

Maria Regina Weissheimer

**ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA E  
PATRIMÔNIO URBANO NO BRASIL: CONTORNOS  
E CONTEXTOS**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade, da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Mestre em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade.

Orientador: Prof. Dr. Cesar Floriano dos Santos.

Florianópolis  
2015

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Weissheimer, Maria Regina

Arquitetura contemporânea e patrimônio urbano no Brasil:  
: contornos e contextos / Maria Regina Weissheimer ;  
orientador, Cesar Floriano dos Santos - Florianópolis, SC,  
2015.

215 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro Tecnológico. Programa de Pós-Graduação em  
Arquitetura e Urbanismo.

Inclui referências

1. Arquitetura e Urbanismo. 2. arquitetura. 3. crítica.  
4. patrimônio urbano. I. dos Santos, Cesar Floriano . II.  
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-  
Graduação em Arquitetura e Urbanismo. III. Título.

Maria Regina Weissheimer

## ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA E PATRIMÔNIO URBANO NO BRASIL: CONTORNOS E CONTEXTOS

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de “Mestre em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade”, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade.

Florianópolis, 25 de junho de 2015.

---

Prof<sup>a</sup>. Adriana Marques Rossetto, Dra.  
Coordenadora do Curso

**Banca Examinadora:**

---

Prof. Cesar Floriano dos Santos, Dr.  
Orientador  
Universidade Federal de Santa  
Catarina

---

Prof. Cyro Illidio Correa de  
Oliveira Lyra, Dr.  
Universidade Federal Fluminense

---

Prof. Luiz Eduardo Fontoura  
Teixeira, Dr.  
Universidade Federal de Santa  
Catarina

---

Prof. Rodrigo Almeida Bastos, Dr.  
Universidade Federal de Santa  
Catarina



Este trabalho é dedicado a todos que buscam, incessantemente, atualizar os seus conceitos e, vivendo no presente, aprender com as experiências do passado.



## AGRADECIMENTOS

Direta e indiretamente, diversas pessoas contribuíram para a elaboração desse trabalho que, no fundo, carrega uma pitada de tudo o que já pensei, questionei, senti e vivi desde que decidi tornar-me arquiteta e, mais especificamente, desde que passei a me dedicar no trabalho com o patrimônio cultural e suas diversas facetas.

Dentre todas essas pessoas, que incluem pais, irmãos, amigos, colegas do curso de Arquitetura e do Iphan, os professores merecem meu carinho e agradecimentos especiais, principalmente neste raro e triste momento da história brasileira em que essa mais do que importante, necessária e insubstituível tarefa que é o exercício da transmissão do conhecimento é tratada com tanto descaso e desrespeito. Mais do que dar aula ou ensinar, o papel do professor é engajar, instigar, comprometer o aluno, falar ao coração, e esse é um dom para poucos e merece o mais alto reconhecimento da sociedade.

Dessa forma, gostaria imensamente de agradecer os professores que fizeram a diferença na minha formação no curso de Arquitetura e Urbanismo da UFSC e que, de certa forma, me conduziram à realização desse trabalho e contribuíram para sua efetivação.

Quero começar agradecendo ao professor Eduardo Jorge Félix Castells que, em 2013, aceitou com entusiasmo o trabalho de orientador e que, infelizmente (ao menos para todos os que contavam com a satisfação do seu convívio), não pôde dar continuidade a esta tarefa. A possibilidade de conviver semanalmente com o Prof. Castells ao longo de pouco mais de um ano foi um grande privilégio pessoal e profissional.

Gostaria igualmente agradecer aos membros da banca do exame de qualificação: os professores Luiz Eduardo Fontoura Teixeira, que se enquadra também na lista dos “professores que fizeram a diferença” durante a graduação; Rodrigo Almeida Bastos, que, embora não tenha dado aula no período que eu estava na graduação, tive a grata satisfação de acompanhar durante o estágio de docência na disciplina de Arquitetura Brasileira e, por isso, posso igualmente afirmar que também tem feito a diferença na formação dos alunos de Arquitetura e Urbanismo; e a professora Sandra Makowiecky, do curso de Artes Visuais da UDESC, quem eu

gostaria de ter conhecido há mais tempo e espero que possa ter a oportunidade de frequentar as suas aulas.

Um agradecimento especial ao arquiteto (e também professor) Cyro Illidio Corrêa de Oliveira Lyra, para quem faltam adjetivos capazes de qualificar o tamanho e a qualidade da sua contribuição ao longo de mais de trinta anos de atuação como servidor (agora aposentado) do Iphan. A vastidão e a profundidade do seu conhecimento e a forma absolutamente atual como sempre tratou as questões relativas à preservação do patrimônio cultural, o tornam uma personalidade absolutamente destacada, com quem tenho tido o imenso prazer em poder conviver desde que ingressei no Iphan.

Quero ainda agradecer ao arquiteto Marcelo Ferraz (que também tem seu lado professor), pela absoluta predisposição e cortesia com que me recebeu durante a visita a São Paulo, reservando uma parte do seu tempo para apresentar a Praça das Artes e discutir sobre o tema do trabalho.

Ao meu orientador, Cesar Floriano dos Santos, um agradecimento mais do que especial. Sua contribuição começou desde o primeiro dia de aula no curso de Arquitetura, em 2000, quando o mundo da história da arte e de arquitetura descortinou um novo e definitivo olhar para a minha futura profissão. Admiro profundamente seu conhecimento e o engajamento com que se dedica a transmiti-lo, permanentemente transformando a nossa forma de pensar e enxergar o mundo da arquitetura. As provocações feitas desde os primeiros encontros de assessoramento para a dissertação foram definitivas para reconduzir meu pensamento e me fazer avançar. Sinto-me absolutamente satisfeita com o resultado e, embora não cubra a totalidade do material pesquisado, dos temas e dos exemplos que havia pensado em abordar inicialmente, concluo esta etapa com a sensação de ter somado experiência e conhecimento. Por tudo isso, agradeço-lhe imensamente.

Por fim e – que pese o mais alto reconhecimento, admiração e gratidão que tenho pelos demais nomeados – o mais importante: muito obrigado ao professor, colega, amigo, companheiro e amor, Dalmo

Filho, que fez toda a diferença na minha formação, no meu trabalho e na minha vida. Obrigada!

La ville est pus qu'un ensemble de rues, de places, de jardins, d'immeubles, de personnes, c'est un état d'esprit.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> A cidade é mais que um conjunto de ruas, lugares, jardins, imóveis, pessoas, é um estado de espírito. (PIANO,2009. p. 90)



## RESUMO

Esta pesquisa traz a discussão sobre preservação e transformação do patrimônio edificado urbano, tendo como fio condutor as intervenções da arquitetura contemporânea. Como avaliar um projeto neste contexto? Como distinguir a boa da má arquitetura? O estabelecimento de parâmetros e regras para intervenção junto ao patrimônio histórico é, por um lado, uma necessidade dos órgãos de preservação, por outro, as regras devem refletir a diversidade e a complexidade dos contextos locais, sem apego a dogmas e padrões rígidos. Neste campo, dois polos de atuação se encontram: os arquitetos restauradores, técnicos dos órgãos de preservação; e os arquitetos projetistas. A história da construção do conceito de patrimônio, da teoria do restauro e do surgimento da crítica de arquitetura fornecem os elementos necessários para a formulação de uma base atualizada para a análise crítica, tendo como pano de fundo a realidade brasileira e a obrigatória distinção com o contexto europeu, que ainda exerce extrema influência no pensamento sobre a arquitetura e o patrimônio.

**Palavras-chave:** Arquitetura 1. Crítica 2. Patrimônio urbano 3.



## ABSTRACT

This research discusses the preservation and transformation of the urban built heritage by focusing on contemporary architectural interventions. How to evaluate a new design to be located in a historical context? How to distinguish good from bad architecture in this sensitive setting? Establishing parameters and rules for new interventions is, on the one hand, a need for preservation institutions while, on the other, they also must reflect the diversity and complexity of local contexts, without attachments to dogmas and rigid standards. In this debate, two distinct agendas converge: the preservationist architects and other technicians from preservation institutions; and the architects working on the new designs. The present research proposes that the historical construction of the concept of built heritage, the preservation theory and the emergence of architectural critical reviews provide the main elements for the formulation of an updated basis for the critical analyses of these new designs, using as the background the Brazilian reality and its necessary distinction from the European context, which still has great influence on the reflection about architecture and built heritage.

**Keywords:** Architecture 1. Criticism 2. Urban heritage 3.



## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> – Esquema teórico de modernização de uma cidade, de Jean Charles Moreux, 1941.	55
<b>Figura 2</b> – “Absorbing Modernity: 1914-2014”, foi um dos temas que permeou as exposições que fizeram parte da Bienal de Veneza de 2014.	94
<b>Figura 3</b> – 1º. Colocado do Concurso para a sede do MES, do arquiteto Archimedes Memória.	100
<b>Figura 4</b> – Sede do antigo Ministério da Educação e Saúde, atual Palácio Gustavo Capanema, conforme projeto elaborado pela equipe de Lucio Costa, a partir das contribuições de Le Corbusier.	100
<b>Figura 5</b> – Vista geral da cidade de Ouro Preto em 1954.	112
<b>Figura 6</b> – Vista da Ladeira de Santa Ifigênia em 1954 e em 2007.	112
<b>Figura 7</b> – Relação entre a área de proteção (perímetro de tombamento federal) e a mancha urbanizada da cidade de Tiradentes, MG.	121
<b>Figura 8</b> – Relação entre a área de proteção (perímetro de tombamento federal) e a mancha urbanizada da cidade de Laguna, SC.	121
<b>Figura 9</b> – Relação entre a área de proteção (perímetro de tombamento federal) e a mancha urbanizada da cidade de Mariana, MG.	122
<b>Figura 10</b> – Relação entre a área de proteção (perímetro de tombamento federal) e a mancha urbanizada da cidade de Mariana, MG.	122
<b>Figura 11</b> – Relação entre a área de proteção (perímetro de tombamento federal) e a mancha urbanizada da cidade de São João Del Rei, MG.	123
<b>Figura 12</b> – Relação entre a área de proteção (perímetro de tombamento federal) e a mancha urbanizada da cidade de Ouro Preto, MG.	123

<b>Figura 13</b> – Relação entre a área de proteção (perímetro de tombamento federal) e a mancha urbanizada da cidade de Paranaguá, PR.	124
<b>Figura 14</b> – Relação entre a área de proteção (perímetro de tombamento federal) e a mancha urbanizada da cidade de Olinda, PE.	124
<b>Figura 15</b> – Relação entre a área de proteção (perímetro de tombamento federal) e a mancha urbanizada da cidade de Cuiabá, MT.	125
<b>Figura 16</b> – Relação entre a área de proteção (perímetro de tombamento federal) e a mancha urbanizada da cidade de Porto Alegre, RS.	125
<b>Figura 17</b> – Relação entre a área de proteção (perímetro de tombamento federal) e a mancha urbanizada da cidade de Goiânia, GO.	126
<b>Figura 18</b> – Relação entre a área de proteção (perímetro de tombamento federal) e a mancha urbanizada da cidade de Salvador, BA.	126
<b>Figura 19</b> – Relação entre a área de proteção (perímetro de tombamento federal) e a mancha urbanizada da cidade de Recife, PE.	127
<b>Figura 20</b> – Relação entre a área de proteção (perímetro de tombamento federal) e a mancha urbanizada da cidade de Manaus, AM.	127
<b>Figura 21</b> – Relação entre a área de proteção (perímetro de tombamento federal) e a mancha urbanizada da cidade de Belém, PA.	128
<b>Figura 22</b> – Relação entre a área de proteção (perímetro de tombamento federal) e a mancha urbanizada da cidade de São Luís, MA.	128
<b>Figura 23</b> – Quadro comparativo entre o patrimônio protegido na França e no Brasil.	130
<b>Figura 24</b> – Evolução da mancha urbana da cidade de São Paulo (1881 a 1983).	132

<b>Figura 25</b> – A proposta neocolonial do arquiteto Carlos Leão para o Grande Hotel em Ouro Preto.	136
<b>Figura 26</b> – Grande Hotel de Ouro Preto.	138
<b>Figura 27</b> – Vista geral da cidade de Ouro Preto em 1954, com Grande Hotel já construído.	138
<b>Figura 28</b> – Croquis de Lina Bo Bardi para o projeto no Pelourinho.	142
<b>Figura 29</b> – Localização da Praça das Artes, no Vale do Anhangabaú, São Paulo.	148
<b>Figura 30</b> – Primeiro estudo de ocupação da Praça das Artes.	148
<b>Figura 31</b> – Projeto para Conservatório de Música em Curitiba, desenvolvido por graduando da Universidade Positivo, do Paraná, e premiado com distinção especial pelo 25º Ópera Prima.	155
<b>Figura 32</b> – Croqui da Praça das Artes, vista a partir do Vale do Anhangabaú.	157
<b>Figura 33</b> – Croqui da Praça das Artes, vista aérea a partir da esquina do Vale do Anhangabaú com a Avenida São João.	157
<b>Figura 34</b> – Croqui da Praça das Artes, vista aérea a partir da esquina da Avenida São João com a Rua Conselheiro Crispiniano.	158
<b>Figura 35</b> – Croqui da Praça das Artes, vista aérea a partir da Rua Conselheiro Crispiniano.	158
<b>Figura 36</b> –Praça das Artes, planta baixa térreo.	159
<b>Figura 37</b> –Praça das Artes, planta baixa primeiro pavimento.	160
<b>Figura 38</b> –Praça das Artes, planta baixa segundo pavimento.	161
<b>Figura 39</b> –Praça das Artes, corte AA.	162
<b>Figura 40</b> –Praça das Artes, corte BB.	163
<b>Figura 41</b> –Praça das Artes, corte CC.	164
<b>Figura 42</b> –Praça das Artes, croqui corte CC.	165
<b>Figura 43</b> – Praça das Artes, croqui corte AA.	165
<b>Figura 44</b> – Placa de identificação da Praça das Artes.	166
<b>Figura 45</b> – Imagem aérea da Praça das Artes.	166

<b>Figura 46</b> – Fachada do Conservatório Musical e Dramático, que integra a Praça das Artes, a partir da Av. São João.	167
<b>Figura 47</b> – Imagens da fachada do Conservatório Musical e Dramático.	167
<b>Figura 48</b> – Acesso à Praça das Artes pela Av. São João.	168
<b>Figura 49</b> – Detalhes do acesso à Praça das Artes pela Av. São João.	168
<b>Figura 50</b> – Imagem aérea da Praça das Artes, a partir do Anhangabaú.	169
<b>Figura 51</b> – Fachada do antigo Cine Cairo, defronte ao Vale do Anhangabaú.	169
<b>Figura 52</b> – Vista geral a partir do Vale do Anhangabaú.	169
<b>Figura 53</b> – Vista para o Vale do Anhangabaú (ao fundo, Edifício Martineli).	170
<b>Figura 54</b> – Vista a partir da Rua Conselheiro Crispiniano.	170
<b>Figura 55</b> – Vista noturna a partir do acesso pela Conselheiro Crispiniano.	171
<b>Figura 56</b> – Vão interno, vista para a Av. São João.	171
<b>Figura 57</b> – Vista para o Vale do Anhangabaú a partir do vão térreo.	171
<b>Figura 58</b> – Vista noturna a partir do térreo.	172
<b>Figura 59</b> – Vão interno, vista para a Rua Conselheiro Crispiniano.	172
<b>Figura 60</b> – Vão interno, vista a partir do acesso pela Av. São João.	173
<b>Figura 61</b> – Vista para o Vale do Anhangabaú a partir do 2º pavimento.	173
<b>Figura 62</b> – Vista de janela do segundo pavimento.	174
<b>Figura 63</b> – Vista das janelas do edifício dos corpos artísticos.	174
<b>Figura 64</b> – Vista de janela do primeiro pavimento. Ao fundo, edifício histórico na Av. São João, projeto de Ramos de Azevedo.	175
<b>Figura 65</b> – Vistas de várias janelas.	175
<b>Figura 66</b> – Vistas internas (térreo do antigo Conservatório, interior sala de exposições; sala de ensaios e espaço do restaurante).	176

<b>Figura 67</b> – Sala de ensaios.	176
<b>Figura 68</b> – Vista a partir do palco do salão principal do Conservatório.	177
<b>Figura 69</b> – Salão principal do Conservatório.	177
<b>Figura 70</b> – Convento das Bernardas, em Tavira, região do Algarve, Portugal. À esquerda, imagem antes da restauração. À direita, após a intervenção do arquiteto Eduardo Souto de Moura.	207
<b>Figura 71</b> – Museu do Pão, em Ilópolis. Interior e exterior da bodega.	210



## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CIAM – Congresso Internacional de Arquitetura Moderna

EMBRAPA – Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

ICOM – International Council of Museums

ICOMOS – International Council of Monuments and Sites

IHGSC – Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina

IPHAN – Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

IPUF – Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis

PMF – Prefeitura Municipal de Florianópolis

SEPHAN – Serviço de Patrimônio Histórico, Artístico e Natural de Florianópolis

SPHAN – Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

UNESCO – United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization



# SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO</b>	<b>25</b>
<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>27</b>
<b>CAPÍTULO 1. A VALIDADE DO CONCEITO DE PATRIMÔNIO: DA ORIGEM AOS DIAS ATUAIS</b>	<b>33</b>
A TEORIA DO RESTAURO: ORIGENS E TRANSFORMAÇÕES	40
O PÓS-GUERRAS E A TEORIA DO RESTAURO APLICADA AO PLANEJAMENTO URBANO	49
Entre Guerras: o movimento modernista e as Cartas de Atenas	50
O patrimônio no mundo Pós-guerra (décadas de 1960-70)	52
O contexto americano	59
<b>CAPÍTULO 2 . POR UMA ANÁLISE CRÍTICA</b>	<b>62</b>
A TEORIA DO RESTAURO E A CRÍTICA DA ARQUITETURA NA ATUALIDADE	66
Solà-Morales e o conceito de intervenção	71
POR UMA CRÍTICA DO APROPRIADO	75
A estética da arquitetura	79
A moral na arquitetura	85
Bases para a crítica	95
<b>CAPÍTULO 3. A PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO EDIFICADO NO BRASIL</b>	<b>98</b>
OS TOMBAMENTOS DO IPHAN	102
O CRESCIMENTO DAS CIDADES E A PROTEÇÃO DO PATRIMÔNIO URBANO NO BRASIL	105
Preservação do patrimônio e transformação urbana	109
Realidade brasileira e realidade europeia: necessidade de distinção	129

<b>CAPÍTULO 4. ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA E PATRIMÔNIO NO BRASIL</b>	<b>133</b>
O PENSAMENTO DE LUCIO COSTA	133
A CONTRIBUIÇÃO DE LINA BO BARDI	141
BRASIL ARQUITETURA E A PRAÇA DAS ARTES EM SÃO PAULO	143
Influências	144
A Praça das Artes	147
Croquis e plantas	157
Imagens	166
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>178</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>184</b>
BIBLIOGRAFIA	186
OUTRAS FONTES	188
<b>ANEXOS</b>	<b>191</b>
CICLO DE PALESTRAS CIDADES DO FUTURO	191
CONVERSA COM MARCELO FERRAZ	202
Sobre a ideia de intervenção	202
Sobre bom senso, tradição e interpretação em arquitetura	205
Sobre o escritório de projetos do Programa Monumenta	210
Sobre a questão do uso	211
Sobre a crítica da arquitetura	212

## APRESENTAÇÃO

A presente dissertação é o resultado de reflexões e questionamentos, ora latentes ora adormecidos, que finalmente vieram à tona após mais de dez anos de atuação junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – como estagiária entre 2004 e 2006 e, a partir de então, como servidora efetiva, desempenhando a função de técnica em Arquitetura e Urbanismo.

A experiência adquirida com o trabalho diário, passando pelos mais variados campos de atuação e expressão do patrimônio cultural – processos de tombamento, registro do patrimônio imaterial, paisagens culturais, candidaturas a patrimônio mundial, análise de projetos de arquitetura, elaboração e atualização de normas de preservação – permitiu, dentre tantas outras inquietações que permeiam o tema do patrimônio cultural, o surgimento de uma reflexão sobre a qualidade da nova arquitetura que vêm sendo inserida em conjuntos e áreas históricas protegidas, muitas vezes contrastantes às qualidades arquitetônicas e urbanísticas amplamente reconhecidas nas cidades antigas.

Assim, a inquietação consistiu em questionar alguns dos princípios, regras e modelos adotados pelos órgãos de preservação do patrimônio cultural quando da análise e aprovação de projetos de intervenção em bens protegidos, notadamente em conjuntos urbanos. Para tanto, buscou-se na história da preservação patrimonial, na teoria do restauro e na própria experiência brasileira, as bases para a construção de uma análise crítica.

Apesar dos inúmeros documentos internacionais que orientam a matéria, é necessária a permanente revisitação e reinterpretção de conceitos e diretrizes – que, na grande parte das vezes, surgem a partir da realidade europeia – ao contexto brasileiro.

Além disso, havia a convicção de que o desenvolvimento e a análise de um projeto arquitetônico não é e não pode ser sinônimo da aplicação direta de regras preestabelecidas, como se pudesse haver uma fórmula matemática para a definição do que é um bom ou um mau projeto. A realização de um projeto está permeada por questões subjetivas que, por sua vez, não significam aleatoriedade de decisões. Pelo contrário, as subjetividades fazem parte de um projeto

arquitetônico assim como fazem de uma obra de arte e o resultado final da obra será tão positivo e adequado quanto maior a coerência interna da obra, da sua relação com o contexto e do alcance dos objetivos que se pretende atingir.

Dessa forma, foi com o intuito de trazer à tona a discussão sobre a necessidade da construção das bases de uma crítica de arquitetura aplicada a contextos urbanos de valor patrimonial, que se desenvolveu a pesquisa.

## INTRODUÇÃO

No Brasil, a prática da preservação do patrimônio arquitetônico e urbanístico nasceu, na década de 1930, na esteira do movimento modernista. Tanto o modernismo quanto o conceito de patrimônio, cujas origens foram lançadas no contexto europeu, foram, em terras tupiniquins, reinterpretados e adaptados à realidade brasileira, marcada pela geografia e natureza tropical, pela diversidade de paisagens e ocorrências culturais.

Do ponto de vista urbano, a cidade brasileira desenvolveu-se a partir da experiência portuguesa, que durante três séculos estabeleceu, quase sozinha, a forma da arquitetura e o modelo das cidades, mas que nunca relegou também o conhecimento indígena dos lugares, dos materiais e das técnicas primitivas.

A partir do século XIX, a cidade começou a se transformar, tomar contornos de modernidade, sentir com cada vez mais voracidade a influência estrangeira, da indústria e dos modismos. Já o século XX foi absolutamente transformador, e as cidades brasileiras – assim como as latino-americanas em geral – foram tragadas pelo movimento desenvolvimentista, determinado pela velocidade do automóvel e pelo fetiche imobiliário das construções em altura.

