundo teto seria constituída por placas de policarbonato transparente montadas sobre uma leve estrutura metálica em formato de lanternim, com calhas de alumínio. Ela impediria o contato da água da chuva e sua infiltração no concreto das vigas em V, cujas ferragens periféricas estão atualmente comprometidas”* (MELENDEZ, 2009)

Outro apresentado pelo arquiteto Pedro Paulo Saraiva:

“Nossa solução para a cobertura do edifício é de extrema simplicidade e leveza, consistindo basicamente em 2 etapas: 1. Revestimento de toda a superfície de cobertura exposta às intempéries climáticas com chapas de cobre natural; 2. Adoção de nova cobertura em “panos” de membrana tensionada, cada qual cobrindo 4 módulos da iluminação zenital original. Fixados em 8 pontos com 2 diferentes alturas, estes novos módulos “quádruplos” formam superfície capaz de propiciar estanqueidade, ventilação, iluminação, drenagem e proteção a radiação solar, sem sobrecargas ou estruturas adicionais. Desta forma, os domus de acrílico podem ser retirados, e as águas de chuvas - inclusive de vento - serão totalmente contidas. A proposta assim apresentada responde com eficiência aos problemas a serem enfrentados, e respeita integralmente o conceito do projeto do edifício, revelando-se solução final e digna da representatividade deste marco de nossa arquitetura”. (SARAIVA, 2009)

Colocados estes pontos, cabem algumas observações.

A cobertura da FAU é um dos seus elementos constitutivos mais importantes. Sua solução em grelha é responsável pela iluminação e ventilação de grande parte dos espaços do edifício. A percepção espacial interna do edifício está diretamente relacionada a esta cobertura.

Do ponto de vista de preservação do patrimônio, devem-se esgotar todas as alternativas de manutenção e conservação que não alterem suas características. Sendo possível, tecnicamente, resolver a questão com **mínima intervenção**, esta proposta deve ser adotada. O professor Helene apresentou três possibilidades para impermeabilização da cobertura que não interferem na sua aparência. Com a necessidade de constante manutenção, qualquer uma que seja adotada atende as demandas de preservação desta cobertura⁵¹.

Os dois projetos anteriormente apresentados abandonam, a priori, os sistemas de impermeabilização, de iluminação e de ventilação originais e partem para uma proposta de inserção de novos elementos na cobertura existente. Apesar de poder resolver tecnicamente a questão, a sobreposição dessas estruturas sugere a impossibilidade de recuperar a estrutura da cobertura. Transgride, portanto, o princípio da mínima intervenção.

Sobre a questão da iluminação, o projeto da equipe do arquiteto Pedro Paulo de Melo Saraiva propõe uma estrutura tensionada, solução que manteria a iluminação natural durante o dia. À noite, a iluminação poderia ser feita artificialmente, com a instalação de refletores que projetariam luz sobre esse tecido.

A proposta original da cobertura iluminante, mesmo que translúcida e não transparente como proposto no projeto original, permite ter a noção do tempo transcorrido, percebendo-se o cair da tarde e o escurecimento. À noite, é o espaço interno, artificialmente iluminado, que passa a ser iluminante. A cobertura permanece na penumbra, levemente iluminada pela luz artificial refletida, interferindo de forma contundente na leitura do espaço.

Ainda no que diz respeito ao sistema de captação de águas pluviais, deve-se tirar partido da solução do projeto para aumentar a capacidade destes sistemas. Os pilares internos da FAU têm seu desenho proposto para servir como um duto de instalações. Sua seção circular é composta por uma parte em concreto armado e outra preenchida com alvenaria, por onde passam os dutos de elétrica e de hidráulica. Esta área disponível pode ser ocupada até o seu limite máximo. Assim é possível ampliar essas instalações da forma que for mais conveniente, desde que se respeite a geometria dos pilares.

028 – Formação de carbonato de cálcio na cobertura do estúdio 03 (2010)

029 – cobertura em obras, antes da instalação dos domus

51 O prof. Helene apresentou três possibilidades de aplicação de material impermeabilizante na cobertura: Estrutural: silicato de sódio, não aderente: mantas (betuminosa, PVC, EVA e EPDM), Aderente: Poliureia a 70° C. Segundo Helene a solução recomendada seria a estrutural: de fácil aplicação e manutenção.

030 –estúdio 03 interditado pela falta de condições de segurança (2010)

031 – Imagem do Salão Caramelo com tela de proteção

033 - domus pintado (com a pintura danificada) para escurecimento das salas de aula

52 Removida a alvenaria, não há nenhuma razão para que os novos fechamentos sejam “confeccionados na mesma cor e aspecto externo das alvenarias originais”.

Um projeto desenvolvido no GEEF - Grupo Executivo dos Espaços Físicos -, sob coordenação do Prof. Dr. Paulo Eduardo Fonseca de Campos, “prevê o fechamento destes shafts com painéis leves e removíveis, confeccionados na mesma cor e aspecto externo das alvenarias originais.”⁵²

032 Distância do ponto mais distante até a prumada de água pluvial localizada no pilar= 33m. Adotando um caimento mínimo de 3%, a cota no ponto A está a 99cm acima do ponto B. As abas de concreto, de apoio dos domus tem aproximadamente 30cm de altura. Portanto a camada de impermeabilização afogaria estas abas

038 - Imagem empena externa

Empenas Externas

"Um grande bloco de concreto de aspecto maciço suspenso sobre o solo. Eis a primeira imagem que identifica o prédio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, a FAU." (VALENTIM, 2003)

O reconhecimento do edifício da FAU, como se lê na citação antecedente, dá-se principalmente pela sua fachada. As enormes empenas de concreto, de 7,5 metros de altura, estão delicadamente apoiadas em pilares e dão a sensação de que o volume flutua.

A paginação das formas de tábuas nestas empenas é relevante para o aspecto do edifício. Confere-lhe uma aparência bruta, expressiva.

Ocorre, contudo, que o método utilizado para executar esta empena, com as formas de tábua, gerou um problema estrutural. A irregularidade das tábuas fez com que o recobrimento do aço, em alguns pontos, fosse muito pequeno. Com a movimentação da estrutura, parte da ferragem ficou descoberta e, neste momento, precisa de recuperação.

Este trabalho deve ser feito pela remoção de pedaços da capa de concreto, a fim de tratar o aço oxidado. Evidentemente, após esta etapa, é necessário estucar o vão aberto na estrutura. Por mais que se tente aproximar o material utilizado para fechamento, será nítida a diferença entre o concreto existente e o "remendo". Isto porque sempre haverá diferença na composição dos materiais utilizados, na forma de fundi-los à estrutura existente ou na aparência que vão adquirindo com a passagem do tempo.

Segundo Cesare Brandi *"a obra de arte chega até nós como um circuito fechado, como algo que temos o direito de intervir só sob duas condições: para conservá-la o quanto mais possível íntegra; para reforçá-la, se necessário, na sua estrutura material periclitante."* (BRANDI, 2004)

Este trabalho de recuperação da empena pode ser relacionado à proposta de Brandi de conservação de pinturas denominada de *tratteggio* “que se diferencia por técnica e por matéria, da técnica e da matéria da pintura integral.” (BRANDI, 2004)

É necessário, portanto, desenvolver estudos para saber de que maneira executar este trabalho. Deve ser uma solução que seja identificável - princípio da distinguibilidade - e ao mesmo tempo não interfira na imagem mais importante do edifício.

“A integração proposta deverá, então, contentar-se com limites e modalidades tais, de modo a ser reconhecível à primeira vista, sem documentações especiais, mas precisamente com uma proposta que se sujeita ao juízo crítico dos outros.” (BRANDI, 2004)

039 - Imagem empena externa

040 Imagem empena AI e Museu

041 – Painei Virado Paulista, feito por alunos em 1985

042 - Outras manifestações nas paredes do edifício

Demais Estruturas em Concreto

Artigas também usou a estrutura em concreto para configurar alguns espaços internos. Assim, encontram-se duas grandes empenas que se abrem para o Salão Caramelo: a que configura o Museu e outra que fecha o espaço do Atelier Interdepartamental. Estas estruturas devem permanecer como estão, pois são essenciais para a leitura do espaço interno. Não é possível pensar em aberturas, em nenhuma hipótese, que iriam de encontro ao princípio da reversibilidade.