Em muitos casos, a fúria devastadora que tomou conta da cidade brasileira – que, para a arquiteta Lina Bo Bardi, podia ser comparada a um abalo sísmico proposital – modificou irreparavelmente o cenário urbano, especialmente das capitais e das grandes cidades. A antiga cidade de origem colonial deu lugar à metrópole de grandes e largas avenidas e edifícios em altura foram erguidos nos mesmos lotes – pequenos e estreitos – que abrigavam as casas térreas caídas de branco e cobertas de telha de barro.

Restaram protegidos os núcleos das antigas e pequenas cidades que, por razões históricas diversas, geralmente em virtude do seu esvaziamento econômico, ficaram à mercê da onda de devastação. Esse foi o caso das cidades mineiras como Ouro Preto, Diamantina, Mariana, Tiradentes, logo descobertas e elevadas a patrimônio histórico e artístico nacional nos primeiros anos de existência do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN,

cujo setor de tombamentos era chefiado pelo arquiteto Lucio Costa, um dos maiores expoentes do modernismo brasileiro.

Quase oitenta anos após os primeiros tombamentos de edificações e cidades históricas no Brasil, somam-se cerca de cem os conjuntos urbanos tombados em nível federal e outros tantos – mas não muitos, especialmente se comparados ao total de mais de cinco mil municípios brasileiros – com algum grau de proteção em nível estadual e municipal.

Neste contexto, a inserção de novas construções aos ambientes urbanos já construídos, aos quais foram conferidos valores patrimoniais variados – estéticos, históricos, paisagísticos, simbólicos... – é questão que permeia a prática da preservação patrimonial desde as suas origens, e permanece em pauta, não apenas no Brasil, mas em nível mundial. A relação entre as novas edificações e os contextos preexistentes insere-se, na verdade, nas questões que permeiam e costumam o binômio preservação e transformação nas cidades e tem, como pano de fundo, a crítica da arquitetura. O que define a arquitetura e o que faz com que uma solução de arquitetura seja melhor do que outra?

Segundo Lucio Costa,

“[...] a boa arquitetura de um determinado período vai sempre bem com a de qualquer período anterior, o que não combina com coisa alguma é a falta de arquitetura”<sup>2</sup>.

Mas, o que define a boa arquitetura?

Atualmente, tem sido frequente encontrar em diversos autores a afirmação de que os núcleos mais antigos das cidades, aos quais se convencionou chamar de “centros históricos”, permanecem como guardiões de uma qualidade ambiental urbana que a cidade moderna, ao longo de quase um século, não conseguiu reproduzir.

---

<sup>2</sup> Trecho de carta escrita por Lucio Costa a Rodrigo Melo Franco de Andrade a respeito da construção do Grande Hotel em Ouro Preto, projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer. in: MOTTA, Lia. "A Sphan em Ouro Preto, uma história de conceitos e critérios". Rio de Janeiro, Revista do Patrimônio, n. 22, Iphan, 1987, p. 108.

Para o arquiteto Renzo Piano (PIANO, 2009), as transformações urbanas ocorridas no último século provocaram grandes malefícios neste artefato humano que se convencionou chamar de cidade, e alguns valores positivos, às vezes antigos e às vezes modernos, sobrevivem a duras penas. Mas seriam justamente esses valores aqueles capazes de retomar os aspectos humanistas da cidade<sup>3</sup>.

Para Benévolo (BENEVOLO, 2007), boa parte da produção arquitetônica atual é influenciada pelo patrimônio edificado, seja no que concerne à gestão do existente, seja no que diz respeito à produção do novo. Segundo o autor,

“os artefatos antigos – os tecidos edificados, os monumentos, as obras de arte – determinam majoritariamente a qualidade e a identificação das cidades e dos territórios.” (Benevolo, 2007, p. 31)

Apesar de referir-se principalmente ao contexto europeu, onde a densidade e o acúmulo de bens patrimoniais edificados é muitas vezes superior ao Brasil, o entendimento é válido também para a realidade latino-americana onde, com muita dificuldade, os últimos exemplares do patrimônio urbano e edificado resiste às frequentes e intensas pressões do mercado imobiliário ainda em ascensão.

Dentre os documentos internacionais que integram o rol de referências e princípios habitualmente utilizados pelos órgãos de preservação para a avaliação de projetos de intervenção em bens patrimoniais, está a Recomendação de Nairóbi, de 1976. A Recomendação preceitua que as novas construções em contextos urbanos de valor patrimonial devam atender a princípios capazes de garantir a harmonia entre o novo e o antigo, visando a manutenção da qualidade ambiental urbana dos núcleos históricos.

---

<sup>3</sup> [...] notre siècle a vu dégénérer cette grande, cette sublime invention de l'homme qu'est la ville. Ses valeurs positives survivent à grand-peine : de ses fonctions à la qualité du bâti. Pourtant, c'est grâce à ces valeurs à la fois antiques et modernes que la ville pourra tenter de guérir ses blessures. Depuis quelques années on parle beaucoup de « ville à taille humaine ». C'est vrai, mais plus qu'une réalité il s'agit là d'une aspiration. (Piano, 2009. p. 92)

Para que essa relação de harmonia seja atingida, deveriam ser utilizados parâmetros de controle que, na arquitetura, garantiriam a adequação entre a nova construção e o contexto em que se insere a partir de variáveis como

“harmonia das alturas, cores, materiais e formas, elementos constitutivos das fachadas e dos telhados, relações dos volumes construídos e dos espaços, assim como suas proporções médias e a implantação dos edifícios.” (Cury, 2004, p. 227)

Contudo, a mera aplicação dessas premissas, por vezes traduzidas em regulamentações ou normatizações que as transformam em parâmetros mensuráveis, como altura máxima ou gabaritos, afastamentos e taxas de ocupação, muitas vezes não são suficientes para assegurar a preservação da harmonia e a qualidade do conjunto e, em todos os casos, não garantem a construção da boa arquitetura.

No Brasil, são extremamente escassos os bons exemplos de novas arquiteturas em contextos urbanos históricos. Segundo Leonardo Benévolo, “novo” é tudo “o que se acrescenta ao patrimônio do passado, em conformidade com ele ou não” (Benevolo, 2007, p. 51), e é nesse sentido que o termo é utilizado ao longo do trabalho.

Assim, retorna-se à questão central: quais são as características de uma “boa arquitetura”? Como, a partir de quais princípios ou parâmetros, pode ser possível realizar uma avaliação crítica contundente, coerente e objetiva?

Neste sentido, para que seja possível a construção de uma base para a análise crítica, é necessária uma breve revisitação do próprio conceito de patrimônio, no bojo do qual nasceu também a crítica da arquitetura e o questionamento sobre a relação entre o novo e o antigo, questão que não encontrava sentido até meados do século XVIII.

Desde então, o conceito de patrimônio encontra-se em permanente transformação e adaptação às realidades impostas pelo mundo contemporâneo. Estas questões são tratadas no primeiro

capítulo (A validade do conceito de patrimônio: da origem aos dias atuais).

Para Deleuze (DELEUZE, 2010), os conceitos, embora datados, estão permanentemente submetidos a exigências de renovação, constituindo-se sempre numa questão de articulação, corte e superposição, sendo que os componentes do conceito não são nem constantes nem variáveis, “mas puras e simples variações ordenadas segundo sua vizinhança” (Deleuze, 2010, p. 28). Os conceitos são, assim, ao mesmo tempo absolutos na sua essência e relativos nas condições em que operam.

É nesse sentido que, revista a história do conceito, pretendeu-se posicioná-lo conforme as condições atuais do patrimônio, do urbanismo e da arquitetura no Brasil, com foco na discussão sobre a qualidade arquitetônica das novas construções em núcleos urbanos históricos e que, de alguma forma, interagem com as preexistências e transformam (em maior ou menor grau, de forma positiva ou negativa) o ambiente urbano.

Nesse contexto, o surgimento de uma crítica sobre arquitetura foi também a base que originou a prática da preservação do patrimônio edificado. A escolha do quê preservar carrega em si também o seu contrário: a escolha do que se permite transformar ou destruir. A atribuição de valores (estéticos, históricos, simbólicos...) a determinados bens implica a noção de que, a todos os demais, faltam tais valores. Contudo, um não existe sem o outro, da mesma forma que, segundo Deleuze, a diferença não existe sem a repetição e a repetição reforça a diferença (DELEUZE, 2006).

A necessidade da construção de uma base crítica foi abordada no segundo capítulo (Por uma análise crítica), para a qual se propõe a atualização do conceito de patrimônio e de todos os princípios lançados pela teoria do restauro e pela crítica da arquitetura a partir do contexto brasileiro, tratado com maior ênfase no terceiro capítulo (A preservação do patrimônio edificado no Brasil).

Por fim, no quarto capítulo (Arquitetura contemporânea e patrimônio no Brasil) buscou-se ilustrar o tema central deste trabalho a partir do exemplo específico do projeto da Praça das Artes, em São Paulo. O projeto foi desenvolvido pelo escritório Brasil Arquitetura, que tem despontado no contexto nacional como um dos ainda poucos

escritórios de arquitetura que alicerça parte significativa das suas obras nas discussões e questionamentos que constituem o foco de interesse do estudo.

Para tanto, foram reunidos materiais disponíveis em diversos meios (digital, periódicos, livros, encartes), que se acrescentaram à visita realizada à obra em companhia dos arquitetos autores do projeto, Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci. Ao final, nos anexos, encontram-se também transcrições de conversas com o arquiteto Marcelo Ferraz, com quem tivemos a oportunidade de, por pelo menos duas vezes, discutir de forma bastante aprofundada sobre os diversos contextos e contornos que a arquitetura contemporânea pode estabelecer com o patrimônio urbano no Brasil.

## CAPÍTULO 1. A VALIDADE DO CONCEITO DE PATRIMÔNIO: DA ORIGEM AOS DIAS ATUAIS

Ora, apesar de datados, assinados e batizados, os conceitos têm sua maneira de não morrer, e todavia são submetidos a exigências de renovação, de substituição, de mutação, que dão à filosofia uma história e também uma geografia agitadas, das quais cada momento, cada lugar, se conservam, mas no tempo, e passam, mas fora do tempo. [...] Fala-se hoje da falência dos sistemas, quando é apenas o conceito de sistemas que mudou. (DELEUZE & GUATTARI, 2010. p. 14.)

Para que a questão proposta – pela construção de uma análise crítica de arquitetura contemporânea inserida em contextos históricos, sobre os quais são aplicados valores patrimoniais – seja uma questão válida, é preciso verificar a própria validade conceito de patrimônio. Para tanto, faz-se necessário um breve percurso que vai desde as origens do conceito até a verificação de como é – ou deveria ser – aplicado contemporaneamente.

Nascido em meados do século XVIII, o conceito de patrimônio passou por várias transformações e adaptações até chegar os dias atuais. Desde as primeiras noções de restauração, elaboradas por John Ruskin e Eugène Viollet-le-Duc, seguidos por Camillo Boito, Cesare Brandi, Alois Riegl, passando pelas cartas internacionais e pela crítica da arquitetura, a ideia de patrimônio arquitetônico urbano passou da noção de monumento isolado, apartado da noção de desenvolvimento urbano, para uma concepção mais ampla que implica no reconhecimento das qualidades ambientais urbanas dos quais os conjuntos e sítios históricos são portadores.

Ao longo da história e da evolução do conceito, são muito variados os contornos que a ideia de patrimônio tomou, adaptando-se aos diversos contextos históricos, sociais, econômicos e geográficos.

Sua permanência e sua validade, aliás, dependem dessa permanente atualização a adaptação, sem o que o conceito perderia o sentido, tornando-se inútil ou irremediavelmente anacrônico.

O sucesso da definição de uma base a partir da qual se desenvolva a crítica sobre a arquitetura contemporânea construída em sítios de valor patrimonial depende também da atualização e da validação do conceito de patrimônio. Para isso, é preciso conhecer este conceito desde suas origens, os contornos que tomou ao longo do percurso da história e conforme o contexto em que se situa.

Embora extravasado a outros campos, dos quais, segundo Choay (2011) o patrimônio toma emprestado adjetivos que o qualificam de forma distinta, tornando-o um conceito “nômade”, convém lembrar que o foco da presente análise é o patrimônio edificado urbano. Tendo em vista, especialmente, as questões que ao longo da história foram sendo levantadas na relação do novo com o antigo em bens e contextos patrimoniais, faz-se importante aferir quais os aspectos do conceito de patrimônio e da teoria do restauro dele derivada se mantém válidos e quais precisariam ser revistos e reposicionados. Por isso a necessidade de compreender as origens e os caminhos tomados no decurso da evolução do conceito. Para Deleuze:

[...] você não conhecerá nada por conceitos se você não os tiver de início criado, isto é, construído numa intuição que lhe é própria: um campo, um plano, um solo, que não se confunde com eles, mas que abriga seus germes e os personagens que os cultivaram. (DELEUZE & GUATTARI, 2010. p. 13.)

A origem da definição de patrimônio e toda a política da preservação de obras de arte e monumentos históricos, posteriormente extravasada para bens culturais, remete, no mundo ocidental, à experiência francesa.

A palavra patrimônio, de origem latina (*patri* = pai + *monium* = recebido), começou a ser empregada para fins de proteção do que, na sequência, passou a ser compreendido como “patrimônio histórico”,

no período da Revolução Francesa, notadamente após a promulgação, em 1789, dos decretos que transferiam à nação todos os bens do clero, da coroa e dos nobres emigrados.

Na origem, essa noção de patrimônio era fundamentada pelo desígnio de “monumento histórico”, constituído por toda sorte bens móveis (obras de arte, documentos, joias, instrumentos, etc.) e imóveis. Em um único ato, uma quantidade incomensurável de bens e objetos havia passado a ser propriedade da nação francesa e, com a responsabilidade de levantar, catalogar, classificar e definir o destino desse espólio, foi criada, em 1790, a Comissão de Monumentos. O objetivo último da Comissão era decidir, a partir de critérios de valoração que começaram a constituir-se, o que deveria passar a fazer parte do patrimônio comum da nação e preservado para o usufruto das gerações futuras.

Grande quantidade de objetos havia sido reunida em depósitos, cuja guarda e controle tornaram-se rapidamente um problema que deveria ser resolvido prontamente. Uma das fórmulas encontrada foi a venda a particulares, outra foi a criação de museus, onde os objetos passaram a ter uma função instrutiva.

A noção de monumento referir-se-ia, portanto, a

[...] tudo o que for edificado por uma comunidade de indivíduos para rememorar ou fazer que outras gerações de pessoas rememorem acontecimentos, sacrifícios, ritos ou crenças. (CHOAY, 2001, p. 18)

Já o monumento histórico seria uma evolução do conceito originário de monumento e, aplicado à arquitetura, engloba também um caráter estético, do que deve ser mantido para as futuras gerações não apenas pela importância como elemento memorial, mas por sua beleza, grandeza, importância como obra de arte e, na sequência, como obra notável pela técnica e outros desígnios e valores que foram, com o tempo, se somando ao conceito original.

Assim, a noção de patrimônio histórico nasceu de uma ideia de seleção – por meio da adoção de critérios de valoração – do que deveria fazer parte da vida das gerações futuras e do que poderia ser

descartado (vendido, destruído, mutilado). Nesse sentido, era premente a construção de uma análise crítica, cujos critérios de avaliação seriam transformados com o passar do tempo e o avançar da história, mas cujo fundamento permanece o mesmo.

Segundo Deleuze (2010), o conceito é ao mesmo tempo absoluto e relativo, entendimento que pode ser transplantado para o conceito de patrimônio – absoluto, quanto ao seu caráter memorativo e seletivo, relativo, quanto às mutações e contornos que necessita tomar ao longo do tempo para permanecer válido:

[...] relativo a seus próprios componentes, aos outros conceitos, ao plano a partir do qual se delimita, aos problemas que supõe deva resolver, mas absoluto pela condensação que opera, pelo lugar que ocupa sobre o plano, pelas condições que impõe ao problema. (DELEUZE, 2010. p. 29.)

A ideia de patrimônio denota, assim, desde a sua origem e no seu cerne, classificação, análise e escolha. A prática da preservação patrimonial requer dos seus realizadores um alto grau de conhecimento das artes, da arquitetura, da técnica e da história, um sentimento de dever coletivo e uma grande capacidade de elaboração de entendimentos que não são, nunca, uníssonos, uniformes e consensuais, mas que devem ser fundamentados em uma base sólida de conhecimentos e princípios.

O que preservar e como preservar são questões chave para a atuação no campo do patrimônio, e suas respostas dependem dos próprios contornos que o conceito toma, da relação com o contexto em que se insere.

Na França revolucionária de 1791, foram nove os critérios considerados para avaliar o valor de um bem e salvá-lo da destruição a que tinham sido condenados pelo que Choay (2011) chamou de “vandalismo ideológico ordenado pelo Estado revolucionário”: valor econômico, de antiguidade, estético, histórico, documental, de uso e preciosidade.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> 1º Quando o preço atual da mão de obra ultrapassar ou apenas igualar o valor do material, o monumento não será fundido;

Para a aplicação das instruções enunciadas era necessário conhecimento aprofundado, possibilitando a seleção dos bens a partir do reconhecimento ou da atribuição de valores que os fariam se destacar dos demais. Neste caso, o valor estético se sobrepunha a qualquer outro – histórico ou econômico, principalmente.

Para Choay (2011), é paradoxal o fato de que as ações de destruição e conservação, opostas entre si, emanassem do mesmo aparelho revolucionário do qual o vandalismo ideológico era um derivativo. Essas contradições não seriam, segundo a autora, nem produtos de má-fé nem de deriva revolucionária, mas uma elaboração conceitual que, ao final, conclui que “indivíduos e sociedades não podem preservar e desenvolver sua identidade senão pela duração e pela memória” e que uma interpretação ideológica simplista que pregava a destruição de tudo o que simbolizava o Antigo Regime não estava à altura do projeto de constituição de uma nação conforme apregoadado pela Revolução<sup>5</sup>.

---

2º Todo monumento anterior ao ano de 1300 será conservado, de acordo com os costumes (muitas vezes as datas dos autos que acompanham as relíquias ajudarão da determinar a idade dos cofres e dos relicários);

3º Todo monumento valioso pela beleza do trabalho será conservado;

4º Os monumentos que, não sendo valiosos pela beleza do trabalho, trouxeram informações sobre a história e os períodos da arte, serão conservados;

5º Se, entre os monumentos históricos que não merecerem ser conservados, se encontrarem alguns com detalhes interessantes para a história ou para a arte, eles serão desenhados antes da fundição;

6º Todo monumento que tiver interesse para a história, para os costumes e para os usos será conservado;

7º Quando um monumento tiver uma inscrição ou uma legenda interessante para a história da arte, ela deve ser retirada para conservação, mencionando-se o monumento onde se encontrava (...);

8º Extrair-se-ão, sem as danificar, as pedras preciosas e as pedras gravadas, as medalhas, os baixos-relevos incrustados nas peças de ourivesaria (...);

9º Quando as relíquias estiverem colocadas em estofos ou tecidos que possam esclarecer sobre as manufaturas, ter-se-á o cuidado de pô-las à parte para serem examinadas. Se merecerem ser conservadas, pedir-se-á ao padre encarregado do transporte das relíquias que delas separe esses tecidos e esses estofos com a precaução exigida pela decência. CHOAY, 2001. p. 107.

<sup>5</sup> Em 4 de agosto de 1792, Dussault toma a palavra diante da Convenção: ‘Os monumentos do despotismo caem em todo o reino, mas é preciso poupar, conservar os monumentos preciosos para as artes. Fui informado por artistas renomados de que

O conceito de patrimônio nasce, portanto, estritamente imbricado à ideia de Estado-nação. Estritamente relacionado com o conceito de monumento (e este com o de documento) (LE GOFF, 1990), a noção de patrimônio estava também intimamente vinculada à ideia de história, fundamental para construção de uma narrativa que atestasse a validade do projeto de construção do Estado-nação. Para Hannah Arendt (2000), o principal propósito da história é assegurar que as lembranças gloriosas dos antepassados sejam levadas ao longo dos séculos às gerações futuras<sup>6</sup>.

Neste caso, o monumento seria uma espécie de materialização da própria história, mantendo-se para as gerações futuras como uma herança do passado, prova incontestável dos feitos dos seus antepassados.

Além disso, a história (neste caso contada ou comprovada pela materialização dos monumentos), que carrega consigo também a noção de tradição, é o que permite ao ser humano ter a noção de tempo, ou, segundo Arendt (2000), a consciência deste, sem a qual não seria possível ter nem passado nem futuro<sup>7</sup>.

Uma questão fundamental reside, no entanto, no processo de seleção e escolha, para o qual serão interpostas visões distintas, às vezes antagônicas. E é neste quesito, de escolha e seleção, que repousa uma das constantes do conceito de patrimônio e que o

---

a porta de Saint-Denis está ameaçada. Dedicada, sem dúvida, a Luís XIV [...], ela merece ódio dos homens livres, mas essa porta é uma obra-prima (...). Ela pode ser convertida em monumento nacional que os especialistas virão, de toda a Europa, admirar. Dá-se o mesmo com o parque de Versailles (uma voz: 'Que nele se plante!'). Ibid, p. 111.

<sup>6</sup> Começemos com Heródoto, cognominado por Cícero de *pater historiae*, e que permaneceu como pai da História Ocidental. Diz-nos, na primeira sentença das *Guerras Pérsicas*, que o propósito de sua empresa é preservar aquilo que deve sua existência aos homens, para que o tempo não o oblitere, e prestar aos extraordinários e gloriosos feitos de gregos e bárbaros louvor suficiente para assegurar-lhes evocação pela posteridade, fazendo assim sua glória brilhar através dos séculos. ARENDT, 2000. p. 69-70.

<sup>7</sup> [...] sem tradição – que se selecione e nomeie, que transmita e preserve, que indique onde estão os tesouros e qual o seu valor – parece não haver nenhum continuidade consciente no tempo, e portanto, humanamente falando, nem passado nem futuro, mas tão-somente a sempiterna mudança do mundo e o ciclo biológico das criaturas que nele vivem. Op. cit, p. 31.

permitted permanecer válido no século XXI, ao mesmo tempo que requer permanente atualização – afinal, quais são os critérios de seleção da atualidade, o que preservar e o que descartar, por que preservar?

Certamente, no século XXI não se preserva o patrimônio pelas mesmas razões do século XVIII. Nem os objetos do patrimônio são os mesmos, nem as razões para a preservação possuem as mesmas origens.

Na França do século XVIII, o conceito de patrimônio foi forjado em meio a duas visões que operavam com o mesmo propósito revolucionário, mas com entendimentos opostos: um que sustentava a destruição de tudo o que remetesse ao regime anterior, estabelecendo-se a Revolução como uma espécie de “marco zero” da nação, e outra (que prevaleceu), que considerava que era impossível apagar o passado e que os valores constantes em um dado monumento ou obra de arte, mesmo que criados sob a tutela do Antigo Regime, transcendiam os fatos políticos e constituíam, de qualquer forma, o patrimônio da nação.