As paredes de concreto, internas ao edifício, sempre foram suporte para manifestações das mais variadas. Principalmente aquelas dos estúdios. Podem-se encontrar, aí, registros das várias gerações que ocuparam o prédio. Não cabe uma avaliação do tipo de manifestação ali presente – se são obras de arte, se são manifestações políticas ou qualquer outro tipo de interferência. Estes escritos são sempre sobrepostos por outros, num processo incessante. Não se deve considerar que este tipo de uso seja sujeira e, portanto, que estas paredes devam ser raspadas num processo de limpeza ordinária.

Entretanto, algumas paredes devem ser protegidas deste tipo de manifestação, como as empenas externas ao edifício, a que configura o peitoril do Museu e a grande empena do Atelier Interdepartamental.

Todos os forros do edifício são a própria laje, portanto em concreto aparente. Devem ser mantidos e conservados como estão. A necessidade de instalação de infraestrutura nestas lajes pode ser resolvida com estruturas aparentes (condutes, eletrocalhas etc.).

Materiais de Acabamento e Fechamentos

A respeito dos materiais utilizados no edifício da FAU, Artigas escreveu: *“é uma escola de acabamento simples, modesto como convém a uma escola de arquitetos, que é também um laboratório de ensaios”*.(VILANOVA ARTIGAS, 1997)⁵³

O piso em epóxi caramelo, que foi utilizado em todo o edifício, é tecnicamente adequado para todas as atividades ali desenvolvidas. Permite que sejam feitas aberturas no piso para passagem de instalações e aceita reparos localizados, sem perda de qualidade.

Deve, portanto, ser mantido e preservado conforme o original, já que o material ainda é comercializado. A aplicação de outro revestimento para o piso só seria aceitável caso fosse comprovado que as características técnicas do epóxi autonivelante não atendem a determinadas atividades, como por exemplo, o uso de algum material que acarrete uma reação química e danifique o piso.

Como solução para as aberturas, Artigas desenvolveu um caixilho em aço, contrapesado, que resolve todos os fechamentos necessários. O avanço dos pavimentos superiores protege esta caixilharia de receber chuva diretamente sobre eles. Estes elementos apresentam, ainda hoje, boas condições de uso e assim continuarão desde que se faça a manutenção necessária.

Após a conclusão da obra, este caixilho ainda foi utilizado para o fechamento de algumas áreas novas, como na reforma da biblioteca (1998).

O fechamento da varanda do Salão Caramelo⁵⁴ foi feito com um caixilho de aparência muito similar ao padrão, porém executado em madeira – fato que deveria ser evitado. A reprodução dos caixilhos desenhados por Artigas é adequada neste caso, não havendo maiores restrições ao seu uso do ponto de vista de “falso-histórico”, já que se trata de fechamento leve, não incorporado à estrutura.

043 – caixilho padrão do edifício utilizado como fechamento

⁵³ A citação apresentada no texto não tem como intuito resgatar as posturas do autor do projeto como regras para a intervenção no edifício, mas esclarece muito do partido adotado, este sim, devendo ser considerado para a tomada de decisões.

⁵⁴ Este assunto será melhor discutido na leitura espacial a seguir.

044 – caixilho padrão utilizado internamente

045 - Imagem externa empenas coloridas na área dos departamentos

A subdivisão dos ambientes no edifício é feita com divisórias leves desde sua inauguração. Podem ser instaladas com diversos materiais de acabamento: opacos, translúcidos ou transparentes em função das exigências do programa implantado. É recomendável que se opte por divisórias instaladas com sistema de pressão e não de chumbamento ou parafusamento, a fim de evitar perfurações no piso e na laje. Desta forma há uma maior flexibilidade do espaço sem necessidade de reparo das áreas perfuradas.

Sobre o uso de cores, Artigas fez uma proposta simples e clara. Além do concreto aparente e do piso caramelo, apenas as paredes das prumadas hidráulicas são pintadas, na cor vermelha. Externamente o pavimento dos departamentos tem três empenas, cada uma pintada com as cores primárias.

Deve-se, independentemente das escolhas, fazer estudos em modelos para aplicação de cores nas superfícies.

Instalações

O projeto original do edifício tem soluções claras em relação às instalações. Como colocado anteriormente, os pilares internos têm também a função de shaft, resolvendo grande parte da passagem de instalações entre os pavimentos. O piso de todos os pavimentos também pode ter tubulações embutidas para passagem de instalações elétricas e de comunicações.

Em relação às instalações hidráulicas, a posição dos sanitários deve ser mantida nas duas extremidades do edifício, bem como seus acessos. Entretanto, sua configuração interna pode ser alterada em função das necessidades: mudança de posição de louças, divisão dos sanitários por sexo, instalação de cabines para pessoas de mobilidade reduzida etc.

Todos os projetos de instalações devem considerar as interferências nos edifícios. No caso de equipamentos de ar condicionado seria importante desenvolver um projeto que resolvesse as instalações de unidades condensadoras de forma a organizá-las. Evita-se, assim, a situação que se observa na fachada do edifício voltada para a Avenida Prof. Luciano Gualberto.

046 — instalações de unidades condensadoras na fachada do edifício

047 — novas instalações elétricas dos departamentos, que interferem nos caixilhos e nas fachadas

048 - envoltórias

Sobre as Possíveis Ampliações ou Construções de Edifícios Anexos

Existem duas áreas envoltórias definidas que restringem as construções próximas ao edifício da FAU. Uma estabelecida pela própria Universidade, com um raio de 40 metros ao redor do edifício, não edificante⁵⁵. Outra, estabelecida pelo CONDEPHAAT⁵⁶, de raio de 60 metros, que não exclui as construções neste perímetro, mas indica a necessidade de projetos que levem em consideração o valor do edifício existente.

O edifício da FAU tem no seu embasamento boas possibilidades para conectar novos edifícios, sem interferir visualmente no volume principal.

Muitos textos relacionam as obras de Artigas, principalmente, com as de Frank Lloyd Wright e Le Corbusier. O arquiteto Marcio Cotrim faz uma rara relação com a obra de Mies van der Rohe.

A descrição de edifícios que

"revelam a intenção de Mies por construir uma espacialidade diáfana e contínua, determinada por uma única cobertura sustentada através de uma estrutura vertical perimetral, posicionada fora dos fechamentos do edifício que, em seu conjunto de vigas e pilares, determina a imagem final destes projetos. A exposição da estrutura e da lógica com a qual foi concebida desvelou, por trás da clareza e simplicidade alcançada, um rigoroso conhecimento técnico, evoluído e experimentado ao longo da obra anterior do arquiteto" (COTRIM, 2009)

permite uma relação direta com a obra de Artigas, principalmente com a FAU.

Esta pureza dos edifícios sugere a interpretação de que esses volumes seriam mais bem preservados se fossem mantidos sem nenhum acréscimo que interferisse na sua imagem principal.

Não seria recomendável que edifícios de Mies Van der Rohe, como a Nationalgalerie, em Berlim, ou o Crown Hall, no IIT, em Chicago, tivessem interferências em suas fachadas para conexões com novos edifícios.⁵⁷

⁵⁵ Plano Diretor da Cidade Universitária, elaborado em 2001, coordenado pelo Prof. Dr Vahan Agopyan. Disponível em <<http://stoa.usp.br/espacousp/files>> acesso em 12/02/2011.

⁵⁶ CONDEPHAAT processo nº 21736/81.

⁵⁷ Esta relação do edifício da FAU com as obras de Mies Van Der Rohe foi colocada pelo Professor Marcos Acayaba em uma das reuniões de desenvolvimento do plano diretor.

No caso da FAUUSP é possível pensar em conexões com novos edifícios a partir da cota da biblioteca. Desta forma, as empenas estariam preservadas de intervenções, já que é possível a conexão neste nível, passando por baixo delas. Entretanto a pureza da volumetria externa estaria comprometida.

049 – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - USP

050 - Nationalgalerie, projeto de Mies Van der Rohe em Berlim

051 - Crown Hall, Projeto de Mies Van der Rohe, Chicago

052 – torre de elevador. Acesso pode ser feito nos meios níveis desde que seja instalada cabine com duas portas

053 – Acesso do edifício – nova escada e rampa: novos elementos que não tem desenho e especificações condizentes com a arquitetura do edifício. O fato de se tratar de estruturas sobrepostas não exige da necessidade de um bom projeto

58 As normas atuais de acessibilidade permitem uma declividade máxima de 8,33%, considerando que a cada 0,90 metros de altura é necessário um patamar. As rampas da FAU têm declividade de aproximadamente 10%, vencendo em um só lance quase 2 metros de altura.

Acessibilidade e Segurança

Para adaptações do edifício em relação à acessibilidade universal e à segurança é necessário compreender o limite das intervenções. Por se tratar de edifício tombado, algumas exigências da legislação vigente devem ser flexibilizadas para não descaracterizar o patrimônio.

Não há nenhuma restrição em relação a sinalizações, instalação de corrimãos e guarda-corpos, desde que sejam devidamente projetadas.

Conforme citado anteriormente, é possível fazer as adaptações necessárias para o uso de sanitários. Entretanto, não é recomendada a instalação de novos sanitários fora das prumadas, exceção feita ao primeiro pavimento, como será discutido mais adiante.

A questão da circulação vertical também deve ser vista com cautela. As rampas de circulação têm importância inquestionável para o edifício. Mais do que um sistema de circulação, são espaço de convívio e contemplação. Sua declividade está muito acima daquela exigida pelas normas atuais.⁵⁸ A impossibilidade de mexer nestas rampas exige que o sistema de circulação vertical seja pensado de outra forma.

No lado oposto às rampas há um sistema de circulação vertical composto por escada e elevador. A substituição do elevador comum, por outro que, com duas portas, abraça a cada meio nível, resolveria parte do problema, segundo as normas vigentes. Para um edifício tombado talvez seja o possível e, portanto, o suficiente.

054 – sistema de rampas existente

Distribuição do Programa

Projeto e programa são termos indissociáveis quando se pretende estudar o edifício da FAU. O edifício foi desenvolvido vinculado a um novo projeto pedagógico.

Ao longo dos últimos 40 anos, desde sua inauguração, diversas mudanças curriculares foram feitas: o número de professores, alunos e funcionários aumentou consideravelmente, disciplinas foram alteradas e as atividades de pesquisa cresceram. Entretanto, a estrutura do curso e a forma como está distribuído no prédio não difere substancialmente daquele proposto no projeto original.

Deve-se considerar que, em se tratando de uma escola de arquitetura, este programa sempre sofrerá alterações. A recente criação do curso noturno de Design levantou questões referentes ao uso dos espaços, diferentes daquelas consideradas pelo curso matutino/vespertino de arquitetura e urbanismo.

Desta forma, do ponto de vista de preservação do patrimônio cultural, esta leitura visa compreender o potencial de ocupação dos espaços do edifício. Identificar as virtudes para abrigar programas variados, desde que certas premissas sejam respeitadas.

O edifício da FAU tem 8 pavimentos em meio nível. Cada nível tem suas áreas úteis bastante claras e funcionando em blocos que abrigam, de forma geral, um mesmo programa.

Para o desenvolvimento de um projeto de readequação do edifício, seria necessária a compreensão de quais atividades estão efetivamente relacionadas e devem ter proximidade, assim como outras que podem estar distantes, sem interferir no seu desempenho.

Compreender como intervir, qual discurso preservar é uma ação que transpassa a questão das demandas temporais. As diretrizes para intervenção que se colocam têm validade em função das características perenes intrínsecas ao edifício.

As áreas estão identificadas segundo o pavimento em que se encontram e o programa instalado em 2011.

055 – distribuição dos níveis no edifício da FAU

1º Pavimento - Auditório

O auditório, localizado no subsolo do edifício, tem seu volume claramente definido pelo fosso, que configura um foyer.

Os limites deste volume devem ser respeitados: sua laje de cobertura é a do piso do Salão Caramelo, as alvenarias laterais definem os espaços dos laboratórios e departamentos e, ao fundo, atrás do palco, encontram-se os vestiários de funcionários.

O interior deste espaço pode ser reformulado, desde que o uso como auditório seja mantido. A mudança de mobiliário, de sistemas de iluminação, de projeção, de áudio ou de sistema de acústica não acarreta nenhum tipo de dano ao patrimônio.

056 – auditório

057 – Fosso – Acesso ao auditório

058 – Auditório

059 - depósitos

1º Pavimento - Depósitos e Vestiários

Há uma grande área no 2º subsolo ocupada por depósitos, almoxarifados e área dos funcionários.

Estas áreas são estratégicas para um projeto de ampliação ou de conexão com o edifício anexo. São as faces do edifício que têm maior possibilidade de se relacionar com novas áreas. As limitações impostas pelas áreas enclausuradas inviabilizam um edifício na face oposta. Na fachada para a Av. Prof. Luciano Gualberto a área para ampliação é restrita em função do talude.

Neste sentido, estes programas poderiam ser removidos e alocados em outro espaço.

2º Pavimento – Laboratórios de Pesquisa

A área que originalmente era ocupada pelos laboratórios didáticos - LAME, laboratório de maquetes, gráfica etc. - foi rearranjada logo após a transferência destes programas para o edifício anexo. O espaço foi subdividido com divisórias leves para abrigar os laboratórios de pesquisa e, provisoriamente, os departamentos, em função da reforma em 2009/2010.

O espaço ocupa toda a frente do 1º subsolo na fachada da Avenida Prof. Luciano Gualberto.

Tem boas condições ambientais para abrigar diversos programas, já que toda a sua extensão é fechada por caixilhos protegidos pelo balanço no pavimento superior.

Uma particularidade desta área é a possibilidade de reeditar, internamente, a circulação entre a prumada vertical de elevador e escadas com as rampas. No projeto original, esta conexão era feita através dos ambientes que ocupavam a largura inteira desta área. Com a subdivisão em áreas menores - salas de laboratórios de pesquisa - um corredor central, estreito, faz a conexão entre as prumadas.

Considerando a possibilidade de ampliação do embasamento do edifício, esta área tem grande potencial de ser incorporada a uma ampliação na direção da Avenida Prof Luciano Gualberto.

060 – laboratórios de pesquisa

061 – laboratório de maquetes e modelos – LAME – quando ainda funciona no 2º pavimento do edifício

062 – laboratórios de pesquisa

063 – Diretoria

064 – varanda existente até os anos 1980

065 – ocupação da varanda por setor administrativo

3º Pavimento - Diretoria

O espaço original onde fica a diretoria continua sendo ocupado com este programa, situado no pavimento de acesso do edifício.

A área comporta bem o programa da diretoria e a sala da congregação. Suas condições de conforto ambiental são adequadas e, simbolicamente, este programa é condizente com o lugar que ocupa no edifício - o que não significa ser a única possibilidade de ocupação, mas provavelmente a mais adequada. Dentro deste volume deve haver certa liberdade para alteração de disposição de salas, conforme as demandas, tentando, sempre que possível, respeitar o módulo da caixilharia. Desta forma, evitam-se, ao máximo, detalhes de arremate de divisórias nos montantes das janelas.

As duas faces maiores desta área, uma voltada para o estacionamento/jardim e outra que se volta para o Salão Caramelo, são fechadas com o caixilho padrão utilizado em todo o edifício. Nas menores, uma se abre na direção do edifício anexo, com o mesmo caixilho, e a outra delimita este volume, com uma parede de alvenaria cega, junto ao estacionamento da diretoria.

Adjacente a esta área havia no projeto original, e até os anos 80 assim permaneceu, uma varanda que configurava uma abertura do salão caramelo para a área externa. Um caixilho, recuado do limite do piso, delimitava os espaços internos e externos. No final dos anos 1980, esta área externa recebeu uma segunda linha de caixilho, no limite do piso interno, que confina uma área destinada à administração. O caixilho instalado lembra muito aquele padrão do restante do edifício, porém foi executado em madeira.

Considerando que grande parte das possibilidades de ampliação de área do edifício pode ser realizada a partir do piso do subsolo, imediatamente inferior a este da diretoria, este espaço tem grande potencial para ser o ponto de conexão física e visual com o edifício anexo existente ou outro projeto que venha a ser desenhado para esta área. Neste sentido seria oportuna a remoção desta área administrativa para outro espaço de um dos edifícios da FAU, não apenas no sentido de resgatar um valor do edifício original, mas também com um olhar para intervenções futuras.

3º Pavimento - Salão Caramelo

"A volumetria interior, que de alguma maneira circunscreve esse vazio central, assume uma complexidade tal que não caberia falar em fachadas internas. O espaço é pontuado por rampas, varandas internas, paredes suspensas transparentes e opacas, em diferentes alturas. Dois volumes se sobressaem na caracterização deste espaço: a biblioteca, com sua fachada envidraçada para o espaço interno e o imenso bloco de concreto do atelier interdepartamental." (VALENTIM, 2003)

A configuração espacial do Salão Caramelo torna ingrata a tarefa de descrevê-lo ou de estabelecer seus limites. Fisicamente pode ser compreendido como o espaço entre as rampas, a administração e a empena de concreto que define o piso do museu, meio nível acima. É iluminado e ventilado pelas aberturas do edifício e pela cobertura. Espacialmente, este salão se comunica com quase todos os ambientes do edifício, sendo perceptível de formas diferentes em função do percurso que se faz ao seu redor.