Passados mais de dois séculos, tendo sido o conceito de patrimônio extravasado para outros continentes que não apenas o europeu, atravessando diversas fases da história mundial, regional e local, não há como operar a partir das mesmas bases conceituais dadas pela França revolucionária do século XVIII. Há muito tempo, não se preserva mais o patrimônio em virtude da sua função comemorativa, de destaque a fatos históricos ou a linguagens artísticas do passado. A preservação patrimonial hoje diz mais respeito à reflexão sobre o futuro do que às memórias gloriosas do passado.

Mudam os contornos e as relações do conceito, mas permanecem as tensões que lhe dão origem e validade. De um lado, os interesses econômicos e imobiliários, para os quais interessa a constante transformação e renovação urbana, a eterna construção do novo. Do outro, os movimentos preservacionistas, que se mantêm fiéis ao entendimento de que “sem passado não há futuro”, agora acrescido da constatação de que a cidade antiga continua sendo portadora de uma qualidade ambiental urbana que a modernidade não conseguiu reproduzir, pelo contrário.

A cidade antiga não seria, assim, apenas um testemunho de uma época, mas uma fonte de conhecimento, um modelo de inspiração, depositária de valores que hoje precisam ser resgatados e reinterpretados na cidade contemporânea.

Para Deleuze, “os novos conceitos devem estar em relação com os problemas que são os nossos, com nossa história e sobretudo com nossos devires”. (DELEUZE, 2010. p. 36). Deleuze considera o desejo (do pretendente) e a disputa (do rival) como bases fundamentais para a elaboração de conceitos, sendo elementos sempre presentes na própria formação das cidades. Não há a possibilidade de fazer filosofia apenas entre amigos ou iguais, é preciso que haja certa tensão, ansiedade, diferença, disputa, para que se possam criar conceitos.

No momento atual, a cidade contemporânea encontra na cidade antiga o contraponto necessário para fazer a crítica do presente e pensar seu próprio futuro, ao mesmo tempo que as tensões da cidade moderna são produtoras de inquietudes que exigem a constante transformação e reposicionamento de velhos conceitos.

Esta noção, de que as qualidades ambientais urbanas da cidade antiga devem ser parâmetros de análise e inspiração para a cidade e a arquitetura contemporânea, é também explorada no âmbito da crítica da arquitetura, como se verá mais adiante.

## A TEORIA DO RESTAURO: ORIGENS E TRANSFORMAÇÕES

À esteira do conceito de patrimônio, notadamente de patrimônio construído, surgem as questões relacionadas com a forma de preservá-lo, sendo o restauro uma das ações mais contundentes neste sentido. Assim, a teoria do restauro – e também a crítica da arquitetura – se desenvolve ao mesmo tempo que o conceito de patrimônio histórico é colocado em prática.

Segundo Montaner (2007), o nascimento da crítica “dá-se em uníssono com o nascimento da estética e da arqueologia” (MONTANER, 2007. p. 11), cujas origens remontam à segunda metade do século XVIII.

[...] com o surgimento do espírito ilustrado e a eclosão do neoclassicismo, que, mais do que um estilo, representou uma total transformação do gosto e dos métodos de criação e interpretação das artes, da arquitetura e das cidades. (MONTANER, 2007. p. 11)

É este o contexto no qual se desenvolverá os trabalhos de seleção da Comissão de Monumentos e, ato subsequente, as primeiras ações de conservação e restauração empreendidas.

Os princípios inaugurais da restauração são desenvolvidos na França, por Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) e Prosper Mérimée (1803-1870) que, em 1849, lançam o “*Rapport de Conseils pour la restauration*” [Relatório de conselhos para a restauração] voltado aos arquitetos e demais encarregados das obras de restauração que aconteciam em toda a França.

O primeiro entendimento, lançado no Relatório e depois constantemente revalidado por arquitetos e teóricos que se debruçaram sobre o tema, é de que a restauração deve ser o último dos recursos a ser empregado visando a preservação de um monumento, dando prioridade à conservação (que é preventiva e não paliativa ou corretiva como a restauração). A restauração deveria ser, pois, evitada, prevenida pela manutenção e conservação constante dos edifícios.<sup>8</sup>

O vocábulo “restauração” foi especificamente abordado por Viollet-le-Duc no “*Dictionnaire Raisonné de l’Architecture Française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> Siècle*” [Dicionário fundamentado da arquitetura francesa do século XI ao XVI], obra composta por dez volumes publicados entre 1854 e 1868. Outros textos sobre restauração e, especialmente, sobre arquitetura e técnicas construtivas antigas, além de artigos críticos sobre a arquitetura do século XIX, também foram abordadas no “*Entretiens sur l’Architecture*” [Conversas sobre arquitetura], formado por dezoito artigos publicados entre 1863 e 1872.

---

<sup>8</sup> Quelque habile que soit la restauration d’un édifice, c’est toujours une nécessité fâcheuse; un entretien intelligent doit toujours la prévenir. (VIOLLET-LE-DUC e MÉRIMÉE, 1849).

Na mesma época, as ideias ou, mais precisamente, as intervenções que vinham sendo praticadas por Viollet-le-Duc e seus seguidores foram duramente combatidas pelo inglês John Ruskin (1819-1900), cuja produção teórica recobre temas como história da arte, arquitetura, pintura, literatura, filosofia, dentre muitos outros assuntos, sendo considerado o principal teórico da Era Vitoriana na Inglaterra.

Diferente de Viollet-le-Duc, que participou e coordenou diversas obras de restauração (como a Catedral de Chartres, a Notre Dame de Paris, a basílica de Saint-Sernin de Toulouse – da qual se falará mais adiante – e a abadia de Saint-Denis), a produção de Ruskin foi essencialmente teórica, de base romântica e utópica.

A “Lâmpada da memória” e a “Lâmpada da verdade”, foram os textos de Ruskin que tiveram maior influência no campo da preservação do patrimônio e da restauração, e fazem parte de uma das suas mais importantes obras sobre arquitetura: “As sete lâmpadas da arquitetura”, originalmente publicada em 1849. Para Ruskin, a restauração significava a própria destruição do monumento:

“significa la destrucción más completa que pueda sufrir un edificio, destrucción de la que no podrá salvarse la menor parcela, destrucción acompañada de una falsa descripción del monumento destruido. [...] es imposible, tan imposible como resucitar a los muertos, restaurar lo que fue grande o bello en arquitectura.” (RUSKIN, 1956. p. 256-257)

Ruskin sustentava a ideia de que os monumentos, assim como os homens, tinham um prazo determinado de vida, e que era preciso admitir a morte dos monumentos assim como era inevitável o fim da vida humana.

Por outro lado, havia na teoria de Ruskin um ponto de concordância com Viollet-le-Duc, quando afirmava que dever-se-ia

primar pela conservação<sup>9</sup>, fazendo as manutenções e substituições necessárias para garantir uma existência prolongada do monumento.

A noção de verdade transpassava toda a crença ruskiniana, para quem o ato da restauração significava, essencialmente, a produção de uma falsidade, uma mentira. Essa noção de sinceridade aplicada à arquitetura foi absorvida mais tarde pelo movimento modernista, cuja vertente funcionalista cunhou, com base no preceito de verdade, a máxima “a forma segue a função”.

Para Ruskin, na conservação dos monumentos os problemas estruturais deveriam ser tratados também com sinceridade. Da mesma forma que o ser humano na velhice vale-se de muletas que o ajudam a ficar de pé, também os edifícios deveriam ser escorados, com apoios aparentes e de materiais que os diferenciavam das estruturas originais, sem falsear a construção.

Convém evitar, contudo, as comparações simplistas que muitas vezes implicam em mera oposição entre os posicionamentos de Ruskin e Viollet-le-Duc. É preciso empreender uma análise contextualizada sobre as visões e posturas (nem sempre) antagônicas entre os preceitos de cada um.

Diferente da Inglaterra no mesmo período, a França havia contabilizado ao longo da Revolução centenas de perdas e destruições. Neste cenário, a restauração nem sempre poderia ser tratada como o último recurso, mas muitas vezes a primeira – e possivelmente a única – alternativa para garantir a preservação de capítulos importantes da história da arte e da arquitetura francesa para as gerações futuras, conforme apregoava o movimento preservacionista.

Este movimento vinha se consolidando desde o final do século XVIII, derivado dos trabalhos da Comissão de Monumentos criada

---

<sup>9</sup> No hablemos, pues, de restauración. La cosa en sí no es en suma más que un engaño. [...] Mas, se dirá, la restauración puede llegar a ser una necesidad. De acuerdo. Mirad frente a frente a la necesidad y aceptadla, destruid el edificio, arrojad las piedras a los rincones más apartados, y rehaced los de lastre o mortero a vuestro gusto, mas hacedlos honradamente, no los reemplacéis por una mentira. Examinad esa necesidad antes de que se os presente y podréis evitarla. El principio de los tiempos modernos [...] consiste en descuidar los edificios y luego en restaurarlos. (RUSKIN, 1956. p. 257-258)

em 1790 cujo objetivo era selecionar e salvar obras da destruição. Desde então, amadurecia-se o conceito e a crítica sobre o patrimônio histórico. Nesta ótica, em diversas situações os conceitos de Ruskin sobre a “morte natural” dos monumentos ou de pátina do tempo simplesmente não eram possíveis de aplicação.

Deste ponto de vista, seria compreensível que o posicionamento de Merimée, Viollet-le-Duc e dos demais encarregados pela preservação do patrimônio francês na época não fosse outro que recomendar, e mesmo incentivar, a restauração de monumentos e obras de arte que, em diversos casos, encontravam-se mutilados ou totalmente destruídos, o que implicava muitas vezes sua reconstrução, pois era o recurso possível para dar à narrativa histórica da construção do Estado-nação a materialidade necessária para validá-la.

Mesmo Ruskin reconhece, a seu modo, a natureza do esforço que era empreendido na França de maneira que, se na essência as posições eram antagônicas, ao menos em alguma medida havia certo reconhecimento dos feitos franceses.<sup>10</sup>

A maior polemica residia, portanto, em como fazê-lo, qual postura adotar frente à necessidade de intervir em um monumento – seja ele uma ruína ou uma edificação mal conservada.

Em 1883, o italiano Camilo Boito (1836-1914) teve atuação primordial durante o Congresso de Engenheiros e Arquitetos Italianos realizado em Roma, propondo critérios de intervenção em monumentos históricos que depois seriam adotados pelo Ministério da Educação e transplantados para a I Carta Italiano do Restauo – e

---

<sup>10</sup> Under the firm and wise government of the third Napoleon, France has entered on a new epoch of prosperity, one of the signs of which is a zealous care for the preservation of her noble public buildings. Under the influence of this healthy impulse, repairs of the most extensive kind are at this moment proceeding, on the cathedrals of Rheims, Amiens, Rouen, Chartres, and Paris; (probably also in many other instances unknown to me). These repairs were, in many cases, necessary up to a certain point; and they have been executed by architects as skilful and learned as at present exist, - executed with noble disregard of expense, and sincere desire on the part of their superintendents that they should be completed in a manner honourable to the country. They are nevertheless more fatal to the monuments they are indented to preserve, than fire, war, or revolution. (RUSKIN, 1854. p. 8)

que, oitenta anos mais tarde, seriam a base da Carta de Veneza (1964).

Para Boito (2008), seriam sete os princípios fundamentais do restauro: ênfase no valor documental dos monumentos, que deveriam ser preferencialmente consolidados a reparados e reparados a restaurados; evitar acréscimos e renovações, que, se fossem necessários, deveriam ter caráter diverso do original, mas não poderiam destoar do conjunto; os complementos de partes deterioradas ou faltantes deveriam, mesmo se seguissem a forma primitiva, ser de material diverso ou ter incisa a data de sua restauração ou, ainda, no caso de restaurações arqueológicas, ter formas simplificadas; as obras de consolidação deveriam limitar-se ao estritamente necessário, evitando-se a perda dos elementos característicos ou, mesmo, pitorescos; respeitar as várias fases do monumento, sendo a remoção de elementos somente admitida se tivessem qualidade artística manifestadamente inferior à do edifício; registrar as obras, apontando-se a utilidade de fotografia para documentar a fase antes, durante e depois da intervenção, devendo o material ser acompanhado de descrições e justificativas encaminhado ao Ministério da Educação; colocar uma lápide com inscrições para apontar a data e as obras de restauro realizadas.

O italiano havia adotado um posicionamento considerado moderado e intermediário entre os ensinamentos de Viollet-le-Duc e as teorias de Ruskin, formulando um referencial teórico sobre os princípios e conceitos da restauração que segue ainda atual.

Boito admitia que, frente a uma edificação arruinada ou mutilada, pouco se poderia fazer senão “deixa-la em paz”, posicionamento que se aproximava da teoria de Ruskin. Por outro lado, em alguns casos considerava a hipótese de “libertá-las das mais ou menos velhas ou mais ou menos más restaurações”, buscando a restituição de uma unidade comprometida, entendimento que encontrava maior ressonância em Viollet-le-Duc. Em todas as circunstâncias, contudo, ressaltava a diferença (e até a oposição) entre conservação e restauração<sup>11</sup>, postura que se encontrava alicerçada

---

<sup>11</sup> [...] enquanto a nossa suprema sabedoria consiste em compreender e reproduzir minuciosamente todo o passado da arte, e essa recente virtude nos torna

tanto nas teorias de Viollet-le-Duc quanto de Ruskin, com a diferença que, para o último, a hipótese da restauração estava totalmente fora de cogitação.

A teoria de Boito sobre o “restauro filológico”, explicitada na conferência de Turim, fundamentou toda a teoria moderna do restauro.

Em 1903, Aloïs Riegl (1858-1966) publicou “O culto moderno aos monumentos”, acrescentando ao conceito de patrimônio, novas concepções de valor, que foram sendo atribuídas aos bens patrimoniais à medida das necessidades de atualização do conceito de patrimônio impostas pelo mundo moderno e que não tinham mais a ver com aquelas originadas nos séculos anteriores. Ao valor histórico, somou-se o valor de antiguidade, produto de uma simples percepção sensorial, desprovida de conhecimento apurado ou científico que baseava a noção do valor histórico. A estes, acrescentava-se o valor rememorativo intencionado (diferente o valor histórico ou de antiguidade, que possuem também aspectos rememorativos, mas cuja intencionalidade não se expressa na gênese do objeto).

Aos valores rememorativos, Riegl adicionou valores de contemporaneidade, que se relacionam com as demandas contemporâneas de uso e significação dos monumentos. O primeiro dos valores de contemporaneidade seria o valor instrumental, que trata especificamente da utilidade que determinado bem ou monumento possui na vida contemporânea. Neste sentido, Riegl toca em questões muito sensíveis à preservação do patrimônio que ainda hoje não foram completamente ultrapassadas. Em muitos casos, o valor instrumental e o valor de antiguidade são colocados como pares

---

maravilhosamente adaptados para completar as obras de todos os séculos passados, as quais nos chegam mutiladas, alteradas ou arruinadas, a única coisa sábia que, salvo raros casos, nos resta a fazer é esta: deixa-las em paz, ou, quando oportuno, libertá-las das mãos ou menos velhas ou mais ou menos más restaurações. [...]

Mas, uma coisa é conservar, outra e restaurar, ou melhor, com muita frequência uma é o contrário da outra; e o meu discurso é dirigido não aos conservadores, homens necessários e beneméritos, mas, sim, aos restauradores, homens quase sempre supérfluos e perigosos. (BOITO, 2008. p. 37)

opostos, devendo haver uma escolha consciente sobre qual dos dois deverá prevalecer no ato de conservação de um bem.

Ao tratar do valor instrumental, Riegl abordava questões referentes à própria dinâmica da cidade, em permanente mutação, onde a todo o tempo se preservam e também se eliminam edificações. A reflexão dava-se no exato momento em que a modernidade, resultante do avanço industrial, impunha uma significativa transformação da cidade antiga, notadamente a cidade medieval. Os novos planos urbanísticos para cidades como Paris e Viena, por exemplo, impunham ao mesmo tempo a expansão do conceito de patrimônio, permitindo sua aplicabilidade não mais a monumentos isolados, mas a fatias urbanas, e também uma nova gama de valores que permitissem a classificação e escolha, o descarte ou a preservação.

Sobre o valor artístico, Riegl acrescentou a existência de um valor de novidade, absoluto, que considera a obra como um todo acabado, e um valor artístico relativo. Para o autor, o tratamento dado aos monumentos ao longo do século XIX basearam-se substancialmente entre dois postulados: a originalidade de estilo (valor histórico) e a unidade de estilo (valor de novidade), sistema que se viu abalado com o surgimento do valor de antiguidade, para o qual não importava nem a originalidade nem a unidade de estilo. Já o valor artístico relativo daria a possibilidade ao homem moderno de compreender e apreciar obras antigas que, do ponto de vista contemporâneo, não teriam nenhum valor absoluto, tendo em vista o grande distanciamento temporal entre a obra e quem a aprecia. Neste sentido, o valor artístico relativo se sobreporia ao valor de novidade, visto que os valores artísticos absolutos de uma obra antiga não poderiam alcançar os artistas modernos<sup>12</sup>.

Inspirado nos incrementos conceituais introduzidos por Alois Riegl, Cesare Brandi (1906-1988) trouxe novas contribuições à teoria do restauro, com a publicação, em 1963, da sua “Teoria da Restauração”. Brandi reafirmou um preceito que havia sido

---

<sup>12</sup> En el valor artístico relative se basa la posibilidad de que obras de generaciones anteriores puedan ser apreciadas no solo como testimonios de la superación de la naturaleza por la fuerza creadora del hombre, sino también con respect a su propia y específica concepción, su forma y su color. (RIEGL, 2008. p. 91)

anunciado ainda no século XVIII, quando a Comissão de Monumentos lançava o rol de valores a serem considerados para a classificação de um bem patrimonial: a prevalência do valor estético sobre os demais.

Brandi foi categórico quanto ao entendimento de que o restauro é um ato crítico, cujo objetivo é o reconhecimento da obra de arte, devendo-se estar atento “ao ‘juízo de valor’ necessário para superar, frente ao problema específico das adições, a dialética das duas instancias, a histórica e a estética”. (BRANDI, 2004. p. 12) Como primeiro princípio do restauro, Brandi sustentava que o que se restaura é a matéria de que é feita a obra, ou seja, o meio físico pelo qual é possível continuar transmitindo a sua imagem. Complementando essa ideia e considerando ainda o caráter estético sobre os demais, afirmava que:

“a restauração deve visar ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo”. (BRANDI, 2004. p. 32)

Este enunciado expõe, contudo, premissas que na prática costumam ser muito conflitantes, de difícil solução – por vezes impossíveis mesmo de resolver. Especialmente no caso da arquitetura, em diversas situações não há como restabelecer a unidade potencial de uma obra sem livrá-la de acréscimos espúrios, o que, de alguma forma, implica necessariamente em “apagar” algum traço da passagem da obra através do tempo.

Neste caso, cabe mais uma vez a avaliação crítica e uma tomada de decisão consciente sobre quais valores devem prevalecer, sendo impossível aplicar a premissa cunhada por Brandi na sua totalidade.

Mesmo Riegl já considerava que, tendo em vista a complexidade do sistema de valoração de uma obra, expressada muitas vezes pela coexistência de valores antagônicos (como o valor de antiguidade e de novidade, por exemplo), cabia ao profissional (teórico, arquiteto ou restaurador) definir, mediante um jogo de

busca de equilíbrio e coerência com o contexto contemporâneo, qual valor deveria prevalecer em benefício da preservação da obra.

A noção de necessária reintegração de uma unidade de estilo, cujo postulado era sustentado por Viollet-le-Duc – que chegava ao extremo de uma intervenção inventiva, criando novas realidades a partir de elucubrações que extravasavam os limites da obra – havia sido superada. Por outro lado, a preservação absoluta de todos os momentos históricos, acrescida da necessidade de deixar claramente marcadas as intervenções, conforme sustentado por Brandi, dá pouca margem a uma interpretação atualizada da obra, num sistema através do qual os cânones impostos pela teoria se sobrepõem em importância ao próprio objeto de intervenção.

## O PÓS-GUERRAS E A TEORIA DO RESTAURO APLICADA AO PLANEJAMENTO URBANO

Em 1884, Boito falava sobre as contradições que pareciam fazer parte do próprio trabalho do crítico da arte e do restaurador, mostrando especialmente as dificuldades e diferenças entre a teoria e a prática.

No fundo, a vertente mais dogmática da teoria do restauro, especialmente aquela que sustenta a ideia de que a verdade precisa transparecer através da diferenciação ou mesmo contraste entre materiais, da manutenção das marcas do tempo e da história ou, em última instância, pela postura extrema de “deixar o monumento morrer”, está em constante conflito com a busca pela unidade estética e com o desejo de continuidade, o que implica em um necessário posicionamento crítico frente à obra que se pretende preservar.

É precisamente nesse aspecto que residem as principais contradições na maneira como são tratadas e preservadas as obras no âmbito da teoria do restauro, cuja origem se deu a partir da noção de monumento, em um momento histórico específico, agravadas ainda mais quando esta teoria é simplesmente transplantada para o trato com a cidade. É também neste aspecto que reside o desafio de pensar a crítica sobre a relação da arquitetura contemporânea com os contextos preexistentes.

A teoria do restauro, assim como o planejamento urbano, ambos desenvolvidos a partir da ruptura entre o mundo pré-industrial e a crescente transformação dos modos de vida, estendem suas origens até o Iluminismo, quando as posições dogmáticas (especialmente da religião) são colocadas em xeque a partir de uma produção científica cada vez mais crescente. Este cientificismo, por outro lado, estaria lastreado pela filosofia racionalista que tem origem em Descartes, Spinoza e Leibniz (COLQUHOUN, 2004), cuja visão dualista e dicotômica (bom ou mal, claro ou escuro, verdade ou mentira) estende-se até a atualidade.

Essa ideia acabou implicando numa constante busca por regras ou cânones universais que, na prática, encontram grandes dificuldades de aplicação, gerando inúmeras contradições, insuperáveis se as bases de análise e os princípios da crítica não forem reformulados a partir de contextos atuais.

Ao longo do século XIX, a definição de patrimônio e as atualizações da teoria de restauro derivaram da brusca ruptura estabelecida a partir da Revolução Industrial e da mudança drástica do modo de vida nas cidades. No século XX, os danos e perdas causados pelas duas Grandes Guerras se somaram às questões intrínsecas da grande cidade pós-industrial.

### **Entre Guerras: o movimento modernista e as Cartas de Atenas**

A primeira Carta de Atenas, de 1931, foi resultado da conferência realizada em Atenas pelo Escritório Internacional de Museus e incorporava, na integralidade, os princípios do restauro que haviam sido cunhados por Camillo Boito e adotados em 1883 pela I Carta Italiana de Restauro.

Como avanços significativos, a Carta trazia entendimentos específicos sobre a adoção de novas tecnologias em obras de restauro e uma importante atualização do conceito de patrimônio, que não mais restringia-se ao monumento isolado, mas se alargava para a noção de ambiente urbano (SOLÀ-MORALES, 2001). No item III da Carta, que trata da Valorização dos Monumentos, está expressa a preocupação com “o caráter e a fisionomia das cidades”, derivada de

uma inquietação sobre o “novo” (“na construção dos edifícios”) e a relação que estabelecia com os monumentos em sua vizinhança.

Assim, a ideia de respeito ao monumento inicialmente empregada no restauro, passava a ser aplicada também no plano urbano, tratado como o cenário ou pano de fundo a partir do qual os monumentos eram apreendidos visualmente.

Essa noção, mesmo que ampliada posteriormente por outros conceitos, como o de ambiência, determinou uma série de diretrizes que seriam empregadas em novas intervenções no contexto urbano, permanecendo ainda válida nas práticas patrimoniais da atualidade.

Já a Carta de Atenas de 1933 foi resultado do IV Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, cujo texto foi altamente influenciado por Le Corbusier<sup>13</sup>, e fazia uma exposição de motivos e princípios que justificavam e davam as bases para a construção do urbanismo modernista.

Punha-se em xeque o modelo compacto que caracterizava as cidades antigas, definida a partir das edificações alinhadas e coladas umas nas outras e carentes, assim, da ventilação e da insolação necessária a índices mínimos de salubridade. Em contraposição, a Carta pregava um melhor aproveitamento da topografia, do clima, das áreas verdes e o estabelecimento de níveis máximos de densidade habitacional, para o qual deveriam ser utilizados os modernos recursos técnicos, que possibilitavam a construção em altura, permitindo a liberação das superfícies térreas.

As velocidades dos automóveis era considerada incompatível com os pedestres, de maneira que a rua passaria a ser o lugar da máquina e utilizada exclusivamente de forma funcional, enquanto que os pedestres passariam a gozar do interior das quadras, agora constituídas por espaços livres e verdes. O novo urbanismo proposto rompia radicalmente, portanto, com qualquer modelo anterior de

---

<sup>13</sup> Segundo Almeida (2006), existem várias versões da Carta de Atenas. A primeira, publicada nos Anais Técnicos da Câmara Técnica de Atenas, é a ata do IV CIAM. A segunda foi publicada em 1941 pelo próprio Le Corbusier, à qual o autor acrescentou observações particulares. Uma terceira foi publicada em 1942 por José-Luis Sert, inserida na obra “Can Our Cities Survive?” e existiria ainda uma quarta, em holandês, que compara a ata do CIAM com o texto de Le Corbusier.

cidade e sua implantação implicaria, necessariamente, na substituição de um pelo outro.

Para os preceitos modernistas da Carta de Atenas, era impossível a convivência entre a cidade antiga e a cidade moderna, tanto no aspecto formal<sup>14</sup>, quanto na sua essência. Mais do que tudo, considerava-se que as cidades ainda abrigavam princípios e regras obsoletos, que haviam feito parte da história do passado (a necessidade de defesa e a conseqüente constituição de ruelas densamente edificadas da cidade medieval, por exemplo) e que precisavam ser atualizados para oportunizar as modernizações do tempo presente (CURY, 2004).

Curiosamente, a Carta reservava um item para tratar sobre o “patrimônio histórico das cidades”, o que parece certo contrassenso no bojo de um documento que defendia amplamente a substituição da cidade antiga por algo totalmente novo.

Apesar de utilizar-se do termo “conjuntos urbanos”, reconhecendo a possibilidade de que a estes poderiam ser atribuídos valores arquitetônicos que justificassem sua salvaguarda, o texto centrava-se no conceito de monumento isolado, sendo que a única justificativa para sua preservação dar-se-ia em virtude da sua eventual não obstrução às modernizações que deveriam ser empreendidas na cidade. Neste caso, a prioridade não era a preservação “do pitoresco”, mas sim as inevitáveis e inadiáveis adequações urbanas da cidade aos tempos modernos.

Diferente da Carta de Atenas de 1931 e dos movimentos preservacionistas, a permanência do patrimônio histórico (seja ele representado por edifícios isolados ou por conjuntos urbanos) era, na Carta de 1933, apenas consentida e a introdução de novas arquiteturas em contextos históricos não apresentava qualquer problema suplementar.

## **O patrimônio no mundo Pós-guerra (décadas de 1960-70)**

Internacionalmente, o movimento pela preservação do patrimônio em escala global havia ganhado força após a Primeira

---

<sup>14</sup> “O alinhamento das habitações ao longo das vias de comunicação deve ser proibido.” (CURY, 2004, p. 36).

Guerra Mundial, mas foi a partir das destruições causadas na Segunda Guerra e, na sequência, na dura tarefa de reconstrução de cidades inteiras, que o tema da preservação do patrimônio urbano tomou mais corpo.

Neste quadro, destaca-se em 1945 a criação da Organização das Nações Unidas (ONU) em 1945 e, um ano mais tarde, da Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura (UNESCO) que, em 1972, lançou a Convenção do Patrimônio Mundial, procedente da união dos movimentos de preservação de bens culturais e da natureza.

Nos anos que seguiram a criação da ONU e da UNESCO, foram redigidos alguns documentos internacionais concernentes à preservação do patrimônio e que ampliavam a aplicação do conceito para bens cuja valoração extrapolava os valores históricos e artísticos.

A ideia de “patrimônio da humanidade”, que transcende as fronteiras dos territórios nacionais e que constitui parte fundamental da evolução ou da constituição do gênero humano, aparece pela primeira vez no texto da Convenção de Haya de 1954 e foi consolidado posteriormente, em 1972, pela Convenção do Patrimônio Mundial.

A partir de então, seguiu-se a realização periódica de encontros internacionais para tratar dos temas relacionados com a preservação do patrimônio em escala mundial, dos quais derivou uma série de documentos, conhecidos como Cartas Patrimoniais. As Cartas passaram a tratar dos constantes alargamentos do conceito de patrimônio históricos, necessários para fazer frente à diversidade e especificidade de bens e ocorrências culturais que transcendiam o contexto europeu e as antigas noções de monumento e cidade histórica, incorporando aos já consagrados valores históricos, estéticos, comemorativos e de antiguidade, noções de valores sentimentais, etnográficos, simbólicos, paisagísticos e imateriais de lugares, povos e culturas totalmente diversos do contexto europeu e essenciais como testemunho da vida humana na Terra.

As Cartas Patrimoniais também absorveram a função de lançar as diretrizes, internacionalmente reconhecidas, que pautam as ações de intervenção no patrimônio edificado, congregando conceitos

trazidos da teoria do restauro que vinha se desenvolvendo desde o século XIX.

Em 1964, durante a realização do II Congresso internacional de arquitetos e técnicos dos monumentos históricos realizado na cidade de Veneza, o patrimônio arquitetônico e urbano foi foco de inquietações e alvo de renovações conceituais.

Foram 13 documentos resultantes do Congresso, com recomendações variadas em prol da preservação dos bens culturais em âmbito internacional, dentre os quais merecem destaque a Carta Internacional sobre Conservação e Restauração de Monumentos e Sítios – também conhecida como Carta de Veneza – e a criação do ICOMOS<sup>15</sup>, constituído para ser o órgão assessor da UNESCO para assuntos referentes ao patrimônio cultural em nível mundial, incluindo a elaboração de diretrizes para preservação de bens e sítios protegidos, o que passaria a englobar recomendações sobre restauração e novas intervenções arquitetônicas em contextos patrimoniais.

A Carta de Veneza (1964) foi o primeiro documento internacional lançado após a Carta de Atenas e amplamente inspirada na Carta Italiana de Restauro, elaborada a partir dos princípios propostos mais de setenta anos antes por Camillo Boito, ainda no final do século XIX.

Estruturada em 16 artigos, a Carta de Veneza introduziu elementos importantes à noção de patrimônio, começando pelo alargamento do conceito de monumento histórico, que deixou de ter caráter monumental e excepcional e passou a englobar também as “obras modestas”.<sup>16</sup>

Na mesma ocasião do lançamento da Carta de Veneza, a criação do ICOMOS deveu-se à necessidade de independência dos assuntos relacionados à arquitetura e urbanismo daquelas afetas à área

---

<sup>15</sup> Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (*International Council of Monuments and Sites*, em inglês).

<sup>16</sup> Art. 1º A noção de monumento histórico compreende a criação arquitetônica isolada, bem como o sítio urbano ou rural que dá testemunho de uma civilização particular, de uma evolução significativa ou de um acontecimento histórico. Estende-se não só às grandes criações, mas também às obras modestas, que tenham adquirido, com o tempo, uma significação cultural. (CURY, 2004. p. 92)

da museologia. A Conferência de Atenas de 1931 havia sido realizada pelo Escritório Internacional de Museus e todas as questões concernentes à restauração e à proteção do patrimônio arquitetônico e urbano estavam atreladas às ações do Conselho Internacional de Museus (ICOM), criado em 1946.

É notável, pois, que até a Carta de Atenas a preservação de monumentos e conjuntos urbanos assemelhava-se à noção de cidade museu, entendimento claramente expresso nos modelos modernistas de cidades.

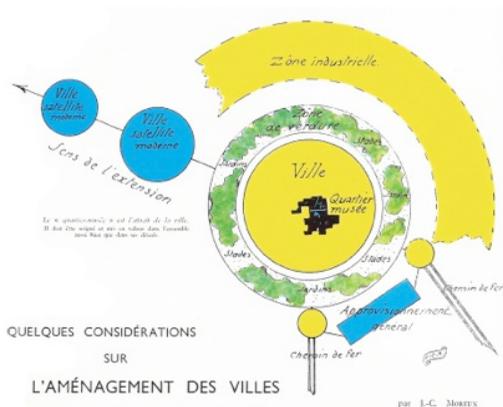


Figura 1 – Esquema teórico de modernização de uma cidade, de Jean Charles Moreux, 1941.<sup>17</sup>

Em 1941, o arquiteto francês Jean Charles Moreux havia publicado na revista *L'Ilustration* um esquema teórico para a modernização de uma cidade, no qual aparecia a denominação *quartier musée* para indicar o centro histórico protegido, ao redor do qual a cidade se desenvolvia, cercada por uma zona verde que, por sua vez, era envolvida pela zona industrial e seguida por cidades satélites. O mesmo esquema seria adotado em 1945 por Le Corbusier em um projeto para a expansão urbana das cidades de La Rochelle e La Pallice (PLUM, 2011). O esquema demonstra como o núcleo histórico era considerado um elemento estático e apartado do restante da cidade.

<sup>17</sup>. PLUM, 2011, p. 115

Entre 1931 e 1964, contudo, os efeitos do pós-guerra haviam provocado mudanças significativas em todas as disciplinas que se relacionavam com o tema do patrimônio no continente europeu. Neste sentido, as questões patrimoniais afetas ao campo da arquitetura e do urbanismo não podiam mais ficar atrelados à museologia, mas precisavam ser englobadas em questões mais globais, como o planejamento urbano.

Assim, a Carta de Veneza lançava mão de orientações mais detalhadas quanto à preservação de monumentos e conjuntos e, pela primeira vez, foi adotado o conceito de ambiência (e não apenas de visibilidade) como fator significativo para a preservação dos valores patrimoniais urbanos. Quesitos como escala, volumes e cores passaram a incorporar as diretrizes básicas para a preservação de sítios, sendo especialmente aplicados nos casos de inserção de novas arquiteturas em conjuntos edificados de valor patrimonial.

Art. 6º A conservação de um monumento implica a preservação de uma **ambiência em sua escala**. Enquanto sua ambiência subsistir, será conservada, e toda construção nova, toda destruição e toda modificação que possam alterar as **relações de volumes e de cores** serão proibidas. (CURY, 2004. p. 93)

Em 1972, a Carta do Restauro produzida pelo Ministério da Instrução Pública do governo italiano extrapolou, pela primeira vez, as questões de restauro para além da arquitetura, considerando a cidade como um “organismo urbanístico completo” e, portanto, também passível de ser tratada a partir dos conceitos que norteiam as ações de restauração de monumentos.

Extrapolou ainda o conceito de restauro para além de aspectos formais, incluindo características conjunturais e da completude dos elementos que configuram o organismo urbano.

As intervenções de restauração nos centros históricos têm a finalidade de garantir – através de meios e procedimentos ordinários e extraordinários – a permanência no tempo de valores que caracterizam esses conjuntos. A

restauração não se limita, portanto, a operações destinadas a conservar unicamente os caracteres formais da arquitetura ou de ambientes isolados, mas se estende também à conservação substancial das características conjunturais do organismo urbanístico completo e de todos os elementos que concorrem para definir tais características. (CURY, 2004. p. 166)

Contudo, mesmo pretendendo-se uma atualização, a Carta reforçava a visão conservadora de que os núcleos e sítios patrimoniais deveriam permanecer apartados do restante da cidade, visando à adequada salvaguarda dos monumentos e centros históricos. A Carta do Restauro considerava que todas as funções urbanas não compatíveis com a conservação dos monumentos e das áreas protegidas deveriam ser deslocadas para outros locais da cidade, remetendo à ideia de *cidade museu* lançada na década de 1930<sup>18</sup>. Tal entendimento foi alimentado pela ideia de cidade como obra de arte, possuidora de uma unidade a ser mantida, sem ser contaminada pela cidade contemporânea.

No mesmo ano, a realização de um Simpósio sobre a Introdução de Arquiteturas Contemporâneas em Conjuntos e Edificações Antigas também em Budapeste, produziu Resoluções específica para tratar desta temática.

As Resoluções obtidas a partir do Simpósio em Budapeste apontavam o rápido crescimento e a conseqüente transformações das cidades como fator demandante de atitudes objetivas no que concerne à introdução de novas arquiteturas nas cidades históricas. Estas, permaneciam sendo portadoras de valores intrínsecos, independentes do seu papel inicial, e grande significância para a modernidade, tornando-as aptas a adaptar-se aos contextos culturais, sociais, econômicos e políticos em permanente mutação. Mesmo adaptadas à vida contemporânea, as cidades antigas possuem força suficiente para manter sua estrutura e seu caráter.

---

<sup>18</sup> “A intervenção de reestruturação urbanística deverá tender a liberar os centros históricos de finalidades funcionais, tecnológicas, ou de uso que, em geral, vier a provocar-lhes um efeito caótico e degradante.” (CURY, 2004. p. 168)

Somada ao reconhecimento do valor inerente à cidade histórica, acrescentava-se o convencimento de que a arquitetura é, necessariamente, a expressão do seu tempo, seu desenvolvimento é contínuo, como a cidade, e as expressões do passado, do presente e do futuro precisam ser tratadas como um todo e, por isso, sua harmonia precisa ser constantemente preservada.

A partir destas premissas, as Recomendações sobre a Introdução de Arquiteturas Contemporâneas em Conjuntos e Edificações Antigas apoiavam-se nos seguintes eixos:

- De que a integração da arquitetura contemporânea nos conjuntos históricos é possível à medida em que o programa de urbanismo aceite o tecido urbano existente e o considere como parte importante a evolução da cidade;

- Que a arquitetura contemporânea, utilizando-se sabiamente das técnicas e materiais atuais, deve integrar-se a um contexto antigo sem afetar as qualidades estruturais e estéticas preexistentes, devendo respeitar as massas, a escala, o ritmo e a aparência dos conjuntos antigos;

- A autenticidade dos conjuntos de monumentos históricos deve ser considerado como critério fundamental, devendo-se evitar as falsificações que comprometam os valores artísticos e históricos;

- A revitalização dos conjuntos e monumentos em virtude de novas funções é lícito e recomendável, desde que estas funções não comprometam, tanto no exterior quanto internamente, nem à sua estrutura, nem à sua integridade.

O documento recomendava, ainda, a realização de encontros periódicos para tratar do assunto.

A década de 1970 foi particularmente pautada pelas preocupações com a convivência da arquitetura contemporânea nos núcleos históricos e pelos questionamentos sobre a função de tais núcleos na vida contemporânea. Do ponto de vista patrimonial, o crescente e desenfreado processo de urbanização punha em risco a preservação da ambiência das cidades e conjuntos históricos, tornando a necessidade de regulamentação e controle de novas construções ainda mais evidentes.

A isto, somava-se a falência dos ideais do urbanismo e da arquitetura modernista, colocados em xeque, especialmente os

aspectos funcionalistas e racionalistas lançados pela Carta de Atenas de 1933.

Em 1976, a Recomendação de Nairóbi estabeleceu a harmonia de altura, cores, materiais e formas, elementos dos telhados e fachadas, relações dos volumes construídos e dos espaços, proporções médias e implantação, como parâmetros a serem respeitados para a efetiva preservação dos núcleos históricos urbanos.

Estas diretrizes não foram suficientes, contudo, para produzir inserções coerentes ou portadoras de qualidade arquitetônica. Por outro lado, há uma imensa dificuldade em avaliar objetivamente a qualidade das produções arquitetônicas contemporâneas, sejam elas inseridas ou não em ambientes urbanos históricos.

As Cartas Patrimoniais de fato contribuíram para o permanente alargamento do conceito de patrimônio, atualmente aplicado a bens e contextos que extrapolam, em muito, a noção de monumento ou de valor histórico. Entretanto, do ponto de vista das novas inserções, sejam elas ações de restauro ou introdução de novas arquiteturas, permanece em aberto a construção de princípios de análise e crítica que sejam efetivamente capazes de avaliar a qualidade da arquitetura contemporânea produzida.

Um dos aspectos que necessitam de uma maior reflexão e atualização, reside no fato de que premissas existentes, ao pretenderem estabelecer as bases de uma crítica, ainda partem de uma realidade europeia, onde a rapidez e o grau de transformações urbanas não guarda nenhuma correspondência com o contexto (histórico, econômico, político e social) de outros países, em outros continentes.

### **O contexto americano**

O patrimônio americano, diferente do europeu, é resultado da adaptação de estilos importados ao gosto e contexto locais. Esse patrimônio encontra-se expresso no contexto urbano pela convivência de estruturas pré-coloniais (especialmente tratando-se da América Espanhola) com a cidade europeia adaptada às condições americanas.

Nas Américas, o processo de transformação urbana está intimamente relacionado à verticalização das cidades. Inspiradas no

modelo norte-americano que virou paradigmático no contexto mundial a partir do século XX, as ideias de desenvolvimento e modernidade são, ainda na atualidade, sinônimos de verticalização e de substituição do antigo pelo novo.

No Brasil, assim como em toda a América Espanhola, as cidades e núcleos históricos se conservaram ou em virtude de uma estagnação econômica, ou de ações enfáticas dos órgãos de preservação. Neste sentido, destaca-se no Brasil a criação, em 1937, do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, um dos mais antigos órgãos de preservação das Américas.

Nas capitais e grandes cidades, contudo, o normal é que os núcleos históricos tenham sido quase totalmente devastados, substituídos por edifícios em altura que não guardam nenhuma correspondência nem com a malha urbana colonial, nem com a arquitetura preexistente.

Em 1967, as Normas de Quito buscaram tratar das especificidades do contexto americano, chamando a atenção para a relação de causa e efeito entre a condição de empobrecimento<sup>19</sup> de alguns países americanos e de rápido desenvolvimento urbano<sup>20</sup>, cujo modelo era fundamentado na ampliação da infraestrutura urbana e na rápida ocupação de novas áreas, acarretando na mutilação e na degradação das cidades ibero-americanas “em nome de um mal entendido e pior administrado progresso urbano” (CURY, 2004. p. 108).

Neste momento, crescia a ideia de preservação do “contexto urbano” e “ambiente natural” em que estão inseridos os monumentos. Já naquela época, a experiência americana demonstrava que os malefícios do vandalismo urbanístico haviam sido muito maiores do

---

<sup>19</sup> “O acelerado processo de empobrecimento que vem sofrendo a maioria dos países americanos, como consequência do estado de abandono e da falta de defesa em que se encontra sua riqueza monumental e artística, demanda a adoção de medidas de emergência [...]” (CURY, 2004p. 105-106)

<sup>20</sup> “Todo processo de acelerado desenvolvimento traz consigo a multiplicação de obras de infraestrutura e a ocupação de extensas áreas por instalações industriais e construções imobiliárias que não apenas alteram, mas deformam por completo a paisagem, apagando as marcas e expressões do passado, testemunhos de uma tradição histórica de inestimável valor” (Op. cit, p. 108)

que os benefícios advindos da instalação da infraestrutura urbana que o justificaram e de que seria preciso haver uma conciliação entre planejamento urbano e preservação do patrimônio.

A Carta de Machu Picchu, em 1977, pretendia uma revisão da Carta de Atenas de 1933, considerando as severas transformações urbanas sofridas ao longo das quatro décadas que haviam passado desde o lançamento dos preceitos modernistas.

A Carta de Machu Picchu foi um dos poucos documentos que, no âmbito da atuação patrimonial – que tinha-se voltado grandemente à restauração e à noção de produção de uma arquitetura analógica, seguindo a teoria produzida na década de 1960 pelo italiano Aldo Rossi –, tratou novamente da necessidade de produção de uma crítica da arquitetura. A Carta lançava um alerta sobre a linguagem arquitetônica que vinha sendo produzida pelo pós-modernismo que, em franca contraposição ao modernismo, corria o risco de um retrocesso, implicando na produção de um ecletismo moderno, anti-histórico, sem avançar para uma etapa mais madura do movimento moderno. Por outro lado, convidava também para que os arquitetos voltassem sua atenção para questões específicas de cada lugar, lançando um olhar diferenciado e atendo para a arquitetura popular.

É tempo de recomendar aos arquitetos que tomem consciência do desenvolvimento histórico do movimento moderno e cessem de multiplicar paisagens urbanas obsoletas, feitas de volumes monumentais, sejam horizontais ou verticais, opacos, reflexivos ou transparentes. (CURY, 2004. p. 244)

Ao longo das décadas de 1980 e 1990, conceito de patrimônio tornou-se ainda mais alargado, passando a ser aplicado a bens de natureza material (edificações, cidades, monumentos naturais), mas a aspectos imateriais da cultura. Mas em termos de estudos, análises e críticas sobre arquitetura e intervenções no patrimônio edificado, muito pouco foi acrescentado que não a consciência de que algo é preciso ser feito ou discutido.

## CAPÍTULO 2 . POR UMA ANÁLISE CRÍTICA

Na esteira da construção do conceito de patrimônio e da teoria da restauração, nasce também a crítica da arquitetura. Parece inevitável que, ao refletir sobre os feitos do passado, que seria deixado como legado para as gerações futuras, fosse elaborada também uma análise sobre a produção no tempo “presente”.

Segundo Deleuze,

[...] o atual presente não é tratado como o objeto futuro de uma lembrança, mas como o que se reflete ao mesmo tempo em que forma a lembrança do antigo presente. [...] todo o presente se reflete como atual ao mesmo tempo em que representa o antigo. (DELEUZE, Sem data, p. 86)

Para Arendt (2000), desde o seu tempo presente o homem encontra-se permanentemente forçado a tomar uma posição contra o passado e o futuro<sup>21</sup>.