"a sensação de generosidade espacial que sua estrutura permite, aumenta o grau de convivência, de encontros de comunicação. Quem der um grito, dentro do prédio, sentirá a responsabilidade de haver interferido em todo o ambiente. Aí o indivíduo se instrui, se urbaniza, ganha espírito de equipe." (VILANOVA ARTIGAS, 1997)

Cada intervenção no Salão Caramelo interfere no conjunto do edifício. Desta forma não são recomendadas quaisquer instalações de caráter permanente, mesmo que amparados nos princípios de intervenção preconizados pela Carta de Veneza e demais documentos. As estruturas temporárias - verdadeiramente temporárias e, principalmente, sem caráter de ocupação com uso -, podem ser bem-vindas como intervenções artísticas que devem ter um prazo estabelecido para acontecerem e para terminarem.

Do ponto de vista das condições ambientais, é um espaço aberto para dentro do próprio edifício e para o exterior, com iluminação e ventilação naturais provenientes da cobertura e das demais aberturas. Ressalte-se que parte desta conexão deve ser resgatada com a remoção da área administrativa, conforme já foi comentado no item referente à diretoria.

É possível pensar em alguma solução para mitigar a questão do conforto ambiental. Os domus em fibra de vidro podem ser substituídos por materiais que tenham melhor desempenho térmico. A troca dos domus deve considerar também a questão da iluminação e ventilação feitas por estes elementos.

066 – Salão Caramelo

067 – Salão Caramelo

068 – salão caramelo

069 – Museu

070 – O caracol que separa a lanchonete do Museu

4º Pavimento - Museu

O nível acima da cota de acesso é ocupado por um programa que compreende a lanchonete, espaço expositivo, serviços para os alunos e o grêmio (GFAU).

A localização da lanchonete, ao fim da primeira rampa, é estratégica, já que se trata de espaço de passagem obrigatória para quem sobe pelas rampas e, portanto, de convívio, independente de outros usos do espaço. Entretanto não há nenhum impedimento, do ponto de vista de preservação do patrimônio, para que as precárias instalações da lanchonete sejam modernizadas.

O caracol, espaço definido por divisórias baixas de argamassa armada, tem uso flexível e separa a lanchonete do Museu.

A área de exposições temporárias, o Museu, tem duas faces longitudinais que se abrem uma para o salão caramelo, através de um peitoril de concreto, e a outra para a Avenida Prof. Luciano Gualberto, com fechamento feito pelos caixilhos padrão do edifício. No outro sentido, seu limite se dá, como já mencionado, pelo caracol e, na outra face, pelos volumes que abrigam os serviços para os alunos - papelaria, livraria e cópias. Estes volumes que abrigam os serviços não fazem parte do projeto original e separam o Museu da área do GFAU.

Originalmente, o Museu tinha sua área limitada pelo espaço do grêmio. Estes volumes construídos não apresentam qualidade construtiva coerente, nem linguagem condizente com a arquitetura do prédio. Bloqueiam a visual completa do espaço, impedindo a leitura da quina do pavimento: o encontro entre caixilhos protegidos pela laje, em balanço, do pavimento superior. A remoção destes volumes – e sua implantação em outro local do prédio – permite uma leitura espacial do edifício de lado a lado, num dos raros pontos em que isto é possível.

Intervenções de instalações elétricas e de iluminação, sempre projetadas de modo adequado, poderiam ampliar as potencialidades do Museu como área expositiva ou qualquer outra atividade, tendo em vista que é um espaço de programação livre definido pelos alunos.

O espaço que o GFAU ocupa atualmente sofreu diversas interferências ao longo do tempo. Originalmente tratava-se de um caixilho solto, sem encostar nenhum de seus limites nas paredes ou nos caixilhos do edifício. Esta implantação permitia a já citada percepção da quina do edifício.

Não se tem dados de quando o GFAU passou a ocupar a área próxima às escadas, bem como, entre os anos 1990 e 2000, ampliou seu espaço até atingir o encontro dos caixilhos. Não há registro de projetos que tenham estudado cuidadosamente esta ampliação, que se reflete em uma ocupação de pouca qualidade arquitetônica, desconsiderando as virtudes do espaço.

071 – lanchonete

072 – as instalações de Xerox, papelaria, livraria e o GFAU

073 – Biblioteca

074 – biblioteca antes da reforma

075 – após a reforma de 1998

5º Pavimento - Biblioteca

O espaço que abriga a biblioteca tem situação privilegiada e simbólica no edifício. Abre-se para o para o Salão Caramelo, de um lado, e para o acesso principal do outro, sendo, portanto, elemento importantíssimo da leitura espacial do edifício.

Após a reforma de 1998, o programa da biblioteca ocupou toda a lateral do edifício, ampliando ao máximo a ocupação neste pavimento.

Mesmo com este aumento de área, o espaço destinado ao acervo é insuficiente dado ao seu constante crescimento.

Um quesito essencial para a biblioteca é a necessidade de ter pessoal e instalações adequadas para cuidar e proteger o seu patrimônio.. A FAU, como única Faculdade pública de arquitetura na cidade de São Paulo e detentora de acervo amplo e variado - livros, revistas, fotos, slides, projetos etc -, tem a obrigação de apresentar boas condições de guarda para estes documentos de interesse público. Só assim é possível o acesso eficiente de estudantes e pesquisadores.

É necessário, portanto, pensar de que forma esta reserva técnica poderá ser ampliada, considerando ser um acervo em constante expansão.

076 – a importante presença da biblioteca no Salão Caramelo

5º Pavimento – Administração Acadêmica

Esta área, no mesmo nível da biblioteca, abriga o programa de administração acadêmica e as áreas de computação - salas de aula, manutenção e servidores.

Com a introdução do curso de Design, este espaço foi ampliado, ocupando parte da circulação que se abre para o Salão Caramelo. A área disponível para ocupação deve se restringir ao alinhamento do lance de escada, mantendo a largura da circulação.

Trata-se de um espaço com ventilação e iluminação naturais adequadas e pode ser ocupado com variados programas. A administração pode ser mantida neste local. Caso seja desejável a instalação de outro programa, esta alteração não acarreta nenhum tipo de dano ao patrimônio.

No fim da circulação há um banheiro que foi proposto com a obra em andamento, atendendo a um pedido dos funcionários da biblioteca⁵⁹. Não há nenhum motivo que justifique a manutenção deste bloco. Sua remoção permitiria uma reorganização espacial com maior qualidade, já que seria possível mais uma abertura para o exterior.

077 – Administração Acadêmica

078 - Administração Acadêmica

079 – área de circulação invadida pela administração

⁵⁹ Segundo depoimento do Professor Marcos Acayaba, em visita durante as atividades do Plano Diretor.

080 – departamentos

6º Pavimento - Departamentos

Até hoje a localização dos departamentos no edifício não foi repensada e esteve sempre implantada no mesmo pavimento do edifício.

Houve um aumento significativo do número de professores. Destes, uma parte significativa, contratada por período integral e dedicação exclusiva, que desenvolve pesquisas e necessita de condições de trabalho específicas.

Nos anos 1990, este aumento da demanda acarretou a ocupação da área do Atelier Interdepartamental que, a priori, não deveria ser utilizada para este fim. Foi uma ocupação feita para atender a necessidades imediatas, sem proposta projetual condizente com a arquitetura do edifício. Em virtude de tais inadequações, não por acaso foi batizada de favela.

Esta área designada aos departamentos ocupa toda a lateral do edifício e seus caixilhos se abrem para a Avenida Prof. Luciano Gualberto. No lado oposto, suas divisórias limitam o espaço do Atelier Interdepartamental - resgatado para os alunos após a remoção da já comentada favela. A posição destas divisórias que limitam o espaço deve ser respeitada, já que este alinhamento também configura os acessos aos sanitários, nas suas extremidades.

Internamente há liberdade para fazer subdivisões, de acordo com as necessidades do programa implantado.

O espaço passou por uma reforma em 2010 que manteve a ocupação e o programa. A nova distribuição das salas foi resultado de um processo com participação dos professores e está sujeita, sempre, a novas alterações.

Este novo projeto chama atenção para alguns pontos. A qualidade do detalhamento está muito aquém do esperado. Foram propostos diversos tipos de divisórias que não têm nenhuma relação uma com a outra - divisória de gesso acartonado, vidros com e sem caixilho e divisórias leves. O projeto desenvolvido não incluía as instalações de comunicações e elétrica que só foram executadas após o término da obra das divisórias. Além do re-trabalho que exigiu, fica evidente a baixa qualidade do projeto, que teve que se adaptar a uma obra recém terminada.

No início das obras dos departamentos, em 2009, quando as divisórias existentes foram removidas, foi possível ter uma vista extraordinária da extensão total do edifício. Este tipo de perspectiva poderia ser perseguido nos futuros projetos de readequação deste espaço.

As boas dimensões e boas condições ambientais abrem a possibilidade de repensar qual programa seria mais adequado para esta área. Por se tratar do piso mais próximo dos estúdios e das salas de aula, poderia abrigar programas que têm maior relação com as atividades dos alunos.

No que diz respeito às novas instalações, seria recomendado projetar sistemas de divisórias e de infraestrutura suficientemente flexíveis, de tal forma que não sejam completamente substituídos a cada mudança de layout.

081 – reforma realizada para novas instalações dos departamentos (2011)

082 – Atelier Interdepartamental

083 – Atelier Interdepartamental

6º Pavimento – Atelier Interdepartamental

O Atelier Interdepartamental “seria o espaço no qual o aluno aprende a projetar e portanto o local no qual a síntese entre todas as disciplinas que compõem a grade curricular do Curso de Arquitetura ocorreria no ato deste fazer”. (AMARAL, 2008)

Durante os anos 1990, este espaço foi ocupado de forma precária pelos departamentos, em função do aumento de suas atividades administrativas e das atividades de pesquisa.

Removida a “favelinha”, esta área é reincorporada como espaço de trabalho dos alunos e dos professores.⁶⁰

Deve, neste sentido, permanecer aberto, com a iluminação e ventilação feitas pela cobertura do edifício, independente do programa instalado no lado oposto, onde hoje se encontram os departamentos.

Para que seu funcionamento seja pleno, deve-se pensar em mobiliário e instalações de elétrica e comunicações adequadas.

⁶⁰ Segundo depoimento do professor Antonio Carlos Barossi após a remoção dos departamentos esta área ficou servindo de depósito de material. Um grupo de alunos recuperou o uso do espaço para desenvolvimento de um concurso nacional promovido pela Caixa Econômica Federal. (BAROSS, 2005).

7º Pavimento - Estúdios

Os estúdios são as áreas de ensino mais representativas da FAU. Foram concebidos como espaços abertos, separados apenas por divisórias baixas.

Sua ocupação é bastante flexível, permitindo ocupações variadas.

A divisão das atividades nestes estúdios pode ser repensada, seja em função de ano de ingresso, como é desde o princípio, seja em função de assunto ou área de interesse, como já foi sugerido, mas sempre respeitando suas características espaciais.

As condições de conforto também devem ser consideradas, a partir desta condição de espaço aberto e flexível.

A inexistência de aberturas para a área externa é parte essencial da concepção do edifício que deve ser respeitada, não existindo nenhuma hipótese de que haja, nestes espaços, alguma comunicação visual com o exterior.

As características físicas dos estúdios possibilitam intervenções que podem melhorar seu desempenho. Painéis leves e móveis, cuidadosamente detalhados, podem ser instalados apoiados no piso ou atirantados na estrutura da cobertura. Assim, podem servir para definir áreas menores temporárias e melhorar os desempenhos acústico e de iluminação. Esta reorganização dos espaços pode sugerir a remoção das paredes divisórias. Para tanto seria necessário um cuidadoso estudo que justificasse esta ação.

A questão que se apresenta hoje como necessidade de otimização do espaço dos estúdios diz respeito à utilização de equipamentos não previstos no projeto original, como computadores, projetores e outros. A crescente utilização de equipamentos eletrônicos exige novas instalações elétrica e de comunicações, que possam atender a todos os alunos. Atualmente, uma pequena área está equipada com estas instalações, fato que prejudica sua ocupação.

084 – estúdios

085 – galeria de circulação dos estúdios.
Área utilizada para exposição de trabalhos das disciplinas

086 - estúdios

087 - estúdios

088 – chiqueirinho – área que pode ser melhor aproveitada como apoio das atividades didáticas dos estúdios

61 Segundo depoimento dos professores Marlene Yurgel e Marcos Acayaba, na época em que o curso se instalou no edifício, 1969, a faculdade fornecia aos alunos o material necessário para desenvolvimento dos trabalhos.

Entre os estúdios 2 e 3, há uma área com pequenas subdivisões, onde originalmente era o local de distribuição de material para os alunos.⁶¹ A partir do momento que este fornecimento foi interrompido, o espaço ficou sem uso definido. Hoje, apelidado de “chiqueirinho”, é ocupado pelos alunos como espaço de convívio. Ocorre que as novas formas de trabalho, com desenvolvimento de desenhos em computador, evidenciaram novas demandas. A readequação dos estúdios deve considerar esta área como apoio para as atividades dos estúdios.

8º Pavimento - Salas de Aula

No último nível do edifício, as salas de aula estão separadas por divisórias de painel de cimento amianto.

Estas divisórias podem ser instaladas na disposição que for mais conveniente para a distribuição das salas. Podem, inclusive, ser móveis, aumentando ainda mais a flexibilidade do espaço. Neste sentido não há nenhuma restrição à sua subdivisão, mas deve-se seguir a modulação da grelha da cobertura, a fim de evitar arremates que comprometam a qualidade da intervenção. No outro sentido, não deve ultrapassar o alinhamento atual da galeria de circulação que tem se mostrado importante como apoio para exposição da produção dos alunos. O longo banco desta galeria é um bem integrado à arquitetura que, portanto, deve ser preservado.

A necessidade de escurecimento das salas, para projeções, pode ser feita pela substituição dos domus em fibra de vidro. A escolha do material pode ser feita a partir das demandas de maior controle de iluminação, de isolamento térmico e de melhores condições acústicas.

089 – salas de aula

090 – sala de aula

091 – galeria de circulação e de exposições de trabalhos em frente às salas de aula

092 – não há nenhuma relação espacial entre o edifício da FAU e seu anexo, dificultando a integração das atividades desenvolvidas em cada um deles

093 e 094 – Proposta do Prof. Marcos Acayaba de intervenção no edifício anexo e conexão com a FAU

62 O concurso teve a participação de projetos coordenados pelos seguintes professores: Andreina Nigriello, Arnaldo Martino, Bruno Padovano, Candido Malta Campo Filho, César Galha Lourenço, Dario Montesano, Edgar Dente, Francisco Segnini, Giancarlo Gasperini, José de Almeida Pinto, José Cláudio Gomes, Marcelo Fragelli, Marlene Yurgel, Rafael Perrone, Siegbert Zanettini, e Teru Tamaki,

63 GASPERINI, Giancarlo. Metáfora em Diagonal, revista AU 24 jun/jul 1989 pini.

Anexo

O edifício anexo da FAU foi objeto de concurso entre os professores titulares da faculdade, em 1989, que premiou o projeto do Professor Giancarlo Gasperini⁶².

Mesmo não sendo parte do estudo deste trabalho, o edifício anexo deve ser considerado, principalmente por ser responsável por alterações no funcionamento do edifício projetado por Artigas.

Com o deslocamento dos laboratórios do 2º pavimento para o anexo, esta área foi ocupada pelos laboratórios de pesquisa – atividade em expansão e que, no projeto original, não tinha um lugar definido. Esta ocupação é adequada em função das características do espaço.

Sem entrar em maiores detalhes a respeito do projeto do anexo, o que deve ser ressaltado é a total falta de relação entre os dois edifícios. Por mais que o Prof. Gasperini tenha argumentado, a favor do seu projeto, que decidiu : “trabalhar com uma postura de projeto mais livre, e levar em conta esses dois pontos que considerava importantes: a linha diagonal, formando com a fachada lateral da FAU uma praça de múltiplo uso e a questão da relação volumétrica, entre os dois edifícios”⁶³ esta relação não ficou configurada.

O edifício anexo não estabelece nenhuma relação funcional com o existente. Nos desenhos do concurso há uma passarela de interligação que não foi construída. De qualquer maneira a relação parece muito frágil. A circulação é precária e dificulta o uso das oficinas. O projeto foi implantado como se estivesse em um lote, desconsiderando o entorno.