No mundo em transformação do século XIX, ao mesmo tempo em que se cunhava o conceito de patrimônio, nascia a crítica da arquitetura. As mudanças provocadas pelas inovações tecnológicas no campo da construção e que significaram uma ruptura com o antigo modo de fazer arquitetura, deram ainda mais vazão ao nascimento de um pensamento crítico – como deveria ser a arquitetura dos tempos modernos e como ela deveria se relacionar com os feitos do passado? Havia certo consenso sobre a pouca qualidade ou relevância da arquitetura que vinha sendo produzida, especialmente aquela que, ao se utilizar de técnicas industriais de construção, ainda mantinha uma roupagem que fazia referência à arquitetura do passado sem, contudo, deter os mesmos predicados estéticos. Esta contradição, reforçada ainda pela ideia de que a mera imitação de estilos do passado

---

<sup>21</sup> Do ponto de vista do homem, que vive sempre no intervalo entre o passado e o futuro, o tempo não é um contínuo, um fluxo de ininterrupta sucessão; é partido ao meio, no ponto onde “ele” está; e a posição “dele” não é o presente, na sua acepção usual, mas, antes, uma lacuna no tempo, cuja existência é conservada graças à “sua” luta constante, à “sua” tomada de posição contra o passado e o futuro. (ARENDR, 2000. p. 37)

implicava na produção de uma falsidade, dava ainda mais a importância da preservação das obras autênticas do passado.

Ao contrário do que ocorria nas questões relacionadas com a Teoria do Restauro, na crítica da arquitetura Viollet-le-Duc e Ruskin se aproximavam. Ambos anunciaram, frente às transformações técnicas e da própria sociedade<sup>22</sup>, a necessidade de se construir uma nova linguagem arquitetônica, que respondesse aos anseios da modernidade. As imitações mal feitas do ecletismo em voga foram amplamente criticadas. No século XIX, havia grande acúmulo de conhecimento. A arquitetura do passado, de todas as épocas, de todas as regiões, havia sido profundamente estudada e dissecada. Mas em termos de produção, era preciso que os arquitetos fizessem mais do que copiar modelos, formas e detalhes do passado.

Viollet-le-Duc questionava os “ciclos de imitações” às quais os arquitetos estariam submetidos, sendo sempre cópias mal feitas das arquiteturas romanas e gregas originais<sup>23</sup>. Para o arquiteto francês, a arquitetura deveria derivar das condições e necessidades do seu tempo, considerando inclusive a contínua modificação dos hábitos sociais de cada período<sup>24</sup>.

Ruskin, assim como Viollet-le-Duc e Camilo Boito, orgulhava-se do conhecimento acumulado durante séculos de pesquisas e que permitiram ao homem moderno obter um conhecimento aprofundado sobre a história e seus antepassados, mas no campo da arquitetura – assim como nas demais artes, ciências e

---

<sup>22</sup> Cependant, au dehors, des voix demandent une architecture de notre temps, une architecture pour nous, une architecture compréhensible, une architecture conforme à nos habitudes civiles. (VIOLLET-LE-DUC, 1872. p. 325)

<sup>23</sup> Le mal est-il sans remède ? En serons-nous réduits à copier les Romains fort mal, les Grecs d'une façon puérile (pour qui connaît l'architecture grecque), le moyen âge, la Renaissance, le siècle de Louis XIV, et même les pâles monuments de la fin du siècle dernier, pour revenir, faute de mieux, aux Romains, et recommencer le cycle des imitations ? (Ibid, p. 324)

<sup>24</sup> La composition architectonique devant dériver absolument : 1° du programme imposé, 2° des habitudes de la civilisation au milieu de laquelle on vit, il est essentiel, pour composer, de posséder un programme et d'avoir le sentiment exact de ces habitudes, de ces usages, de ses besoins. Encore une fois, si les programmes changent peu quant au fond, les habitudes des peuples civilisés, les mœurs se modifient sans cesse ; par suite, les formes de l'architecture doivent varier à l'infini. (Ibid, p. 330)

técnicas – considerava preciso utilizar tal acúmulo de informações para a produção de algo realmente novo, e não para a repetição das formas do passado.<sup>25</sup> Mais do que isso, classificava como absurdas as tentativas de cópia da arquitetura antiga, a partir da qual se colhiam inspirações para uma série de ornamentações que produziam a arquitetura eclética e neoclássica, sem os requintes, as funções, as proporções e as relações de ordem dos exemplares originais<sup>26</sup>.

Neste sentido, o conceito de “verdade” foi utilizado tanto por Ruskin quanto por Viollet-le-Duc, e constitui princípio fundamental tanto para as teorias de restauração quanto da crítica em arquitetura.

Nos seus “*Entretiens*”, Viollet-le-Duc afirmava que os princípios da arquitetura poderiam ser resumidos em um único entendimento: respeito absoluto pelo verdadeiro<sup>27</sup>. Da mesma forma, Ruskin considerava a verdade de forma absoluta, para a qual era imperdoável qualquer falta e insuportável qualquer mácula<sup>28</sup>.

Outra ideia, que perdurará ao longo de toda a crítica da arquitetura (até a atualidade), é a noção de que, dentre todas as artes,

---

<sup>25</sup> For three hundred years, the art of architecture has been the subject of the most curious investigations; its principles have been discussed with all earnestness and acuteness; its models in all countries and all of ages have been examined with scrupulous care, and imitated with unsparing expenditure. And of all this refinement of enquiry, - this lofty search after the ideal, - this subtlety of investigation and sumptuousness of practice, - the great result, the admirable and long-expected conclusions is, that in the centre of the 19<sup>th</sup> century, we suppose ourselves to have invented a new style of architecture, when we have magnified a conservatory. (RUSKIN, 1854. p. 5)

<sup>26</sup> It is to this, then, that our Doric and Palladian pride is at last reduced! We have vaunted the divinity of the Greek ideal – we have plumed ourselves on the purity of our Italian taste – we have cast our whole souls into the proportions of pillars, and the relations of orders – and behold the end! Our taste, thus exalted and disciplined, is dazzled by the lustre of a few rows of panes of glass; and the first principles of architectural sublimity, so far sought, are found all the while to have consisted merely in sparkling and in space. (Ibid, p. 5-6)

<sup>27</sup> Je crois avoir suffisamment insisté sur la valeur et l'étendue de ces principes dans les précédents Entretiens, principes que d'ailleurs peuvent se résumer à ce peu de mots : Respect absolu pour le vrai. (VIOLLET-LE-DUC, 1872. p. 333)

<sup>28</sup> Existen faltas ligeras a los ojos del amor, existen errores ligeros para los dictámenes de la ciencia, pero la verdad no perdona ninguna falta ni soporta ninguna mácula. (RUSKIN, 1956. p. 52)

a arquitetura é a única que se impõe, independe da vontade do sujeito em querer vê-la, senti-la, fruí-la ou não.

Pode-se escolher em ler ou não um livro ou uma poesia, escutar uma música, apreciar uma pintura, mas esta escolha é bastante restrita no caso da arquitetura. Por isso, o arquiteto teria uma responsabilidade muito maior do que qualquer outro artista. Esta noção aparece em 1872 em um dos “*Entretiens sur l’architecture*”<sup>29</sup> de Viollet-le-Duc e, mais tarde, em diversos outros arquitetos, teóricos e críticos da arquitetura<sup>30</sup>.

Ruskin atribuía totalmente ao arquiteto a responsabilidade pelas obras e seus resultados e lamentava a deficiência de gosto e de talento que produziam pelas cidades exemplos de arquitetura execráveis.<sup>31</sup>

De fato, os anseios da crítica de arquitetos e teóricos que se debruçaram sobre a questão das transformações dos processos de produção da arquitetura no século XIX só foram atendidos na sua plenitude décadas mais tarde, com o advento do movimento moderno, que respondeu objetivamente aos clamores por uma nova arquitetura.

Durante esse período, a prática de preservação e o conceito de patrimônio ficaram basicamente adstritos à noção de monumento

---

<sup>29</sup> Un mauvais tableau, exposé, fût-il entouré des plus hautes protections, est toujours un mauvais tableau, et l’auteur le garde. Une ouvre littéraire, même bien appuyée, si elle ennuie, reste chez son éditeur. Mais un édifice bâti, qu’en faire s’il est mauvais ? le démolir ? c’est un peu cher ; s’en servir comme on peut ? c’est le parti le plus sage. (VIOUET-LE-DUC, 1872. p. 325-326)

<sup>30</sup> L’architecture est quelque chose de dangereux. C’est un art socialement dangereux parce qu’imposé a tous. L’architecture impose une immersion totale. [...] Une musique laide, on peut ne pas l’écouter, un tableau laid on ne peut pas le regarder, mais un immeuble laid reste là, devant nous, eu nous sommes bien obligés de le voir. C’est une lourde responsabilité, cette présence physique, y compris pour les générations futures. (PIANO, 2009. p. 86)

<sup>31</sup> The streets of our cities are examples of the effects of this clashing of different tastes; and they are either remarkable for the utter absence of all attempt at embellishment, or disgraced by every variety of abomination. Again, in a climate like ours, those few who have knowledge and feeling to distinguish what is beautiful, are frequently prevented by various circumstances from erecting it. [...] surely it is yet more attributable to a lamentable deficiency of taste and talent among our architects themselves. (RUSKIN, 1903, p. 4)

enquanto bem isolado. Camillo Sitte (1843-1903) teria sido o primeiro a advogar em prol da cidade antiga baseada em um modelo urbanístico portador de valores estéticos que vinham sendo relegados pela cidade moderna que se desenvolvia, em oposição às ações interventivas que vinham sendo aplicadas na cidade industrial.

Na mesma época, estavam em curso as reformas urbanas de Haussmann em Paris, que devastaram dezenas de quarteirões da cidade medieval para dar lugar a largas avenidas acompanhadas de novos edifícios em arquitetura neoclássica. Para Choay (2001), a condescendência da Comissão de Monumentos quanto a esta operação, considerada necessária em virtude da modernização da vida nas cidades, denotava como a noção de patrimônio estava, até aquele momento, atrelada unicamente ao conceito de monumento histórico como bem individual e, inclusive, desvinculado do seu contexto.

A noção de que o monumento não é algo apartado da cidade, mas inserido em um contexto urbano que deveria ser igualmente salvaguardado, só foi plenamente desenvolvida a partir da Carta de Atenas de 1931, no mesmo momento em que eram produzidos também os preceitos da arquitetura e do urbanismo modernista que seriam difundidos a partir do CIAM de 1933.

## A TEORIA DO RESTAURO E A CRÍTICA DA ARQUITETURA NA ATUALIDADE

Recentemente, o debate sobre a inserção de novas arquiteturas em contextos históricos tem tomado corpo no contexto internacional, embora ainda sejam relativamente escassos os autores de referência com foco sobre o tema.

Muitas vezes, a discussão recai em uma oposição entre a postura conservadora dos restauradores e técnicos do patrimônio e o desejo transformador, cuja postura é muitas vezes intransigente, dos arquitetos projetistas. Em diversos casos, agravam-se as equivocadas noções de oposição entre tradição e modernidade, novo e antigo, analogia e contraste.

A solução do impasse parece residir na adoção de um “meio termo”, fundamentado a partir de novas bases conceituais, atualizadas

e conectadas com as questões atuais e locais, onde os pares não são mais opostos, mas complementares, equilibrados entre si.

No corpo dos técnicos do Patrimônio criou-se o fundamentalismo. É reacionário opor-se à iniciativa de novos arquitetos só porque se quer preservar uma obra secundária dos anos 1950. O fundamentalismo patrimonial parece religioso. Toda vez que se tem boa vontade com a arquitetura, parece que você comete um pecado. Estamos falando de cidades, onde todo mundo vive e se encontra! Tem algo aí de fetiche do objeto. E isso não tem nada a ver com preservar prédios velhos. Deixem eles aí! E também os conjuntos de casas de 100, 80, 50 anos; tudo isso é ótimo; muito melhor que os prédios de 50 andares da especulação imobiliária. A gente não é a favor da especulação imobiliária. Sou a favor de projetos novos e de preservação. É preciso juntar esses valores. (CAMPOFIORITO, 2012. p. 35)

Em 2013, a discussão sobre novas inserções em conjuntos históricos voltou a ser tema central de um encontro internacional, ocorrido na cidade de Sevilha. Reconhecida pela UNESCO como Patrimônio da Humanidade, a cidade de Sevilha esteve na iminência de ser incluída na Lista de Bens em Risco em função de um projeto para construção de um arranha céu (conhecida como Torre Cajasol) na área de entorno do sítio histórico, há cerca de 2 quilômetros de distancia dos principais monumentos como a Catedral, os Reales Alcázares e a Torre da Giralda, o que, segundo especialistas, comprometeria a leitura da paisagem urbana sevilhana caracterizada pela horizontalidade predominante das edificações que configuram o tecido urbano, marcada pelas estruturas verticais dos seus principais monumentos históricos.

O mesmo tipo de discussão tem sido levado a cabo em diversas cidades europeias, cujo modelo urbano continua caracterizado pela densidade, horizontalidade e homogeneidade da massa edificada, cujas únicas estruturas verticais que se destacam são as torres das antigas igrejas e palácios. No entanto, ainda restringe-se a noções

gerais de manutenção de volumetria, preservação da paisagem urbana e sua ambiência, sem adentrar completamente no campo da crítica da arquitetura.

Nas últimas décadas, destaca-se as contribuições dos espanhóis Ignasi de Solà-Morales (1942-2001) e Francisco de Gracia. O primeiro, é mais incisivo quanto à necessidade de revisão e atualização dos conceitos trazidos pela teoria do restauro e que, por serem de caráter iminentemente conservativo, possuem pouca aderência às questões da arquitetura e do urbanismo contemporâneos. O segundo, debruça-se mais numa tentativa de caracterização dos tipos de intervenção efetivadas em diversas escalas, com especial atenção a aspectos formais, cujo resultado é uma espécie de sistema de classificação que vai da analogia ao contraste, mas sem um caráter crítico contundente.

Ambos partem de uma problematização que tem origem na transformação da arquitetura e dos modos de produção a partir da cidade industrial, cujo rompimento final deveu-se ao movimento modernista, que lançou definitivamente o conflito entre tradição e vanguarda, com a noção de que não era possível inovar sem rompimento, rechaçando a ideia de continuidade histórica.

Os preceitos racionalistas e funcionalistas do modernismo, nos quais o mundo se encontra ainda imerso, transformaram a arquitetura e a relação que esta estabelecia com a cidade, provocando mudanças estruturais que as cidades antigas não poderiam, por princípio, suportar.

Por um lado, a ideologia do novo (genericamente traduzida como “modernização”) advogou pela substituição das antigas estruturas, sendo impensável sua convivência ou sobreposição. Por outro lado, ou em decorrência dessa postura, acirraram-se os movimentos preservacionistas. Em determinadas circunstâncias, especialmente no cenário europeu Pós-Guerra, o ímpeto da preservação tornou contornos mais rígidos e que têm sido questionados por diversos segmentos, incluindo o dos arquitetos e urbanistas.

Contemporaneamente, parece haver consenso sobre a qualidade do espaço urbano da cidade antiga em comparação com os demais modelos produzidos a partir do modernismo.

Gracia (1992) afirma que a cidade tradicional é um lugar de produção, mas antes de tudo é um lugar de encontros, e esse predicado é o que daria a ela o caráter de *civitas*. Ao longo do século XX, a priorização, no âmbito do planejamento urbano, pela infraestrutura como fator determinante das formas urbanas, acirrou o divórcio entre *urbs* e *civitas*. O urbano estaria, cada vez mais, associando-se ao modelo metropolitano de construção integral do território – não importando seu resultado formal, mas atendendo à lógica de mercado – enquanto que o cívico, relacionado a lugares de encontro e troca entre indivíduos, passava a pertencer quase que única e exclusivamente à cidade histórica.

A Revolução Industrial promoveu uma aceleração do tempo, incompatível com a manutenção da cidade tradicional, nem na sua forma física, nem na sua organização como *civitas*.

La ciudad fundamentada en el modelo metropolitano parece concebirse atendiendo a valores funcionales que acentúan la privacidad y el desencuentro. Raramente aparecen consideraciones sobre tipos de espacios basados en la celebración de lo público. No es mal indicador de estos hechos que en las ciudades europeas gran parte de los acontecimientos públicos sigan promoviéndose en los cascos históricos de las mismas. (GRACIA, 1992)

Sobre a arquitetura moderna, Gracia (2001) lança a preocupação sobre a possibilidade ou não do estabelecimento de uma relação de convivência entre o novo e o antigo e, conseqüentemente, quais seriam os instrumentos disponíveis na atualidade para que se estabeleça uma congruência formal.

Reconhece que as causas patológicas ou os problemas de conservação de sítios históricos são diversos entre si, e dependem dos contextos ambientais, econômicos, políticos, culturais em que estão inseridos, não sendo possível, por isso, o estabelecimento de uma regra única e imutável para as questões relacionadas com a preservação do patrimônio histórico edificado.

Complementarmente, considera que nem sempre os graus de intervenção tenham sido adequados, exemplificando a afirmação com uma análise negativa sobre modelos baseados na preservação de fachadas e não das estruturas como um todo, para o qual se estaria promovendo uma falsa definição do espaço urbano.

Mais uma vez, a noção de “verdade” aplicada às questões concernentes à arquitetura e à preservação do patrimônio edificado aparece como princípio fundamental para a manutenção do caráter e da autenticidade das cidades.

Contudo, ao emitir afirmativamente tal juízo sobre este exemplo (de que a conservação das fachadas em detrimento do todo é ruim, pois produz uma falsificação urbana), o autor também incorre em contradição. Ao mesmo tempo que advoga por uma contextualização dos fatos, admitindo a existência de uma diversidade de situações que, a princípio, ensejaria também uma diversidade de soluções, emite juízo a partir de princípios preconcebidos e absolutistas de verdadeiro ou falso que passam também a balizar as noções do que seja “bom” ou “ruim”, adequado ou impróprio, em termos de conservação de conjuntos urbanos históricos.

Gracia (1992) busca a construção de um sistema de análise dos tipos de intervenção, para o qual propõe classificações sobre os “níveis de intervenção” e sobre as “atitudes frente ao contexto”.

Os níveis de intervenção estariam relacionados com a escala de influencia da intervenção, que vai da restauração de edifícios ao planejamento urbano. Já as atitudes frente ao contexto relacionam-se com mais com a linguagem arquitetônica expressa pelo novo e a relação que estabelece com o contexto pré-existente. Gracia (1992) identifica seis tipos de atitudes frente ao contexto, a partir das quais propõe a classificação de uma série de obras:

a) arquitetura descontextualizada: aquela que se insere sem qualquer indagação a priori. Despreocupada, carente de significados contextuais, medíocre. “Sin embargo, la constatación de su existencia justifica la redacción del libro”. (GRACIA, 1992, p. 288)

b) arquitetura de contraste: aquela que opta, de forma deliberada, a romper com o contexto. Se trata de expressar a contemporaneidade como contraste e exceção. Seu discurso ideológico tem vinculação direta com o modernismo.

c) arquitetura historicista: caracterizada pela persistência de traços figurativos, reprodução e mimesis, reinterpretação e analogia. No entanto, existem matizes de sua ocorrência, havendo certa imprecisão sobre seus contornos exatos.

d) arquitetura folclórica: reprodução de pautas antropológicas ligadas a âmbitos culturais pré-industriais e, portanto, em franco processo crepuscular. Estereótipos de velhos modelos formais, resultando muitas vezes na produção de uma arquitetura *kitsch*.

e) arquitetura de base tipológica: arquitetura capaz de aludir a referentes estruturais consolidados em experiências precedentes, sem que por isso resulte em mimetismo figurativo.

f) arquitetura de fragmento: uma espécie de *collage*, partindo-se do reconhecimento da multiplicidade. (GRACIA, 1992)

### Solà-Morales e o conceito de intervenção

Para Solà-Morales (2006), pouco se acrescentou à teoria do restauro depois dos primeiros teóricos do século XIX e, desde a Carta de Veneza, escrita há mais de cinquenta anos ainda sobre a base do pensamento produzido por Camilo Boito no final do século XIX, praticamente nenhuma atualização foi introduzida.

Para o autor espanhol, intervenção é um termo generalista que designa toda forma de atuação sobre obras históricas, indo da conservação até sua transformação profunda. Carrega em si também a ideia de interpretação. Como operação estética, a intervenção seria a proposta imaginativa, arbitrária e livre com a qual se busca não apenas reconhecer as estruturas significantes do material histórico, como utiliza-las como pauta analógica do novo artefato edificado. (SOLÀ-MORALES, 2006)

A intervenção se distanciaria, assim, do ato ortodoxo de restaurar um significado original e unívoco, permitindo tecer uma leitura singular e irrepetível, tão eloquente sobre o estado atual do monumento quanto o seu passado.

El proyecto de una nueva arquitectura no sólo se aproxima físicamente a la ya existente, se relaciona visual y espacialmente con ella, sino que establece

además una verdadera interpretación del material histórico con el que se mide, de modo que éste es objeto de una verdadera lectura que acompaña explícita o implícitamente a la nueva intervención en su significación global. (SOLÀ-MORALES, 2006. p. 35)

A intervenção seria uma forma confrontação – como diferença e semelhança – agindo dentro do sistema particular definido pelo objeto e fundamentando a ação de analogia sobre a qual se constrói o significado.

La confrontación, como diferencia e semejanza, desde el interior del único sistema posible: el sistema particular definido por el objeto existente es el fundamento de toda *analogía*, y sobre esta *analogía* se construye todo significado posible y aleatorio. (SOLÀ-MORALES, 2006.)

Para Solà-Morales (2006), a ideia de intervenção em arquitetura carrega dois sentidos: um, como um termo maximamente geral, reportando-se a toda e qualquer ação frente a um objeto histórico (restauração, defesa, preservação, reutilização, conservação, etc.); outro, que comporta uma ideia crítica às demais, de interpretação, pois todas as formas de intervenção se colocam como uma nova forma de discurso que o edifício possa produzir.

Os resultados podem ser inúmeros e diversos. Por traz de cada critério ou termo que se coloca (preservação, restauração, conservação...) está uma concepção da intervenção proposta a cada edifício e cada forma de intervenção, resulta, portanto, em uma forma distinta de interpretação do objeto. Justamente por essa razão, considera um enorme engano pensar que se possa estabelecer uma doutrina permanente e soberana e, menos ainda, uma definição científica da intervenção arquitetônica.

Para Solà-Morales (2006), o primeiro momento em que a questão da intervenção se colocou como um problema na arquitetura foi no período do classicismo, antes do qual os resultados decorrentes das ações arquitetônicas não eram premeditados. Antes do

classicismo, ou da definição renascentista da arquitetura, não havia uma consideração historiográfica prévia que embasasse as intervenções na arquitetura. A base reflexiva sobre a intervenção, posta como um problema a ser solucionado, se deu com o nascimento de uma consciência histórica. A partir de então, fundamentou-se uma base crítica, mesmo que incipiente, a partir da qual se passou a valorar determinadas arquiteturas positivamente e outras negativamente.

Esse momento seria totalmente distinto, contudo, daquele que inaugurou a crítica de arquitetura em meados do século XIX, a partir do qual a intervenção se converteu em restauração. Viollet-le-Duc, figura central responsável pela elaboração de uma teoria da restauração, buscava uma base científica para as operações interventivas, para a qual fazia uma analogia com outras ciências em desenvolvimento na época, tais como a linguística, a antropologia, a geologia e a arqueologia. Para o arquiteto francês, todas elas – incluindo a restauração – são trabalhos de dissecação cuja finalidade é classificar e ordenar o conhecimento, a partir de operações taxonômicas. Por trás deste pensamento, estaria a vertente hegeliana do positivismo que, no século XIX, significou entender a historicidade de toda a realidade e a possibilidade de entender a realidade apenas historicamente.

Assim, a introdução de um novo edifício em um conjunto histórico existente deixou de ser uma questão meramente projetiva, implicando na necessidade de compreensão prévia das estruturas do passado. O novo passou a ser introduzido a partir da lógica de construção de um discurso que não se pode impor do exterior, mas que parte da compreensão de determinada arquitetura já materializada.

Apesar dos abusos e da arquitetura pastiche produzida a partir desse entendimento, esta concepção possui um elemento de enorme interesse que é a introdução da cultura positiva e a compreensão de que a edificação existente possui uma lógica própria e que é conveniente respeitar esta lógica sem tentar, o tempo todo, impor um discurso diferente. (SOLÀ-MORALES, 2006)

Dito de outra forma, se introduziu de maneira consciente a ideia de continuidade histórica e da importância que esta ideia possui

para a preservação e a compreensão dos monumentos. Neste sentido, a restauração seria o contrário da intervenção ativa do arquiteto. Restaurar significaria deixar falar o edifício, entendendo que este possui uma lógica intrínseca que, de alguma forma, tem em potencia a possibilidade de plenitude da obra. Nisto residiria o aspecto puramente técnico, científico, da disciplina da restauração.

A total distinção, verdadeira oposição, entre a restauração e a criação arquitetônica seria agravada ainda mais na teoria ruskiniana, que implicava não apenas a negação de qualquer possibilidade de enfrentamento ao edifício existente, como a negação de qualquer tipo de ação como ação positiva frente à obra. A obra de arte, para Ruskin, era intocável, não havendo nada que se pudesse fazer do que guardar seus restos enquanto fosse possível sua sobrevivência.

Toda a teoria do restauro, originada da mescla entre o pensamento de Viollet-le-Duc e Ruskin (sintetizada pelo pensamento do italiano Camilo Boito), se baseou, dessa forma, no princípio de mínima intervenção como primeiro critério. Já os aportes modernos deviam ser dotados de uma mínima consistência no decorrer da história do edifício, e toda nova intervenção precisaria ser absolutamente neutra em relação ao edifício existente, ao mesmo tempo que diferenciada através do uso de materiais e texturas distintas.

Essa doutrina, pouco incrementada pela Carta de Atenas de 1931 e praticamente absorvida na sua integralidade pela Carta de Veneza em 1964, sofreu poucas alterações ao longo de mais de um século. A principal mudança reside no fato de que a ideia de conservação e preservação passou do edifício para a escala urbana, acrescentando-se noções de ambiência e conjunto histórico.

Para Solà-Morales, a permanência dessa situação seria inviável na atualidade, que pese o reconhecimento da sua importância, especialmente no decurso do movimento moderno e de todas as transformações sofridas pelas cidades ao longo do século XX, que salvaram parte significativa do patrimônio edificado do completo desaparecimento.

Contudo, a posição conservativa (e conservadora) tomada pelos restauradores seria a menos arquitetônica possível, sendo necessário uma mudança de atitude, o que passa pelo desenvolvimento de uma

postura de maior intervenção projetual, do que de proteção-conservação.

Isso não significa negar o ato conservativo ou a importância da preservação da arquitetura e da cidade antiga, pelo contrário, implicaria num reposicionamento do conceito de patrimônio, considerando as cidades e os monumentos históricos como peças importantes para o futuro das cidades, articulados com as transformações urbanas inerentes da vida contemporânea.

Me parece que, al repensar el problema de la intervención en el patrimonio arquitectónico, no podemos considerar en absoluto aquel primero momento clásico y el segundo momento positivo como mutuamente excluyentes, sino que, al contrario, debemos entenderlos como dos momentos que tienen lecciones diferentes para darnos. (SOLÀ-MORALES, 2006. p. 31)

Por fim, conclui-se que os problemas de intervenção em arquiteturas e cidades históricas são, fundamentalmente, problemas de arquitetura, o que significa dizer que a lição de que a arquitetura contemporânea deve estabelecer um diálogo com a arquitetura do passado não deve ser compreendida a partir de uma postura defensiva, preservativa. Por outro lado, também é preciso compreender que os edifícios têm a capacidade de expressar-se e que os problemas de arquitetura não são questões abstratas, mas se correspondem com questões concretas sobre estruturas concretas e, talvez por isso, ainda hoje a primeira atitude responsável e lúcida diante de um problema de restauração seja deixar falar o edifício. (SOLÀ-MORALES, 2006). O mesmo entendimento pode facilmente ser transplantado para a escala urbana.

## POR UMA CRÍTICA DO APROPRIADO

Embora o tema da relação entre o novo e o antigo tenha tomado significância no âmbito da teoria do restauro e das Cartas Patrimoniais a partir da década de 1970, poucos são os autores ou estudos dedicados especificamente à questão. A maioria dos trabalhos

existentes parte de uma caracterização geral sobre a história da arquitetura, enfatizando a problemática da relação estabelecida (ou rompida) pelo modernismo com os sítios históricos, e propõe o estabelecimento de categorias de intervenção, abordando as noções de analogia e contraste, com estabelecimento de algumas variações ou meio termos.

As análises são, em geral, bastante genéricas, tendendo mais a um sistema de classificação, como o proposto por Francisco de Gracia (1992). Aborda-se a questão do ponto de vista da sua problemática geral: de um lado, os órgãos de preservação como essencialmente restritivos e conservadores e, de outro, os arquitetos incapazes de produzir arquitetura contemporânea de qualidade em meios históricos em virtude do engessamento das normas.

O julgamento sobre as novas intervenções não passa, nessa visão, de um mero controle normativo, baseado em análises jurídicas, limitadas ao estabelecimento de regras rígidas e fundamentadas acriticamente nas diretrizes de preservação de alturas, volumetria, ritmo, cores, aberturas, conforme a doutrina produzida pelas Cartas Patrimoniais. Nesse sentido, a principal crítica em relação às normas adotadas pelos órgãos de preservação é de que, ao final, não se autorizam mais que arquiteturas de acompanhamento, deixando pouco lugar à criação<sup>32</sup>.

Todos os contornos do problema são trazidos à tona, esmiuçados a partir da complexidade das questões que o envolvem, mas sem a produção de uma análise crítica efetiva, com a proposição de uma base para a construção de uma atualização das teorias de restauro e da crítica de arquitetura, capazes de finalizar na emissão de um juízo estético sobre as intervenções em bens históricos.

Na maioria das vezes, os exemplos tomados como ilustração para o desenvolvimento de um pensamento sobre as intervenções

---

<sup>32</sup> Il se limite à la qualification juridique des faits en cas d'avis défavorable : contrôle de la précision de la motivation, du fondement donné à l'avis (qui doit bien reposer sur les motivations tirées de la loi), de la compatibilité du projet de travaux avec la protection du monument. Le problème est que, généralement, le but premier de cette législation étant la protection des monuments reconnus, n'est autorise qu'une architecture d'accompagnement, qui laisse peu de place à la création. (TOUZEAU, 2010. p. 126)

contemporâneas restringem-se à relação entre objetos arquitetônicos isolados – o novo anexo da edificação “x”, a ampliação da casa “y”. O resultado são análises e categorizações apenas parciais (mesmo as que se pretendem globais) da relação estabelecida entre o novo e o preexistente (o novo anexo da edificação “x”, projetado pelo arquiteto tal, estabelece uma relação de contraste com o prédio existente, mantendo a mesma volumetria, mas destacando-se pela introdução de novos materiais e linhas sóbrias...). Raras vezes se chega, ao final de uma análise descritiva, a uma conclusão crítica sobre a pertinência ou não do projeto, a relação (apropriada ou não) que estabelece no contexto urbano – que vai muito além daquela produzida entre objetos isolados –, a clareza e a expressividade do partido (conceitual e formal) adotado.

Para Montaner, “a dificuldade de emissão desse juízo estético aumenta num período de incerteza e perplexidade como o atual” (MONTANER, 2007. p. 15). Parece faltar bases a partir das quais seja possível estabelecer um ponto de partida.

Para Scruton (2010), as questões urgentes que enfrentam os arquitetos na atualidade são questões filosóficas.

[...] o novo tipo de arquitecto tornou-se desesperadamente inseguro. Olha com desdém o engenheiro, imagina-se no papel do inventor e mesmo no de reformador de vidas humanas, mas esqueceu-se de ser arquitecto. (SCRUTON, 2010. p. 7)

Há certo consenso sobre a inexistência de estudos críticos capazes de dar subsídios para a elaboração de um pensamento mais complexo sobre a projeção arquitetônica em contextos históricos. Também existe um entendimento generalizado – tanto de teóricos quanto de arquitetos projetistas – de que é preciso avançar na crítica da arquitetura e de que o estabelecimento de uma relação entre o novo e o preexistente talvez seja um dos mais importantes papéis do arquiteto na atualidade. No entanto, a teoria e as análises produzidas até o momento não têm sido suficientes para estabelecer um ponto de partida para a crítica.

Em termos gerais, abomina-se a ideia de reconstrução ou da produção de cópias – embora inúmeros exemplos mundiais, especialmente nos casos de destruição ou desaparecimento dos bens em virtude de catástrofes naturais, demonstre que também neste quesito não há como ser dogmático e que o consenso está fora de questão.

Também há consenso sobre a importância de distinguir a nova intervenção, por meio do estabelecimento de algum nível de diferenciação ou contraste. Em ambos os casos (evitar a cópia e produzir o contraste) está implícita a preocupação com a não produção do simulacro e o compromisso com a verdade. Talvez esse seja o mais importante e firme legado das teorias de Ruskin, enfaticamente expressado na sua “Lâmpada da Verdade”. Como conceito, a noção de verdade aplicada ao restauro e à arquitetura possui um apelo moral difícil de ser combatido ou criticado.

O pensamento racionalista produzido pelo movimento moderno, expresso na máxima “a forma segue a função”, levou a noção de verdade aplicada à arquitetura ao extremo, fazendo parecer que qualquer outra alternativa seria produtora de algo falso e indigno. Para os modernistas, o contraste e a negação do contexto era o único caminho possível e mesmo as piores críticas ao racionalismo modernista não abalaram com a mesma intensidade a noção de que a verdade deve ser sempre perseguida e que o novo precisa distinguir-se do antigo com a produção da diferença, cuja receita mais assertiva é o estabelecimento do contraste.

Para Scruton (2010), o entendimento – de origem hegeliana – de que, sendo a arquitetura uma expressão da sua época, qualquer tentativa de construção a partir de estilos de outra época será malsucedida e mesmo imoral, foi um dogma acolhido por muitos críticos modernos, mas é irreal, visto que não há um método historicista efetivo que permita aferir a associação entre as obras e a sua época.

[...] se um edifício manifesta o espírito da época, também os outros edifícios do mesmo tempo o fazem: e, nesse caso, onde está a diferença entre os bons e os maus exemplos? (SCRUTON, 2010. p. 61)

No século XXI, não existem mais cânones tão inabaláveis quanto aqueles do racionalismo e do funcionalismo a serem seguidos. Na verdade, talvez resida justamente no fato de não haver na atualidade uma postura dogmática tão forte como foi, no século XX, o pensamento modernista, a real oportunidade para pensar, aberta e criticamente, sobre a produção da arquitetura na contemporaneidade e, no caso específico, sobre a relação entre o novo e o preexistente. Esta espécie de vazio traz ao mesmo tempo o problema (a falta de uma base) e a possibilidade de solução, pois permite a elaboração de um pensamento livre das amarras do dogma.

Também por isso são inapropriadas as categorizações e postulados pré-determinados, pois sempre haverá a possibilidade da exceção e do meio termo que, a bem da verdade, são muito mais numerosos e expressivos do que os que seguem a regra.

### **A estética da arquitetura**

Dentre os autores que se debruçaram sobre a crítica em arquitetura, notadamente a arquitetura contemporânea, destaca-se a obra de Roger Scruton (1944-), “A estética da arquitetura”.

No capítulo “o problema da arquitetura”, Scruton (2010) expõe cinco traços através dos quais a arquitetura se distingue das artes representativas e também da música: (1) a utilidade (ou função), (2) a qualidade de ser muito localizada, (3) a técnica, (4) o caráter de objeto público e (5) a continuidade com as artes decorativas.

Scruton (2010) apresenta uma clara crítica a posicionamentos totalitários, especialmente do modernismo funcionalista e racionalista, e afirma que a dificuldade em se tecer uma crítica estaria precisamente no fato de muitas vezes se partir de uma postura dogmática, que acaba contaminando toda a sequência do pensamento, produzindo conclusões falsas e desacreditadas<sup>33</sup>. E ainda:

---

<sup>33</sup> [...] a apreciação serviu muitas vezes de máscara a um moralismo acrítico e raras vezes se fundou na compreensão individual de edifícios individuais. (SCRUTON, 2010. p. 26)

O que distingue uma doutrina crítica de um princípio de estética é que a primeira não pode ser estabelecida *a priori*. Se reivindicar uma validade universal, então tem inevitavelmente que parecer arbitrária e facultativa [...]. (SCRUTON, 2010. p. 49)

Para o autor, não é possível compor uma música sem a intenção de que seja ouvida, mas é possível projetar um edifício sem o intuito de que seja olhado. Por outro lado, não há em nenhuma outra expressão artística características que sejam intrínsecas à sua função como existem em arquitetura, por isso ser este o seu primeiro traço distintivo. “A utilidade de um edifício não é uma propriedade acidental; ela define o esforço do arquiteto” (SCRUTON, 2010. p. 16).

Esta compreensão, contudo, não pode deixar de lado os aspectos expressivos da arquitetura que não são dados (apenas) pela sua função. O autor sustenta que existe uma ideia equivocada de que a beleza de algo possa ser julgada independente da consciência sobre a natureza da coisa. Não há como emitir um juízo estético de algo sem antes saber que espécie de coisa ele é. Por analogia, não se pode avaliar a qualidade de um edifício sem saber a que função se destina<sup>34</sup>.

Além da sua associação íntima com a utilidade (ou função), outro traço que distingue a arquitetura seria a qualidade de ser muito localizada, mantendo necessariamente uma relação dialética com o ambiente em que se inserem. É dever, portanto, do arquiteto,

---

<sup>34</sup> O ponto de vista escultórico da arquitetura envolve a ideia errônea de que se pode, de algum modo, julgar a beleza de uma coisa *in abstracto*, sem saber que *espécie* de coisa é; como se eu pudesse apresentar-lhe um objeto, que pode ser uma pedra, uma escultura, uma caixa, um fruto ou mesmo um animal, e esperar que me diga se é bonito antes de saber o que é. Em geral, podemos dizer – em oposição parcial a uma certa tradição na estética (a tradição que encontra expressão no empirismo do século XVIII, e, mais enfaticamente, em Kant), - que o nosso sentido de beleza de um objeto depende sempre de uma concepção desse objeto, tal como o nosso sentido da beleza de uma figura humana depende de uma concepção dessa figura. [...] De forma semelhante, o nosso sentido da beleza das formas arquitetônicas não pode estar desligado da nossa concepção de edifícios e das funções que desempenham.” (Ibid, p. 19)

construir algo de acordo com o sentido do lugar e não de maneira que o objeto possa ser colocado em qualquer parte<sup>35</sup>.

Considerando sua íntima relação com o lugar onde se insere, a arquitetura torna-se, para Scruton, “uma arte do conjunto”, de maneira que, “toda arquitetura séria visa um efeito de unidade” (SCRUTON, 2010. p. 21). Tal efeito de unidade nada mais é do que um efeito de estilo, sendo que a noção de harmonia não poderia ser entendida sem um sentido de estilo. No entanto, afirma Scruton, “é nitidamente falso sugerir que a harmonia só significa unidade estilística” pois, se assim o fosse, seria impossível compreender a harmonia da Praça de São Marcos, por exemplo.

Assim, em muitos casos o objetivo do arquiteto não é individualidade da forma, mas antes a preservação de uma ordem que existe antes da sua própria atividade.

Para o autor, o terceiro traço distintivo da arquitetura é a técnica. As possibilidades na arquitetura são determinadas pelos limites da competência humana e as transformações são iniciadas de forma totalmente independente de qualquer mudança na consciência artística:

[...] a evolução natural dos estilos é posta de parte, interrompida ou transformada subitamente por descobertas que não têm origem estética, nem um desígnio estético. (SCRUTON, 2010. p. 22)

O quarto traço distintivo da arquitetura seria dado pelo seu caráter de objeto público. Pode-se escolher ouvir uma música, ver um quadro, ler um livro, mas não se pode optar por não perceber a arquitetura (mesmo que não se reflita sobre isso). A arquitetura

---

<sup>35</sup> Os edifícios constituem traços importantes do próprio meio ambiente, tal como o meio ambiente é um importante traço deles; não podem ser reproduzidos por se querer sem consequências absurdas e desastrosas. Os edifícios também são afetados num grau incalculável por mudanças nos seus arredores. [...] Espera-se de um arquiteto que construa de acordo com o sentido do lugar e não que projete um edifício – como muitos edifícios modernos são projetados – de forma a poder ser colocado em qualquer parte. (Ibid, p. 20)

impõe-se independente dos desejos de quem a vivencia, suprimindo a possibilidade de livre escolha<sup>36</sup>.

Por fim, destaca-se para Scruton (2010) como “talvez o traço mais importante da arquitetura”, que lhe dá estatuto e significado peculiares na vida humana, a sua continuidade com as artes decorativas e a correspondente multiplicidade dos objetos. A arquitetura é essencialmente uma arte vernácula, existindo primordialmente como “um processo de arranjo em que todo o homem normal pode participar”, sendo uma “extensão natural das atividades humanas comuns” (SCRUTON, 2010. p. 26).

Aí talvez resida o grande problema em definir o que é exatamente arquitetura ou, mais precisamente, quais são as bases da crítica em arquitetura. A isso soma-se papel e a postura do arquiteto e o meio a partir do qual se expressa: o projeto e a obra acabada.

Sobre esta questão, Scruton (2010) defende que o sucesso de um projeto não está na obtenção de uma “solução ótima”, mas na possibilidade de ser uma solução compreendida pelos demais.

[...] o critério do sucesso não está em qualquer “solução ótima”, cientificamente obtida, mas na capacidade de seres racionais *compreenderem* a solução que é proposta. (SCRUTON, 2010. p. 37)

E é justamente a partir deste ponto que sugere a construção de uma crítica eficiente, para a qual a ideia de valor – a qual contrapõe a noção de desejo<sup>37</sup> – é primordial.

Para haver valor é preciso, contudo, que exista um significado. Nas relações humanas, o que não significa nada, ou significa pouco, não é valorizado. Assim, para que tenha valor, é preciso que a arquitetura tenha ou construa algum significado, e sua qualidade está

---

<sup>36</sup> A arquitetura é pública; impõe-se sejam quais forem os nossos desejos e seja qual for a nossa própria imagem. Além disso, ocupa espaço: ou destrói pura e simplesmente o que existiu antes, ou então tenta combinar e harmonizar. (SCRUTON, 2010. p. 22)

<sup>37</sup> A realização de um agente racional – a que os Gregos chamavam de *eudaimonia* e nós chamamos de felicidade – só acontece quando o agente tem aquilo a que dá valor, que é diferente daquilo que meramente deseja. (SCRUTON, 2010. p. 39)

precisamente atrelada à capacidade de ser compreendida – e não meramente desejada.

A construção da crítica reside justamente na distinção clara entre valor e preferência, não podendo residir em uma mera questão de gosto<sup>38</sup>.

Somente a partir destas bases seria possível discorrer sobre o que é certo, adequado, apropriado e justo em arquitetura.

Assim, o sentido do apropriado requer uma espécie de compreensão imaginativa, através da qual se possa refletir sobre o aspecto e a sensação que determinada coisa produz – uma roupa, uma cadeira, uma edificação – e que esta percepção “do que seria” deixa necessariamente de lado qualquer cálculo meramente funcional. Para isso, é necessário ter consciência de uma série de valores ou princípios a partir dos quais seja possível tomar uma decisão que não seja nem dogmática, nem impulsiva. Por um lado, o valor carrega uma carga simbólica que transcende qualquer mero aspecto funcional. Por outro lado, implica uma reflexão sobre o objeto e sua relação com o “eu” que não é solicitada no caso de tratar-se de mero desejo. Justamente nesta distinção que residiria a diferença entre gosto e apreciação estética.

Para tanto, o autor sustenta que “a compreensão estética é uma forma de raciocínio prático e implica mais na formação que na aprendizagem” (SCRUTON, 2010. p. 43), pois não há possibilidade de estabelecimento de uma série de regras fixas e imutáveis para determinar o que é certo e apropriado.

Na formação estética adquire-se a capacidade de notar coisas, de fazer comparações, de ver as

---

<sup>38</sup> Vemos algumas de nossas preferências (por exemplo, em comida e vinho) como reflexo da nossa própria personalidade ou temperamento; contentamo-nos em vê-las como *meras* preferências e não julgamos ter a obrigação (embora tenhamos desejo) de as justificar quando desafiadas. Os valores são mais significativos, tendo uma espécie de autoridade no raciocínio prático que nenhuma mera preferência poderia adquirir. Não só nos sentimos chamados a justificá-los com razões quando necessário, como aprendemos a ver e a compreender o mundo nos termos deles. Um valor, ao contrário de uma mera preferência, exprime-se em linguagem como a usada por Alberti: procura o que é certo, adequado, apropriado e justo. (SCRUTON, 2010. p. 39-40)

formas arquiteturais como acompanhamentos cheios de significados e apropriados à vida humana. (SCRUTON, 2010. p. 43)

O prazer estético reside precisamente na capacidade que se tem de compreender os objetos, e o agrado em arquitetura provem justamente do prazer que ela propicia, por meio da experiência que se tem dela.

Para Scruton (2010), a dependência entre sentido de beleza e compreensão intelectual está em todas as artes. Assim, a transformação do conhecimento pode mudar a forma de agrado pelos objetos arquitetônicos. É preciso conhecer para sentir prazer na apreciação de um edifício ou detalhe arquitetônico. O prazer proporcionado pela arquitetura é um prazer intelectual (diferente de um prazer sensual, puramente motivado por uma questão de gosto), pois a experiência da arquitetura depende em boa parte da concepção do seu objeto e da compreensão que se tem (ou se possa ter) dele.

Sem conhecimento ou compreensão não é possível tecer uma crítica sobre arquitetura, questões que vão muito além, como já se mencionou, da mera aplicação de regras ou cânones preconcebidos.

Por outro lado, é fundamental também conhecimento, o questionamento e a revisão conceitual das regras pois, independente da sua condição autoritária, elas podem permanecer válidas, ou serem revistas, reconceituadas a partir de outras bases ou referências – como é o caso dos parâmetros de cor, volumetria, ritmo e altura lançados pelas Cartas Patrimoniais como a base sólida a partir da qual deveriam ser desenvolvidos e analisados projetos de intervenção em sítios históricos.