Em 2007 o prof Marcos Acayaba desenvolveu um estudo para intervenção no anexo que amplia a sua área e cria uma relação, de fato, com o edifício da FAU. Estas conexões são feitas a partir do 1º e do 3º pavimento. Para isto, já considera a remoção de parte da administração.

O estudo apresentado considera as necessidades de intervenção no edifício e respeita o fato de se tratar de patrimônio cultural. As novas demandas e a necessidade de manutenção do edifício, se encaradas desta forma, permitem a continuidade do uso do mesmo como faculdade de arquitetura. A desejável permanência desta ocupação faz parte do valor atribuído ao edifício. As recomendações dos documentos do ICOMOS amparam as decisões, sem limitar as intervenções.

Novas propostas sob esta ótica evidenciariam, portanto, outras importantes características deste edifício: a flexibilidade dos espaços e suas inúmeras possibilidades de atualização. Conclui-se que os trabalhos de intervenção no edifício da FAUUSP não se restringem apenas à sua atualização. Revelam suas virtudes e confirmam, além da sua condição de patrimônio cultural, a de paradigma da arquitetura moderna Brasileira.

4 | CONCLUSÃO

O primeiro capítulo deste trabalho trata do reconhecimento da arquitetura moderna como patrimônio cultural. A necessidade de intervenções nos edifícios que fazem parte desse acervo evidenciou a importância de se estabelecer diretrizes para estas ações, a fim de preservar o seu reconhecido valor. Discute-se, portanto, nestes casos, a possibilidade de aplicação dos critérios de preservação dos documentos do ICOMOS.

Para dar suporte a tais estudos, faz-se necessária a compreensão do conceito de restauro crítico que, segundo Cesare Brandi, considera as especificidades de cada obra, caso a caso. Assim, é possível uma aproximação precisa das obras estudadas.

Detectadas as particularidades do moderno, verifica-se a possibilidade de intervenções que não apenas atualizem estes edifícios, mas que também os valorizem.

Os critérios apresentados são discutidos a partir de estudos de casos e levam a algumas conclusões.

Mínima intervenção

É necessário compreender profundamente qual o valor a ser preservado em um edifício, o que permitirá atuar sem correr o risco de descaracterizar o patrimônio. Intervenções que proponham mudanças em sistemas construtivos serão aceitas, caso as alternativas de manutenção e recuperação tenham se mostrado incapazes de resolver os problemas. Não se trata de congelar um edifício, o que seria condená-lo à morte, mas sim de cuidar para que o seu discurso seja preservado.

Distinguiabilidade

Os materiais e as técnicas construtivas utilizados nas edificações modernas ainda são sistematicamente usados e encontrados no mercado. A distinguibilidade se apoia no princípio de “ostentar a marca do nosso tempo” (Carta

de Veneza. CURY, 2000). Nestes casos, os projetos devem preocupar-se para evidenciar as intervenções por uma aplicação diferente daquela utilizada no edifício original.

Uso e adequação dos edifícios

A flexibilidade dos espaços dos edifícios modernos permite ocupações diversas. Uma das principais características da arquitetura moderna - a independência entre estrutura e vedação - favorece a implantação de variados programas. A questão principal a respeito do uso não é específica da arquitetura moderna e está explicitada na carta de Veneza: *"a conservação dos monumentos é sempre favorecida por sua destinação a uma função útil à sociedade"*. (Carta de Veneza. CURY, 2000)

Distanciamento histórico e autoria

A pequena distância temporal entre a produção da arquitetura e seu reconhecimento como patrimônio tem consequências nas tomadas de decisões para intervenção. Uma delas é que a possibilidade de consulta aos arquitetos autores pode comprometer o valor da obra. A compreensão do patrimônio cultural como *"tudo o que se relaciona com a cultura, com a história, a memória, a identidade das pessoas ou grupos de pessoas"* (www.icomos.org.br) desautoriza o autor do projeto a intervir como bem entender, conforme estabelecido pela carta de Veneza: *"O conjunto do valor dos elementos em causa e a decisão sobre as eliminações a serem feitas não podem depender somente do critério do autor do projeto"*. (Carta de Veneza. CURY, 2000)

Autenticidade

A existência de projetos detalhados dos edifícios modernos sugere a possibilidade de reconstrução. Os documentos referentes a um edifício – projetos, fotografias, ilustrações – são essenciais para sua compreensão, entretanto não devem ser encarados como a possibilidade de reprodução.

Os casos aqui apresentados evidenciam que as reconstruções realizadas interferiram nos projetos. Neste sentido, estes trabalhos podem ser compreendidos para resgate de uma imagem da arquitetura. Contudo, não se caracterizam como ações de preservação do patrimônio.

Reversibilidade ou retrabalhabilidade

Da mesma forma como é discutido na questão de uso e ocupação, a flexibilidade dos espaços e a independência da estrutura e vedação da arquitetura moderna favorecem a reversibilidade. Esta diretriz é determinada pelo olhar

preciso do arquiteto, e a compreensão do discurso a preservar no edifício será essencial para sua reversibilidade.

Desta forma, considera-se que as diretrizes para preservação de patrimônio cultural colocadas pelos documentos do ICOMOS são aplicáveis ao patrimônio moderno, desde que sejam bem compreendidas e aplicadas. Destarte, elas não se caracterizam por impedir intervenções nem restringem a criatividade das propostas, apenas as balizam.

O segundo capítulo evidencia, na sua primeira parte, uma contradição em relação à construção do patrimônio cultural nacional. A criação do SPHAN com um corpo técnico diretamente vinculado à arquitetura moderna estabeleceu, a priori, a linha de conduta do órgão. A busca da identidade nacional foi feita através do resgate da arquitetura colonial, e o século XIX e a arquitetura eclética, então produzida, foram praticamente ignorados. Esta postura tinha como objetivo explícito conferir à arquitetura moderna o caráter de continuidade da tradição arquitetônica brasileira e confirma-se pelo tombamento precoce de edifícios modernos, como por exemplo a Igreja da Pampulha.

Entretanto, excluindo as obras de Oscar Niemeyer, há poucos registros de tombamento de patrimônios modernos no órgão. A cidade de São Paulo, por exemplo, tem apenas quatro edifícios modernos tombados no IPHAN: as casas do arquiteto Gregori Warchavchik, nas ruas Santa Cruz, Bahia e Itápolis, e o Museu de Arte de São Paulo – MASP – de Lina Bo bardi.

Na esfera estadual, apenas nas duas últimas décadas o CONDEPHAAT começou um processo mais consistente de reconhecimento da arquitetura moderna. Assim, nos últimos anos, processos bem instrumentados denotam sua compreensão da necessidade do tombamento desta arquitetura.

A segunda parte do capítulo estuda o edifício da FAUUSP e considera que, uma vez reconhecido como patrimônio cultural, deva ser estudado a partir das diretrizes colocadas pelos documentos do ICOMOS.

O estudo pressupõe que se mantenha seu uso como faculdade de arquitetura, urbanismo e do recente curso de design. Para tanto, avalia as possibilidades de intervenções de conservação, atualização e ampliação. A impossibilidade de determinação de um programa, que neste caso está em constante transformação, resulta num mapa de potencialidades para o edifício, que poderá servir de referência para o desenvolvimento de projetos específicos, conforme a demanda.

Sob esta perspectiva, conclui-se que a flexibilidade dos espaços do edifício permite tantas adequações quantas forem necessárias, no sentido de atender a novas exigências. O limite de área disponível não acarreta sua obsolescência. É perfeitamente possível propor ampliações que abriguem novos programas, conectadas ao edifício, sem interferir nos seus valores.

Em relação às questões de manutenção e conservação, devem-se desenvolver estudos aprofundados das condições físicas do edifício. Não é recomendável que desenvolvam propostas alternativas à manutenção/conservação da estrutura antes da confirmação da viabilidade ou não de sua recuperação. Segundo Alphonse Didron, ainda no século XIX: *“No que tange aos monumentos antigos, é melhor consolidar do que reparar, reparar do que restaurar, restaurar do que refazer, refazer do que embelezar; em nenhum caso se deve acrescentar e, sobretudo, nada suprimir”*. (KUHL, 2008)

Para qualquer proposta de intervenção, neste e nos demais casos, o estudo dos projetos originais é de extrema importância. São documentos que fazem parte da história do edifício, mas não podem ser considerados sua representação fiel. A partir deste estudo dos projetos, as novas propostas podem considerar com maior precisão o “discurso que se quer manter vivo”, ou seja, quais os valores que se quer preservar.