Embasando-se ainda no pensamento de Scruton (2010), a experiência da arquitetura seria uma forma de compreensão só justificável na medida em que a compreensão esteja lastreada por cânones objetivos de avaliação. É preciso transmitir o “significado” do edifício ao observador, permitindo que se obtenha a compreensão da arquitetura, e nisto fundamenta-se a apreciação estética e o exercício do gosto. O apropriado é, portanto, aquilo que possui sentido e significado. Não é uma escolha arbitrária ou gratuita, obtida pela imposição do gosto ou pela aplicação de regras.

[...] o conceito do “apropriado”, como outros conceitos que articulam a reação estética, esquiva-se a uma definição explícita. No entanto, é possível dar um sentido do que quer dizer preenchendo o fundo das expectativas, costumes e atitudes contra o qual se desdobra. (SCRUTON, 2010. p. 229)

## **A moral na arquitetura**

“Não importa se a arquitetura é moderna ou não; importa é que seja válida” (OLIVEIRA, 2014. p. 215). A afirmação feita em 1974 pela arquiteta Lina Bo Bardi, coloca em pauta uma questão que permanece atual para a definição ou a caracterização de uma boa arquitetura, e diz respeito a um aspecto moral da arquitetura. A validade de uma arquitetura não reside na sua filiação a uma ou outra corrente estética, no emprego de certas técnicas ou materiais, mas no fato de ser ou não apropriada a um determinado local, e essa noção possui variados contornos, dependendo das bases de análise e do contexto em que se insere.

Para Roger Scruton (2010), a definição do certo e do errado em arquitetura é a mais difícil de todas as questões na estética filosófica, pois passa pela questão da objetividade da apreciação estética. Segundo o filósofo, essa questão é muitas vezes abordada de forma ingênua, com alto grau de confiança sobre a existência de uma distinção clara entre o objetivo e o subjetivo. Por um lado, a apreciação estética parece subjetiva, visto que busca articular uma experiência individual. Por outro, é altamente objetiva, pois pretende justificar a experiência a partir de razões que sejam válidas para outros além daqueles que a vivenciam, consistindo em uma forma de raciocínio prático por meio do qual apresenta justificativas em termos do apropriado ou inapropriado do seu objeto.

A definição de uma base moral para a arquitetura (ou da revisão dessas bases) seria, dessa forma, o primeiro passo para a construção de uma crítica consistente e contextualizada.

No contexto da cidade do século XXI, as questões urbanas (e, conseqüentemente, da arquitetura e da preservação do patrimônio

edificado) colocam-se de forma distinta daquelas que fundamentaram o planejamento urbano, a arquitetura moderna e as teorias do restauro e da preservação patrimonial no século XIX. Para Montaner, as transformações mundiais mais importantes das últimas décadas foram “a crise ecológica, os grandes movimentos migratórios, o fenômeno da globalização e o predomínio das tecnologias de informação e comunicação” (MONTANER, 2012. p. 9), transformações que no campo da arquitetura implicam na necessidade de mudança geral de paradigma que sugerem uma visão ao mesmo tempo plural e sofisticada, priorizando a remodelação do existente em detrimento da expansão sem limites e da produção do exclusivamente novo.

Nesse sentido, seriam quatro os temas centrais que devem, necessariamente, ser tratados pela arquitetura (ao menos de uma que se pretenda responsável, conectada com a realidade, não acidental ou moldada por fatores externos aleatórios):

O recurso ao instrumento abstrato, complexo e versátil que é o diagrama; necessidade de incorporar a arquitetura a lógica da sustentabilidade e de usá-la para contribuir com o reequilíbrio ecológico; o fenômeno recorrente da paisagem como ponto de referência para a arquitetura, o urbanismo, a geografia, a literatura e a arte; a necessidade de reformular a arquitetura a partir do paradigma da reciclagem, isto é, das intervenções – revitalização, remodelação, restauração – que potencializem e melhorem o existente. (MONTANER, 2012. p. 9)

Muitos arquitetos e teóricos trazem a questão da moral como cerne do problema atual em arquitetura. Para Piano (2009), o enorme progresso técnico e científico posto em curso no século XX não foi acompanhado de um progresso moral equivalente, e nisto repousa uma questão fundamental para a arquitetura e o crescimento das cidades<sup>39</sup>. Para o arquiteto italiano, as cidades antigas fornecem uma

---

<sup>39</sup> Il suffit de se demander : certes, il y a eu de grands progrès techniques et scientifiques, au cours du XXe siècle, mais y a-t-il eu un progrès moral d'une

lição fundamental aos arquitetos da atualidade. Elas são capazes de se expandir e de se adaptar, atravessaram séculos para chegar até o momento atual. Mas o século XX perverteu a cidade, esta grande invenção humana, corrompendo seus valores positivos, alterando a mescla de funções que lhe embasava, e mesmo a sociabilidade, que é seu traço distintivo, enfim, a qualidade arquitetônica, a qualidade da construção, que sobrevive hoje a duras penas.

As transformações urbanas ocorridas no último século provocaram grandes malefícios neste artefato humano que se convencionou chamar de cidade, e alguns valores positivos, às vezes antigos e às vezes modernos, sobrevivem a duras penas. Mas seriam justamente esses valores aqueles capazes de retomar os aspectos humanistas da cidade:

[...] notre siècle a vu dégénérer cette grande, cette sublime invention de l'homme qu'est la ville. Ses valeurs positives survivent à grand-peine : de ses fonctions à la qualité du bâti. Pourtant, c'est grâce à ces valeurs à la fois antiques et modernes que la ville pourra tenter de guérir ses blessures. Depuis quelques années on parle beaucoup de « ville à taille humaine ». C'est vrai, mais plus qu'une réalité il s'agit là d'une aspiration. (PIANO, 2009. p. 92)

Ao invés de fazer as cidades explodirem, num processo de expansão e crescimento sem limites, é preciso pensar em completar o tecido urbano, este é a verdadeira questão para os arquitetos nos próximos cinquenta anos<sup>40</sup> e nela está imbrincado o tema da relação entre as novas arquiteturas e a cidade preexistente.

---

importance comparable ? La réponse est « non », malheureusement. [...] Il existe une terrible différence entre le progrès scientifique et technique, et la conscience morale. Et dis-toi bien que c'est un vrai désastre. (PIANO, 2009. p. 51)

<sup>40</sup> Nous devons tirer une leçon fondamentale des cités antiques. Elles ont été capables de s'étendre et de s'adapter, elles ont traversé les siècles pour arriver jusqu'à nous. Notre siècle a perverti la ville, cette grande invention de l'homme. Il en a corrompu les valeurs positives, altéré le mélange des fonctions que en est la base ; de même que la sociabilité, que en est le caractère distinctif, et enfin la qualité

A ideia de “crescimento”, da forma como foi colocado ao longo do século XX, significando a expansão desmesurada dos tecidos urbanos, nasce da ideia de “progresso” que, por sua vez, é resultado da ideia de “modernidade”. No entanto, esta é uma ideia enganosa sobre o significado do moderno e da modernidade, atualmente muito enlaçada à noções de moda, do sempre novo. Por isso, sustenta que a linguagem da arquitetura deveria primeiro se libertar da retórica da modernidade.

A ilusão de que a modernidade reside nos progressos técnicos, nas atualidades, no sempre novo, levou a humanidade a um grande engano. O trem, por exemplo, é um sistema de transporte urbano muito mais moderno conceitualmente do que o ônibus. Mas quando o ônibus surgiu – assim como o automóvel – foi considerado a invenção mais moderna, substituindo os sistemas de bondes e trens que, atualmente, mostram-se muito mais adequados para resolver as questões de circulação e convivem muito melhor com a cidade, apesar de sua antiguidade. Em geral, não se pensa que a verdadeira modernidade possa residir em um material, uma técnica construtiva, uma ideia mais antiga. (PIANO, 2009)

Neste sentido, é preciso rever e interpretar a ideia de progresso e de modernidade, para que se possa produzir uma mudança qualitativa. E neste quesito reside a questão ética, moral.

Para Montaner (2012), é preciso hoje distinguir qual parte do projeto moderno continua válido, e qual precisa ser revisitada. A visão idealizada de um progresso sem limites, assentado na disponibilidade de recursos naturais supostamente inesgotáveis é uma das bases do pensamento moderno a ser abandonada. Além disso, a visão única, eurocêntrica e monolítica do mundo, questionada na pós-modernidade pelo discurso do “outro”, precisa definitivamente dar lugar a uma situação de diversidade e pluralidade, que não pode ser enfrentada com soluções totalitárias, únicas e universais.

---

architecturale, la qualité du bâti, héritage d'un temps qui a été et survit aujourd'hui à grand peine, étouffé et dénaturé dans nos centres urbains. En somme, au lieu de continuer à le faire exploser, nous devrions plutôt compléter le tissu de la ville. Au lieu d'une croissance sans fin, il vaudrait mieux penser à une « croissance durable » ; grâce à elle, les banlieues pourraient se transformer en villes. Tel est notre grand, notre véritable enjeu pour les cinquante prochaines années. (PIANO, 2009. p. 47)

Por outro lado, os quesitos ainda mais vigentes capazes de ser resgatados do movimento moderno seriam o esforço de renovação plástica e formal e o projeto ético e social das vanguardas.

Nesse sentido, as noções de modernidade, desenvolvimento, inovação e tecnologia precisam ser recolocadas a partir de outras bases, que não puramente as do mercado e da propaganda segundo os ideais capitalistas levados a cabo no século XX.

Não obstante, há séculos a lógica capitalista vem impondo a tecnologia aplicada e rentável como medida exclusiva de tudo. Por isso, a alternativa assenta-se sobre o seu uso responsável e socializado, sobre a recuperação e a perpetuação das tradições que compreenderam a modernidade como promessa de liberação e de igualdade [...]. Tudo isso também está associado com o desenvolvimento de uma nova cultura técnica baseada na revitalização e na manutenção que saiba intervir valendo-se de tecnologias intermediárias no ambiente construído em cada caso concreto. (MONTANER, 2012. p. 11)

É notável como, a partir desse ponto de partida, as vanguardas modernas latino-americanas ainda estariam mais próximas de responder objetivamente a questões atuais. No Brasil, os valores básicos da arquitetura do movimento moderno permaneceram inalterados (humanismo, projeto social, vontade de renovação formal, construção utilitária), ao mesmo tempo que adaptados às condições e realidade social, econômica e cultural local. Arquitetos como Lucio Costa, Lina Bo Bardi e João Filgueiras Lima (Lelé) são alguns dos exemplos mais eloquentes da maneira, ainda atual, de responder a partir da arquitetura aos anseios e problemas locais.

Para Benévolo (2007), a tese da internacionalização de Walter Gropius,

polemizava com a cultura tradicional, que atribuía à tradição europeia um valor absoluto, e levou a valorizar novamente as tradições de todo o resto do mundo. Hoje o quadro da pesquisa arquitetônica está novamente articulado em escala mundial, segundo uma geografia determinada

pelas heranças locais que o movimento moderno revalorizou, pelas trocas ocorridas e pelas anomalias. Também no mundo globalizado continua fácil reconhecer as diferenças entre os diversos lugares, que a facilidade das comunicações revela, mas não diminui. (BENEVOLO, 2007. p. 26)

Em 2013, no Encontro Internacional sobre Arquitetura Contemporânea em Cidades Históricas, Francisco de Gracia<sup>41</sup> abordou a problemática de forma similar, enfatizando a necessidade de estabelecimento de princípios a partir dos quais trabalhar uma reflexão sobre as formas contemporâneas de fazer cidades. Uma das questões mais importantes, segundo o arquiteto espanhol, reside na necessidade de revisitação do que se convencionou chamar de desenvolvimento urbano, não sendo mais possível admitir o modelo de expansão ilimitada e meramente quantitativa. Na atualidade, é preciso retomar as noções de qualidade urbana e isso também tem a ver com uma revisitação das formas de preservação das áreas urbanas históricas.

Para o espanhol, alguns fatores tem sido determinantes na problematização da relação entre a arquitetura e das cidades históricas e precisam de uma releitura:

- A aceitação incondicional do mito da novidade, segundo o qual o novo justifica-se por si, noção derivada do Movimento Moderno, sempre contrapondo o antigo e o vetusto como uma ameaça ao futuro;

- Uma reprovação costumaz da mimese, identificada falaciosamente com a simples imitação ou com a cópia, quando foi um recurso necessário e segue sendo;

- O descrédito do princípio da homogeneidade ou redundância formal como qualidade substancial da boa imagem da cidade, objetivo que no passado se alcançava com a reiteração tipológica, a

---

<sup>41</sup> Palestra “Construir en lo construído”, proferida no Encuentro Internacional de Arquitectura Contemporânea en Ciudades Históricas. Sevilla, 17 a 19/09/2013. UNESCO.

equivalência técnica e a analogia estilística, com os monumentos exercendo a função de contrapontos formais dentro do conjunto;

- A supressão do método de projeto nas disciplinas de arquitetura, de forma que o projeto arquitetônico transformou-se, ao longo do século XX, até a pura sensibilidade – no melhor dos casos – ou na movimentada e torpe improvisação criativa;

- Assim como outras produções artísticas, a arquitetura também se desculturalizou, afastando-se da história e da anteriormente conhecida cultura ilustrada. Tudo isso em substituição de outros valores culturais, sustentados pelos meios de comunicação de massa e pela “mercadotecnia” aplicada a tais valores. É nesta cultura mediática que encontram espaço as imagens arquitetônicas ligeiras e extravagantes das últimas décadas, apresentadas nas revistas como um produto sofisticado, mas no fundo desprovido de qualquer sofisticação.

Diversos são os arquitetos, críticos e teóricos de arquitetura que reconhecem os valores estéticos ainda vigentes da cidade antiga:

[...] as cidades – onde uma textura desordenada serve de suporte a uma paisagem arquitetônica igualmente desordenada – continuarão a ser ilegíveis e inóspitas até os edifícios recentes estarem novamente em condições de modificação. Nelas ressaltam os centros históricos como dramáticos testemunhos de uma beleza urbana perdida. (BENEVOLO, 2006. p. 65)

Concomitantemente a isso, a arquitetura da cidade como sentido de construção urbana tornou-se uma quimera no século XX e seu papel como definidora da forma urbana se afunilou até o total desaparecimento. A cidade passou a ser construída e planejada a partir de bases abstratas do zoneamento do espaço urbano, da definição de índices e volumes que não guardam qualquer relação com a arquitetura. A este aspecto, soma-se a renúncia contemporânea em construir a cidade com aspirações de alcançar a obra de arte, condição artística que a sociedade reconhece na cidade antiga e carregada de um simbolismo que torna-se especial para a vida pública.

A ideia de singularidade ou particularidade do objeto prevaleceu sobre qualquer ação integradora e a partir disso se impôs a colisão formal frente à congruência. Assim, de acordo com Gracia (1992), sua concepção sobre o contexto preexistente, do ponto de vista contemporâneo, é de que a nova arquitetura deve submeter-se a condições específicas e particulares derivadas do lugar. Tais condições não tem por quê afetar a identidade cronológica do novo, mas devem limitar-se a um repertório de formas aceitáveis, admitindo o entendimento de que “o lugar dita o projeto”.

A partir desses pressupostos, as melhores contribuições seriam aquelas capazes de concentrar de forma equilibrada a conjugação morfológica entre o novo e o antigo mantendo as respectivas identidades. Gracia (2013) insiste no fato de que o anti-historicismo do Movimento Moderno aniquilou toda a teoria crítica sobre os processos evolutivos, adotando um determinismo histórico sobre o espírito da época, apostando na confrontação e na anomalia como formas de atuação. Na atualidade, já é possível aferir que o perigo não reside tanto no surgimento do novo, com todas as suas luzes, quanto no velho que desaparece para fazer eco ao novo, frequentemente desnecessário e pior que o precedente.

Por outro lado, por mais apreço que se tenha pela cidade antiga, é preciso admitir que os centros históricos, assim como qualquer outra realidade material, estão submetidos a processos de obsolescência e decrepitude, evitáveis apenas parcialmente. Isto supõe a necessidade de aceitar certas renovações, mesmo que limitadas. O projeto urbano e arquitetônico, contudo, deve implicar numa atuação absolutamente consciente sobre suas consequências.

Para Gracia (1992), se alguma coisa vai mal na arquitetura atual, é o favorecimento de uma arbitrariedade diversificadora da forma, aceitando-se ser esta tendência uma expressão inquestionável do nosso tempo. A mesma arbitrariedade vem sendo aplicada aos centros históricos, recorrendo-se a fórmulas de improvisação do desenho. Esta reflexão, feita no início da década de 1990, no mesmo ano em que se iniciava a obra do emblemático Museu Guggenheim na cidade espanhola de Bilbao, permanece válida e aplicável a grande parte dos projetos de inserção de ruptura e contraste, que caracterizam a chamada *star architecture* que adentrou o século XXI.

O caso de Bilbao é um exemplo expressivo da ação transformadora da arquitetura no ambiente urbano e passou a ser utilizado como modelo de renovação urbana em diversos casos similares. A origem desse tipo de inserção remete, contudo, ao final da década de 1970, com a construção, em Paris, do Centro Pompidou (1977), projeto de Renzo Piano e Richard Rogers, à qual se soma o projeto de Ieoh Ming Pei para a expansão do Museu do Louvre, inaugurada em 1989, introduzindo a famosa pirâmide de vidro no pátio interno do grande museu parisiense.

A inserção de novas arquiteturas, rompendo definitivamente com os modelos do passado, marca um tipo de gesto arquitetural amplamente praticado ao longo das décadas de 1980 e 1990, e que consistiu em utilizar-se de uma “arquitetura de renome” para realizar uma inserção que impõe sua marca e seu estilo (PAQUIN, 2014). O contexto, nesse caso, pouco importa. A arquitetura compreendida dessa forma passou a ser um gesto pessoal do arquiteto, desprendendo-se completamente do contexto.

Em uma época em que os meios de comunicação em massa e as operações publicitárias passaram a desempenhar papel central na sociedade e ter influencia em escala mundial, esse tipo de intervenção arquitetônica ganhou grande notoriedade e a ideia de que a nova arquitetura devia impor-se e destacar-se na relação com o antigo, por meio do contraste e do rompimento total com o contexto figura ainda hoje como uma das alternativas mais sedutoras no campo do projeto.

A reprodução acrítica desse modelo, contudo, tem sido motor de uma série de discussões a respeito da *star architecture* em nível mundial, que passou a ter mais espaço no cenário de discussão mundial a partir da entrada do século XXI.

Paquin (2014) reforça a ideia de que, para a discussão se desenvolver, é preciso fazer mais do que uma categorização de tipos de intervenção, que estabelecem, com mais ou menos nuances, classificações que vão de um grau de total integração ao completo contraste, mas que não são suficientes para chegar a conclusão sobre a qualidade da ação, de como o patrimônio é de fato afetado e como as novas intervenções contribuem para lhe atualizar o sentido como bem

patrimonial<sup>42</sup>. Este sentido é o que lhe dá valor e significado, permitindo que seja compreendido e analisado.



Figura 2 – “Absorbing Modernity: 1914-2014”, foi um dos temas que permeou as exposições que fizeram parte da Bienal de Veneza de 2014.<sup>43</sup>

<sup>42</sup> La thématique des insertions architecturales contemporaines sur le patrimoine bâti, qui est presque exclusivement traitée entre les positions de la conservation et de la création architecturale, manque visiblement de diversité de points de vue. Au-delà de l'évaluation du degré d'intégration ou de contraste des insertions architecturales, ou encore des considérations formelles de celles-ci, la question du sens est centrale lorsque le patrimoine est affecté. Comment un ajout d'architecture contemporaine sur un édifice patrimonial peut-il l'actualiser ?

<sup>43</sup> Fonte: <<http://www.labiennale.org/en/architecture/archive/14th-exhibition/koolhaas/>>, Acesso em 01/06/2015.

## Bases para a crítica

Em síntese, como base para o lançamento de uma crítica atualizada, comprometida com os problemas contemporâneos que rodeiam as questões relativas à inserção de novas arquiteturas em contextos urbanos de valor patrimonial, julga-se necessário firmar alguns pontos de apoio.

O primeiro dele refere-se ao reconhecimento da validade do conceito de patrimônio, cuja aplicabilidade há muito tempo não está mais lastreada apenas por valores históricos e estéticos, mas simbólicos, culturais, etnográficos, paisagísticos, sentimentais, urbanísticos, enfim, uma gama variada de adjetivos que permitem a aplicabilidade do conceito aos mais variados contextos onde importa conservar, para as gerações futuras, as realizações do homem, ao longo de sua existência, em todo o Planeta.

Mais que um valor rememorativo, contudo, desde o início do século XX, onde se destaca a contribuição de Aloïs Riegl, a preservação do patrimônio deixou de ser interpretada como um ato meramente rememorativo, de vinculação quase estrita com a memória e com o passado, e passou a implicar no reconhecimento de valores contemporâneos, relacionados com as necessidades do presente e do futuro. Ou seja, se importa conservar algo como testemunho para as futuras gerações, a ação conservativa deve ser também acompanhada um caráter significativo atual, que tenha sentido e seja útil para as gerações do presente.

No século XXI, os centros históricos e o que ainda resta do patrimônio edificado nas grandes e pequenas cidades, não são apenas testemunhos materiais dos feitos do passado ou repositórios de grandes obras e monumentos arquitetônicos, mas permanecem como portadores de valores urbanos, incluindo noções estéticas e de convívio social, que a cidade moderna foi incapaz de reproduzir. O estado atual das cidades, uma espécie de crise generalizada do modelo implementado ao longo do século XX, baseado na especulação imobiliária e no crescimento desmensurado, tem demonstrado que será preciso, ao longo do século XXI, criar um novo paradigma urbano, para o qual as cidades antigas são importantes fontes de informação e conhecimento, nos seus mais diversos aspectos.

As noções de conhecimento, seleção e escolha – o que preservar e o que substituir – lançadas no final do século XVIII e que são a base prática da preservação do patrimônio permanecem válidas, mas necessitam ser interpretadas e ajustadas à luz dos problemas atuais. Da mesma forma que é necessário identificar os valores que singularizam os objetos e manifestações de valor patrimonial, e preciso reconhecer equívocos e corrigi-los. É preciso encontrar o equilíbrio justo e apropriado entre preservação e transformação – não é possível conservar tudo, nem é razoável modificar injustificadamente ou sem uma firme consciência das consequências do ato transformador.

As noções de modernidade, desenvolvimento e tecnologia, que fundamentaram o desenvolvimento das cidades no século XX, precisam ser reinterpretadas a partir do contexto atual. Moderno não significa ser novo. Uma solução antiga para um problema atual pode permanecer moderna, não é razoável inventar, o tempo todo, algo novo apenas pelo fetiche da novidade. Neste sentido, a substituição do antigo pelo novo pela mera novidade é uma ação imoral. A produção da arquitetura não deve estar apenas baseada na descoberta e no desenvolvimento permanente de novas técnicas ou de novos materiais, criando tecnicismos que servem mais à perpetuação de um modelo industrial predatório do que na resolução de problemas objetivos.