Concluídas estas análises de projetos, confirma-se que para as intervenções estudadas é possível atender as recomendações para preservação de patrimônio cultural. Aceitar estas diretrizes como premissa para os projetos garante, em grande parte, a salvaguarda dos valores deste patrimônio arquitetônico sem acarretar em perda de qualidade das propostas

Crédito das Imagens

Capítulo 01

001 - Simona Salvo in SALVO, 2007

002 - J. Alex Langley in ADAMS, 2006

003, 014, 015, 016, 018, 019, 020 – Silvio Oksman

004, 005, 006, 008, 009, 010, 011, 012, 022 - Nelson Kon

007, 013 - acervo MMBB Arquitetos (destaque feito pelo autor)

017 - autor não identificado . in FERRAZ, 1996

021 - Hans Gunter Flieg disponível em <<http://site.pirelli.14bits.com.br/autores/38/obra/117>> acesso em 10/02/2011

023 - <http://www.arquitextos.com.br/minhacidade/mc125/mc125.asp>

024 - Pablo Emílio Hereñu

025 - Desenhos escritório Oscar Niemeyer. Disponível em <<http://mdc.arq.br/2009/01/22/a-nova-praca-para-brasilia>> acesso em 10/01/2011/

026, 027 - <<http://margaridanobre.blogspot.com/2010/10/varsovia-rynek-starego-miastra-como-um.html>>

028, 029, 030 - Autor não identificado. In CARTER, 1999

031 - <www.pavilhãodebarcelona.blogspot.com>

032 - J. Moscardi in LEVI, 2001.

033 - Odival Reis, Diário de S.Paulo. disponível em <http://oglobo.globo.com/sp/mat/2008/08/18/teatro_cultura_artistica_pode_ser_reconstruido_em_outro_local-547800064.asp>. acesso em 10/01/2011

034 - escritório Paulo Bruna

Capítulo 02

001 - disponível em <<http://architetur.wordpress.com/2009/10/23/estacao-da-luz>>

002, 003, 005 - Lúcio Costa em COSTA, 1995.

004 - Pedro Kok

006, 009, 012, 014, 017, 018, 023, 025, 026 - Nelson Kon

007 - autor não identificado disponível em <http://www.cultura.sp.gov.br>

008 - Iatã Cannabrava in CANNABRAVA, 2000.

010 - autor não identificado in FERRAZ, 1996

011 - Leonardo Finotti

013, 015, 016 - Arquivo Rino Levi in LEVI, 2001.

019, 020, 021, 022, 024 - Autor não identificado in VILANOVA ARTIGAS, 1997

027, 028, 030, 031, 032, 037, 038, 040, 041, 042, 043, 044, 045, 046, 047, 048, 051, 052, 053, 054, 055, 062, 065, 071, 072, 075, 076, 078, 079, 081, 083, 085, 088, 090, 091, 092 - Silvio Oksman

029, 033, 039, 049, 057, 058, 061, 064, 067, 068, 074, 086, 087 - Acervo da Biblioteca da FAUUSP

034, 036 - GEEF FAU in RESTAURO. 2009

035 - Pedro Paulo Saraiva in SARAIVA, 2009

050 – Jean Louis Cohen in COHEN, 2007

056, 059, 060, 063, 066, 069, 073, 077, 080, 082, 084, 089 - Marcos Gibrin

093, 094 - Marcos Acayaba

Bibliografia

ACAYABA, Marlene Milan. Residências em São Paulo:1947-1975 São Paulo. Projeto, 1986

_____, Marlene Milan & FISHER, Sylvia. Arquitetura Moderna Brasileira. São Paulo. Projeto, 1979

ADAMS, Nicholas. Skidmore, Owings & Merrill. SOM since 1936. Electa Architecture. Milão, 2006

AMARAL, Cláudio Silveira. O ensino do projeto nos cursos de arquitetura. Arquitextos, São Paulo, 09.101, Vitruvius, out 2008. <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.101/104>>.

ANDRADE, Antonio Luiz Dias de. Um Estado Completo que Pode Jamais ter Existido. São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, Tese de Doutorado, 1993.

ARTIGAS, Rosa (org). Paulo Mendes da Rocha : projetos 1999-2006. São Paulo : Cosac Naify, 2007.

AZEVEDO, Mirandulina M. M. Azevedo – A experiência de Lina Bo Bardi no Brasil (1947-1992) – Dissertação de Mestrado – FAUUSP 1995

BAROSSO, Antonio Carlos. Ensino de projeto na FAUUSP:Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Tese de Doutorado, 2005.

BENEVOLO, Leonardo. História da Arquitetura Moderna. Trad. Ana M Goldberger. São Paulo. Perspectiva, 2006

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” In: Magia e técnica arte e política: ensaios sobre literatura e historia da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica

BOITO, Camillo. Os Restauradores. Trad. Beatriz Mugayar Kuhl e Paulo Mugayar Kuhl. São Paulo: Atelier Editorial, 2003

BRAGA, Milton. O concurso de Brasília: sete projetos para uma capital. São Paulo, Cosc & Naify, 2010.

BRANDI, Cesare. Teoria da restauração. Trad. Beatriz Mugayar Kuhl. Cotia : Ateliê, 2004

BRUAND, Yves. Arquitetura Contemporânea no Brasil. São Paulo, Brasil : Perspectiva, 1997.

CAMARGO, Mônica Junqueira de. Sobre o projeto de Oscar Niemeyer para o entorno do Teatro no Parque Ibirapuera. Minha Cidade, São Paulo, 05.056, Vitruvius, mar 2005 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/05.056/1984>>.

CANNABRAVA, Iatã. Casas Paulistas: fragmentos de uma utopia urbana. São Paulo. Formarte, 2000.

CARBONARA, Giovanni. Avvicinamento al restauro, Napoli, Liguori, 1997 pg 285-286 Apud Kuhl, Beatriz Mugayar. Preservação do Patrimônio Arquitetônico da Industrialização. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008

CARRILHO, Marcos José. Restauração de obras modernas e a Casa da Rua Santa Cruz de Gregori Warchavchik. Arquitectos, São Paulo, 01.006, Vitruvius, nov 2000 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/01.006/965>>.

CARTER, Peter. Mies van der Rohe at Work. Phaidon. Londres, 1999

CARVALHO, Cláudia Suely R. de. Preservação da Arquitetura Moderna. São Paulo: FAUUSP, Tese de Doutorado, 2006

CHOAY, Françoise. A Alegoria do Patrimônio. São Paulo, UNESP. 2001.

COELHO JUNIOR, Márcio Novaes. Projetos de intervenção no Bairro da Luz : patrimônio e cultura urbana em São Paulo. São Paulo: FAUUSP, Dissertação de Mestrado, 2004

COHEN, Jean-Louis. Mies van der Rohe. Paris. Editions Hazan, 2007

CORONA, Eduardo & LEMOS, Carlos A. C. Dicionário da arquitetura Brasileira. São Paulo: Edart, 1972.

CORONA, Eduardo. Grande Prêmio Internacional - medalha de ouro Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, ACROPOLE 366 de outubro de 1969, Editora Max Gruenwald & Cia.

COSTA, Lúcio. Lúcio Costa: Registro de uma vivência. – São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

COTRIM CUNHA, Marcio. Mies e Artigas: A delimitação do espaço através de uma única cobertura. Arquitectos, São Paulo, 09.108, Vitruvius, mai 2009 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/09.108/52>>.

CUNHA, Claudia dos Reis e. A atualidade do pensamento de Cesare Brandi. Resenhas Online, São Paulo, 03.032, Vitruvius, ago 2004 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/03.032/3181>>.

CURY, Isabelle (org). Cartas Patrimoniais. Rio de Janeiro: IPHAN, 2000

DURAND, José Carlos. Le Corbusier no Brasil. Negociação Política e Renovação Arquitetônica. Revista Brasileira de Ciências Sociais nº16, 1991. Disponível em <http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_16/rbcs16_01.htm> acesso em 15/02/1972

FERRAZ, Geraldo. Warchavchik e a Introdução da Nova Arquitetura no Brasil: 1/ a1940,/ São Paulo, MASP, 1965, p51

FERRAZ, Marcelo Carvalho (coord). Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1996

FICHER, Sylvia. Oscar Niemeyer e Brasília: criador versus criatura . Disponível em <<http://mdc.arq.br/2009/01/12/oscar-niemeyer-e-brasilia-criador-versus-criatura/>>acesso em 09/02/2011

FONSECA, Maria Cecília Londres. O Patrimônio em Processo - Trajetória Política Federal de Preservação no Brasil. Rio de Janeiro, UFRJ/Minc/IPHAN, 1997

FRAMPTON, Kenneth. Historia crítica de la arquitectura moderna. México: Ediciones Gustavo Gili, 1983.

GIANECCHINI, Ana Clara. Técnica e estética no concreto armado: um estudo sobre os edifícios do MASP e da FAUUSP. Dissertação de mestrado. São Paulo: FAUUSP, 2009.

GUERRA, Abilio. Monografia sobre Salvador Candia e a necessidade de um diálogo acadêmico. Resenhas Online, São Paulo, 07.078, Vitruvius, jun 2008 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/07.078/3071>>.

HABERMAS, J. – Arquitetura Moderna e Pós Moderna in Dossier Habermas, Revista Novos Estudos CEBRAP, setembro 1987

JORGE, Luís Antônio. Ensino de Projeto e o projeto de ensino. Da arquitetura e do urbanismo na FAU-USP. Drops, São Paulo, 10.030, Vitruvius, jan 2010 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/drops/10.030/2113>>.

KAMITA, João Massao. "Vilanova Artigas". Cosac & Naify Edições. Série Espaços da Arte Brasileira. São Paulo, SP. 2000.

KUHL, Beatriz Mugayar. Preservação do Patrimônio Arquitetônico da Industrialização. São Paulo: Atelie Editorial, 2008

LE CORBUSIER. A Carta de Atenas/ [versão Le Corbusier ; tradução de Rebeca Scherer]. São Paulo: HUCITEC, 1989

LE DUC, Eugene E. Violet. Restauração. Trad. Beatriz Kuhl. São Paulo: Atelier Editorial, 2000

_____. Entretiens sur l'architecture. Paris, Morel et Co., 1863-1872. 2v ; reed. BRUXELAS

LEFÈVRE, J. E. A. . Marquise do Ibirapuera. Onde está o equívoco?. *Desígnio* (São Paulo), nº 4, p. 165-171, 2005.

LEVI, Rino. Arquitetura e Cidade/Rino Levi [Renato Anelli (pesquisa e texto); Abílio Guerra (coordenação editorial); Nelson Kon (ensaios fotográficos)] São Paulo: Romano Guerra Editora, 2001.

LOOS, Adolf. Ornamento y delito y otros escritos. Barcelona : Editorial Gustavo Gili, 1972.

LYRA, Cyro Correa de Oliveira apud Coelho Junior, Márcio Novaes. Projetos de intervenção no Bairro da Luz: patrimônio e cultura urbana em São Paulo. São Paulo: FAUUSP, Dissertação de Mestrado, 2004

MARINS, Paulo César Garcez. "Trajetórias de preservação do patrimônio cultural paulista" IN: SETÚBAL, Maria Alice (coord.do projeto) Terra Paulista: trajetórias contemporâneas. São Paulo: CENPEC/Imprensa Oficial, 2008, p. 137-167.

MARTÍNEZ Ascensión Hernández. La clonación arquitectónica. Madrid, Ediciones Siruela, 2007

MACEDO, Danilo M. Da matéria à invenção – as obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais 1938-1955. Brasília. Câmara dos Deputados, 2008

MELENDEZ, Adilson. Solução humilde, sobrecobertura quer evitar infiltrações na FAU/USP PROJETO DESIGN, 348 Fevereiro de 2009.

MINDLIN, Henrique Ephim. Brazilian architecture. Imprensa London : Royal College, 1961

MUNTADAS. On Translation: Paper/BP MVDR. Published by ACTAR , Fundació Mies van der Rohe, España, 2009.

NIEMEYER, Oscar. A Nova praça para Brasília. Disponível em <<http://mdc.arq.br/2009/01/22/a-nova-praca-para-brasil>>. Acesso em 09/02/2011

OLIVEIRA, Claudia T. de A., PRESTES, Lucinda F., YURGEL, Marlene, SAWAYA, Sylvio B, BORTOLLI JR, Oreste, ROSA, Alexandre M. de A. O restauro do moderno: o caso do edifício Vilanova Artigas da FAUUSP. Anais do 7º Seminário DO.CO.MO.MO Brasil. Porto Alegre, 2007. Disponível em <<http://www.docomomo.org.br/seminario%207%20pdfs/069.pdf>> acesso em 12/02/2011

PESSOA, José (Org.) Lúcio Costa: Documentos de trabalho. – Rio de Janeiro: IPHAN, 2004

PRUDON, Theodore H.M. Preservation of Modern Architecture. New Jersey, John Wiley & Sons, Inc. 2008

REIS FILHO, Nestor Goulart apud Coelho Junior, Márcio Novaes. Projetos de intervenção no Bairro da Luz : patrimônio e cultura urbana em São Paulo. São Paulo: FAUUSP, Dissertação de Mestrado, 2004.

RESTAURO e recuperação no edifício Vilanova Artigas, no anexo e no edifício Vila Penteado. 2009. Disponível em <http://www.fau.usp.br/fau/secoes/espacos_fisicos/informativo_06maio.pdf> acesso em 12/02/2011

ROCHA, Paulo Mendes. Memorial do arquiteto Paulo Mendes da Rocha para o projeto de intervenção no Pavilhão Lucas Nogueira Garcez. 1998 . disponível em <www.mmbb.com.br> acesso em 09/02/2011

RODRIGUES, Alexandre. Iphan tomba 35 obras de Niemeyer. O Estado de S. Paulo, 07/12/2007

RUSKIN, John. A lâmpada da memória. Tradução e apresentação Maria Lúcia Bressan Pinheiro. São Paulo: Atelier Editorial, 2008

RUSKIN, John. The Seven Lamps of Architecture, Sunnyside, Kent, George Allen, 1889

SALVO, Simona. Restauro e “restauros” das obras arquitetônicas do século 20: intervenções em arranha-céus em confronto (Tradução: Beatriz Mugayar Kühl**) Revista CPC, São Paulo, n.4, p.139-157, maio/out. 2007

_____. Arranha-céu Pirelli: crônica de uma restauração, *Desígnio*, 2006 (2007), n. 6, pp. 69-86.

_____. A intervenção na arquitetura contemporânea como tema emergente do restauro, Pós. Revista do programa de pós-graduação em arquitetura e urbanismo da FAUUSP, 2008, n. 23, pp. 199-211.

SANTOS, Mariza Veloso Motta. Nasce a academia SPHAN in Revista do patrimônio histórico e artístico Nacional nº 24. IPHAN 1996

SARAIVA, Pedro Paulo de Melo. Proposta para Sobre-Cobertura do Edifício Vilanova Artigas, sede da FAU-USP | Arquiteto Pedro Paulo de Melo Saraiva. Projetos, São Paulo, 09.101, Vitruvius, mai 2009 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/09.101/2957>>.

UPPH/Centro de Documentação CONDEPHAAT. Dossiê Artigas. Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo. 2010

VALENTIM, Fábio R. Casas para o ensino: as escolas de Vilanova Artigas. Dissertação de mestrado. São Paulo: FAUUSP, 2003.

VILANOVA ARTIGAS: Arquitetos Brasileiros – São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi: Fundação Vilanova Artigas, 1997

WISNIK, Guilherme T. 2G Nº 54 - Joao Vilanova Artigas. Gustavo Gili. Barcelona, 2010

_____. Lúcio Costa. São Paulo: Cosac&Naify Edições, 2001

WOLFF, Sílvia Ferreira Santos. Arquitetura moderna paulista - a preservação oficial. Texto apresentado ao 1º Docomomo/Vale do Paraíba , realizado na residência Olívio Gomes, São José dos Campos, 1998.

XAVIER, Alberto. LEMOS, Carlos. CORONA, Eduardo. Arquitetura Moderna Paulistana. São Paulo, PINI, 1983

Endereços de internet consultados

<http://mdc.arq.br/>

<http://portal.iphan.gov.br>

<http://www.cultura.sp.gov.br>

<http://www.docomomo.org.br/>

<http://www.museudacidade.sp.gov.br>

<http://www.vitruvius.com.br>

<http://www.icomos.org.br>

[http:// www.usp.br/cpc/](http://www.usp.br/cpc/)

<http://arcoweb.com.br>