Uma arquitetura madura e responsável relaciona-se de forma equilibrada com o contexto, em qualquer circunstância, não apenas nos lugares de valor patrimonial. A experiência contemporânea demonstrou que as cidades antigas guardam qualidades urbanas muito superiores às cidades modernas, valores que precisam ser preservados e, por isso, as intervenções contemporâneas nestes contextos implicam em uma dose ainda mais alta de responsabilidade por parte dos arquitetos e planejadores urbanos.

A diferenciação entre a nova arquitetura e a antiga pode se dar de diversas formas, não havendo cânones a serem seguidos ou regras pré-fixadas. Cada caso é um caso, é preciso haver reflexão, crítica e adaptação. As regras não são universais, e o que é razoável para uma cidade como Paris, pode não o ser para São Paulo. A questão da preservação do patrimônio histórico urbano deve começar a ser

encarada mais como uma questão de projeto do que de elaboração e imposição de regras.

Intervir é uma forma de interpretar e, por isso, continua sendo válida a noção de que qualquer forma de atuação frente a um bem patrimonial (seja ele uma edificação, uma cidade ou uma paisagem), implica um conhecimento prévio exaustivo, que permita uma compreensão global do objeto, não apenas das suas características intrínsecas, mas também da forma como se relaciona com o contexto em que está inserido.

A ação conservativa segue sendo fundamental, mas não pode sobrepôr-se indiscriminadamente à também necessária atualização de usos e funções. O mero ato conservativo muitas vezes torna o patrimônio anacrônico e desconectado da cidade atual. É certa flexibilidade, ampla compreensão do contexto e do problema a partir de questões atuais.

As noções de homogeneidade como um valor e a validade do entendimento da cidade como obra de arte permanecem válidas, mas não podem ser indiscriminadamente aplicadas à totalidade dos contextos urbanos. A utilização do conceito de obra de arte à cidade deve ser retomada e, ao mesmo tempo, relativizada. É consenso que as noções estéticas, que caracterizam a cidade antiga, foram deixadas de lado ao longo do século XX e substituídas, no âmbito do planejamento urbano, por parâmetros abstratos que pouco ou nada têm a ver com a arquitetura e com a maneira como esta se corresponde com a constituição da forma da cidade. Mas o reconhecimento desses valores aos centros e conjuntos históricos não deve, contudo, implicar em um tratamento engessado e conservador que afasta, cada vez mais, a preservação do patrimônio das estratégias de futuro das cidades.

Por fim, as cidades brasileiras e o contexto no qual se fundamenta e se opera a preservação do patrimônio no Brasil é amplamente distinta da realidade europeia e, por isso, é preciso que a base de princípios para a ação preservativa, a análise e a crítica, esteja afinada com as diversas nuances do contexto urbano brasileiro.

### CAPÍTULO 3. A PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO EDIFICADO NO BRASIL

A origem da prática da preservação do patrimônio no Brasil possui características peculiares que a distinguem do contexto mundial, notadamente o europeu, que lhe serviu de modelo e inspiração. Se, na França do século XIX, Viollet-le-Duc ao mesmo tempo que selecionava os bens a conservar e desenvolvia a primeira teoria da restauração, ansiava pela criação de uma arquitetura verdadeiramente nova sem, contudo, tê-la visto surgir, no Brasil, os arquitetos modernistas não apenas desenvolveram as bases para a consolidação da prática da preservação do patrimônio edificado brasileiro, como efetivamente modificaram os rumos da arquitetura nacional e também da recém nascida arquitetura moderna.

O dogmatismo e o anti-historicismo característico da vertente da vanguarda modernista europeia foi, em terras brasileiras, amenizado por uma interpretação do moderno que reconhecia e utilizava-se das realizações pretéritas, com especial atenção para a arquitetura colonial.

Em 1937, o então Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional nasceu no bojo do projeto de criação de uma identidade nacional, centro da política do Estado Novo.

No mesmo período, os arquitetos modernos disputavam espaço com as correntes acadêmica (caracterizada pelo uso da linguagem eclética) e neocolonial (CAVALCANTI, 2006). A história que perpassa a construção do prédio do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, na década de 1930, é extremamente significativa e simbólica não apenas para a produção de uma nova linguagem da arquitetura brasileira, mas também para a definição das bases nas quais se construiu a política de proteção do patrimônio cultural no Brasil. Estes dois aspectos são indissociáveis e definem as principais diferenças entre o contexto europeu e o contexto brasileiro em termos de produção da arquitetura moderna e preservação do patrimônio edificado.

A opção do ministro Gustavo Capanema por não realizar o projeto vencedor do concurso, de autoria do arquiteto Archimedes

Memória, com influencia acadêmica e inspiração marajoara, e, ao contrário, chamar o arquiteto Lucio Costa<sup>44</sup> para o desenvolvimento de um projeto modernista, definiu derradeiramente o curso da nova arquitetura brasileira.

O ministro havia sido convencido pelo grupo modernista (composto, dentre outros, por Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Rodrigo Melo Franco de Andrade e Mário de Andrade) de que o projeto marajoara e os demais classificados no concurso não traduziam arquitetonicamente o seu desejo “de uma ação voltada para o futuro e a formação do novo homem brasileiro” (CAVALCANTI, 2006, p. 39). Assim, com a seguinte argumentação, o ministro Capanema pediu autorização do presidente Vargas para a contratação de Lucio Costa para o desenvolvimento de novo projeto:

Nenhum desses projetos premiados parece adequado ao edifício do Ministério da Educação. Não se pode negar o valor dos arquitetos premiados. Mas exigências municipais tornaram difícil a execução de um projeto realmente bom. (CAVALCANTI, 2006, p. 40)

Com isso, lançavam-se também os fundamentos que o governo escolhia para a definição de uma identidade nacional, cujo suporte seria dado pela seleção de um conjunto de bens que passariam a constituir-se como a base do patrimônio histórico e artístico nacional.

O mesmo grupo modernista foi também convidado para elaborar o projeto de criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), oficialmente criado em 1937 a partir do anteprojeto elaborado por Mário de Andrade e revisto por Rodrigo Melo Franco de Andrade.

No campo da arquitetura e da preservação do patrimônio edificado, Lucio Costa despontou como personalidade central.

Segundo Cavalcanti (2006),

---

<sup>44</sup> Que depois convidou os arquitetos Carlos Leão, Affonso Eduardo Reidy, Jorge Moreira, Ernani Vasconcelos e Oscar Niemeyer para compor a equipe do projeto, assessorada, em 1936, por Le Corbusier.

Deve-se a Lucio Costa toda a conceituação das relações entre as arquiteturas pretérita e atual, como também das intervenções em centros históricos e, ainda, monografias e um estudo das influências portuguesas eruditas e populares no mobiliário e na arquitetura do Brasil colônia. (CAVALCANTI, 2006. p. 13)

Com o projeto do MES, o movimento modernista internacional foi reinterpretado através da visão local, que se propunha a reinterpretar a tradição construtiva brasileira a partir de condições modernas.



Figura 3 – 1º. Colocado do Concurso para a sede do MES, do arquiteto Archimedes Memória.<sup>45</sup>



Figura 4 – Sede do antigo Ministério da Educação e Saúde, atual Palácio Gustavo Capanema, conforme projeto elaborado pela equipe de Lucio Costa, a partir das contribuições de Le Corbusier.<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> Fonte: [https://revistamdc.files.wordpress.com/2012/03/03-03-amemoria-mes-projeto-pax\\_p-17-b-facposterior.jpg](https://revistamdc.files.wordpress.com/2012/03/03-03-amemoria-mes-projeto-pax_p-17-b-facposterior.jpg). Acesso em 21/05/2015.

Examinada profundamente, forte ligação surgiria entre os princípios estruturais da arquitetura colonial e da moderna. No dizer de Lucio Costa (1931): “Admiro cada vez mais a arquitetura antiga e muito particularmente a nossa arquitetura antiga... Foi Bahia e Recife, foram as velhas cidades de Minas que, aos poucos, me abriram os olhos e me fizeram compreender a verdadeira arquitetura...” (CAVALCANTI, 2006, p. 48)

Para Lucio Costa, eram nítidas as semelhanças estruturais entre as casas antigas sobre estacas e o pilotis, ou entre as estruturas de madeira das casas coloniais e o esqueleto do concreto armado. As alvenarias caiadas da arquitetura tradicional brasileira estavam intimamente relacionadas com a pureza formal da arquitetura moderna. Tal teria sido a argumentação decisiva para a escolha de Lucio Costa para o desenvolvimento do projeto do MES, bem como a definição das bases para a criação do SPHAN<sup>47</sup> sob a batuta modernista.

A disputa entre a vertente acadêmica, a neocolonial e a moderna determinaram, contudo, o contexto e o foco de atuação dos modernistas nos primeiros anos do órgão. A arquitetura eclética e a neocolonial, que disputavam espaço com a arquitetura modernista, foram, durante muito tempo, solenemente excluídas do rol de bens a integrar o patrimônio histórico nacional. Assim, os fundamentos da identidade arquitetônica brasileira baseavam-se tão somente na arquitetura colonial.

Lucio Costa permaneceu no Iphan até 1972, quando se aposentou. Ocupou durante muito tempo o cargo de diretor da Divisão de Estudos e Tombamentos, extrapolando sua contribuição também para as ações de restauro e mesmo depois permaneceu como consultor eventual. (PESSÔA, 2004)

---

<sup>46</sup> Fonte: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/13.147/4942>. Acesso em 21/05/2015.

<sup>47</sup> Atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

## OS TOMBAMENTOS DO IPHAN

O processo de seleção dos bens a integrar o rol do patrimônio edificado brasileiro partiu do mesmo princípio ideológico que originou o conceito do patrimônio histórico na França no final do século XVIII. Tinha como tarefa a seleção de bens que demonstrariam, para as gerações futuras, as bases da identidade nacional.

A seleção também foi baseada sobre os valores históricos e estéticos, perseguindo uma escolha criteriosa dos bens e objetos que melhor testemunhassem, seja por seu caráter excepcional ou seja por sua singularidade, o conjunto de bens representativos da nação.

Embora inspirados pela experiência europeia, notadamente a francesa, ao desenvolver o texto da legislação brasileira de proteção os modernistas incluíram inovações conceituais que apenas anos mais tarde seriam incorporadas no cenário mundial.

O Decreto Lei nº. 25/37 é o instrumento jurídico por meio do qual foi oficializada a criação do SPHAN (atual Iphan) e que constituiu o tombamento como ato de proteção.

O Decreto, ainda vigente após quase oito décadas de existência, é considerado um dos mais atualizados e modernos instrumentos de proteção em nível mundial. A definição de patrimônio histórico e artístico nacional contida no seu artigo 1º<sup>48</sup> extrapola, e muito, a noção do que constituía o conceito de patrimônio histórico no cenário mundial da década de 1930. Aos bens cuja valoração estaria afeita “aos fatos memoráveis da história do Brasil”, somavam-se aqueles de “excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico”, equiparados aos quais estavam também

[...] os monumentos naturais, bem como os sítios e paisagens que importe conservar e proteger pela

---

<sup>48</sup> Art. 1º Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico. (BRASIL, Decreto Lei nº 25/37)

feição notável com que tenham sido dotados pelo natureza ou agenciados pelo indústria humana.<sup>49</sup>

Vale lembrar que, na mesma época, a Carta de Atenas de 1931 – que era o documento internacional que tratava sobre o patrimônio histórico mais atualizado – restringia a aplicação do conceito de patrimônio histórico a edificações e monumentos e mesmo os avanços enunciados pela teoria de Riegl, no início do século, não traziam a ideia da aplicação do conceito de patrimônio para além dos bens edificados ou das obras de arte.

A noção de que bens de valor etnográfico e paisagístico deveriam ser incorporados ao rol de bens merecedores de reconhecimento, tão importantes quanto os monumentos e as obras de arte, por exemplo, foi um avanço conceitual completo à época.

O caráter estético ou científico das paisagens, por exemplo, apenas passaram a ser passíveis de salvaguarda a partir da “Recomendação relativa à salvaguarda da beleza e do caráter das paisagens e sítios”, decorrente da 12ª sessão da Conferência Geral da Unesco realizada em 1962 em Paris.

De acordo com a Recomendação,

[...] entende-se por salvaguarda da beleza e do caráter das paisagens e sítios a preservação e, quando possível, a restituição do aspecto das paisagens e sítios, naturais, rurais ou urbanos, devido à natureza ou à obra do homem, que apresentem um interesse cultural ou estético, ou que constituam meios naturais característicos. (CURY, 2004, p. 83)

Portanto, o Decreto Lei nº. 25/37 havia antecipado em 25 anos as atualizações e ampliações do conceito de patrimônio que apenas na década de 1960 os órgãos patrimoniais internacionais passariam a absorver.

---

<sup>49</sup> § 2º Equiparam-se aos bens a que se refere o presente artigo e são também sujeitos a tombamento os monumentos naturais, bem como os sítios e paisagens que importe conservar e proteger pela feição notável com que tenham sido dotados pelo natureza ou agenciados pelo indústria humana. (BRASIL, Decreto Lei nº 25/37)

Apenas em 1972, a Convenção do Patrimônio Mundial da Unesco incorporou a ideia de patrimônio natural – distinguindo-o, contudo, do que passou a denominar patrimônio cultural (não mais patrimônio histórico) – como bens portadores de valores estéticos e científicos cuja conservação era de interesse para a preservação da riqueza e da diversidade do patrimônio mundial. Já o patrimônio cultural foi dividido em monumentos<sup>50</sup>, conjuntos<sup>51</sup> e locais de interesse<sup>52</sup>.

A amplitude e grandeza com que o patrimônio foi tratado pela legislação brasileira tem garantido a sua validade e aplicação até a atualidade.

De acordo com o portal eletrônico do Iphan,

Estão sob a tutela do Iphan mais de 45 mil bens imóveis tombados, inseridos em 97 núcleos históricos protegidos. O Instituto registra, ainda, o tombamento de 910 edificações isoladas, equipamentos urbanos e de infraestrutura, um (1) conjunto rural, 17 paisagens naturais, 16 ruínas, dez jardins e parques históricos, seis terreiros, seis sítios arqueológicos e um sítio paleontológico. Destacam-se, também, 417 mil objetos e bens integrados tombados individualmente e sete coleções e acervos arqueológicos.<sup>53</sup>

A variedade dos tipos de bens protegidos, distribuídos pelos mais distintos contextos geográficos, sociais e culturais desse país de

---

<sup>50</sup> Obras arquitetônicas, de escultura ou de pintura monumentais, elementos de estruturas de caráter arqueológico, inscrições, grutas e grupos de elementos com valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência. (UNESCO, 1972)

<sup>51</sup> Grupos de construções isoladas ou reunidos que, em virtude de sua arquitetura, unidade ou integração na paisagem têm valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência. (Ibid.)

<sup>52</sup> Obras do homem, ou obras conjugadas do homem e da natureza, e as zonas, incluindo os locais de interesse arqueológico, com um valor universal excepcional do ponto de vista histórico, estético, etnológico ou antropológico. (Ibid.)

<sup>53</sup> [www.iphan.gov.br](http://www.iphan.gov.br), acesso em 27/04/2015.

dimensões continentais que é o Brasil, demonstra que, em termos de conceituação e instrumentação jurídica para a preservação, o país colocou-se na vanguarda mundial.

Em 1949, ante a grandiosidade do patrimônio cultural espalhado pelo imenso território brasileiro e a impossibilidade de ser o órgão federal o único responsável por sua proteção e preservação, Lucio Costa externou a seguinte reflexão:

É imprescindível, portanto, encontrar-se a fórmula jurídica capaz de estabelecer, dentro dos preceitos constitucionais, o vínculo necessário entre o governo federal e os governos estaduais e municipais, criando-se então três categorias de tombamento conforme o grau de interesse apresentado pelo monumento: nacional, regional ou estadual, e municipal, atribuindo-se uma parte do ônus que a medida acarreta aos governos do estado e do município interessados – ou atingidos – conforme o espírito com que a medida venha a ser, por eles, recebida. (PESSÔA, 2004. p. 89).

Demorou vinte anos para que, em 1970, governadores estaduais, secretários de cultura e prefeitos municipais reuniram-se em Brasília, a convite do Presidente da República, para tratar das questões relativas à preservação do patrimônio cultural nas diversas esferas. Do encontro resultou o Compromisso de Brasília, no qual, por unanimidade, os presentes reconheceram “a inadiável necessidade de ação supletiva dos Estados e dos Municípios à atuação federal no que se refere ‘a proteção dos bens culturais de valor nacional’”, indicando que se criassem os órgãos estaduais e municipais adequados para tal finalidade, incluindo a criação de legislação complementar sobre o assunto.

## O CRESCIMENTO DAS CIDADES E A PROTEÇÃO DO PATRIMÔNIO URBANO NO BRASIL

As primeiras décadas de existência do Iphan foram marcadas pela forte atuação na área de proteção, comandada pelo arquiteto

Lucio Costa. O quadro atual de bens tombados através do Decreto Lei nº 25/37 em nível nacional é de pouco mais de mil bens, incluindo núcleos urbanos, edificações isoladas, bens móveis e integrados, conjuntos rurais, sítios arqueológicos, jardins, parques e paisagens naturais. No total, são 1.279 bens tombados<sup>54</sup>, dos quais 64% foram incluídos no rol de tombamentos nas três primeiras décadas de existência do Instituto (1939-69).

Nos dois três primeiros anos de atuação do Iphan (1938-40) foram protegidos 299 bens através do Decreto Lei nº. 25, de 30 de novembro de 1937, incluindo seis cidades históricas - as mineiras Diamantina, Mariana, Ouro Preto, São João Del Rei, Serro e Tiradentes.

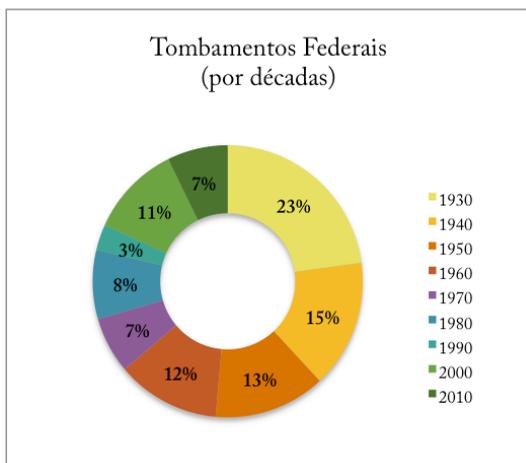


Gráfico 1 – Número de bens tombados pelo Iphan, por década.<sup>55</sup>

Nos primeiros anos do Iphan, a avassaladora maioria dos bens protegidos relacionava-se com a arquitetura e o urbanismo do período colonial, com destaque para as fortificações e igrejas barrocas. Na região sudeste, especialmente no estado de São Paulo, foi incluída

<sup>54</sup> Segundo dados atualizados e 13 de maio de 2015, fornecidos pelo Departamento de Patrimônio Material e Fiscalização, do Iphan (fonte de acesso restrito). A contagem incluem os bens tombados definitiva e provisoriamente, nos termos do artigo 10 do Decreto Lei nº 27/37.

<sup>55</sup> Fonte: Depam/Iphan, 2015.

na lista de tombamentos uma série de fazendas relacionadas com o período cafeeiro.

A região sudeste concentrava 154 dos 299 bens tombados até 1941, sendo 62 em Minas Gerais, 88 no Rio de Janeiro e 15 em São Paulo, e a região nordeste outros 124 bens, dos quais 63 na Bahia e 42 em Pernambuco.

No que diz respeito ao patrimônio urbano (conjuntos, áreas e cidades históricas), aos seis tombamentos iniciais (das cidades mineiras), foram acrescidos, até 1972, outros 14 núcleos. Em 1941 a cidade de Congonhas do Campo foi incluída na lista de tombamentos. Na década de 1950 foram tombados os núcleos históricos de Pilar de Goiás; Salvador, Alcântara (Maranhão), Paraty e Vassouras, no Rio de Janeiro. De 1960 até 1972, foram tombados os núcleos antigos das cidades baianas de Cachoeira e Porto Seguro; Olinda e Igarassu, em Pernambuco; São Cristóvão, em Sergipe; a mineira Sabará e as cariocas Petrópolis, Nova Friburgo e Cabo Frio (as duas últimas, a partir de recortes pontuais), totalizando 20 cidades históricas inscritas nos Livros do Tombo.

Salvo o caso de Salvador, os núcleos urbanos das capitais e das grandes cidades não fizeram parte dos tombamentos nas primeiras décadas. Na cidade do Rio de Janeiro, por exemplo, a grande maioria dos bens tombados relacionou-se a monumentos isolados, especialmente os conventos e igrejas. Na capital paulista, apenas quatro edificações foram incluídas na lista de tombamentos até 1970 e nenhum núcleo urbano do estado de São Paulo havia sido protegido em nível federal até o ano 2000.

Nos anos 1960, o Brasil atravessou um período de intensa urbanização que culminou, na década de 1970, com a inversão da relação urbano/rural que até então caracterizava a ocupação do território brasileiro.

Os anos 60 marcam um significativo ponto de inflexão. Tanto no decênio entre 1940 e 1950, quanto entre 1950 e 1960, o aumento anual da população urbana era, em números absolutos, menos que o da população total do país. Nos anos 1960-1970, os dois números de aproximavam. E, na década 1970-1980, o crescimento numérico da

população urbana já era maior do que o da população total. (SANTOS, 2005)

<b>Década</b>	<b>Total</b>	<b>Urbana</b>	<b>Rural</b>
1940	41.089.553	31%	69%
1950	51.632.635	36%	64%
1960	70.211.544	45%	55%
1970	92.270.991	56%	44%
1980	117.041.843	67%	33%
1990	143.673.971	76%	24%
2000	165.810.711	81%	19%
2010	185.889.671	84%	16%

Tabela 1 – Quadro populacional do Brasil entre 1940 e 2010, com divisão da população urbana e rural<sup>56</sup>.

Assim, no justo momento em que o Brasil deixava de ser um país essencialmente rural, passando pelo mais avassalador processo de transformação e adensamento urbano da história das cidades na América Latina, a prática da preservação do patrimônio ainda estava quase que completamente restrita à esfera federal e à atuação do Iphan.

O órgão, por sua vez, possuía atuação simbólica no âmbito urbano. Os 20 núcleos urbanos tombados entre 1939 e 1972, mesmo que reunissem alguns dos mais importantes exemplares do urbanismo e da arquitetura brasileiros, não representavam suficientemente a diversidade tipológica e a história do processo de ocupação territorial do Brasil. Em termos numéricos, se comparados com o número total de cidades existentes (de acordo com o IBGE, o Brasil contava com 3.952 municípios em 1970), a quantidade e a extensão das áreas protegidas era bastante inexpressiva.

Até 1970, apenas três Estados possuíam algum tipo de política ou legislação de preservação do patrimônio histórico implantadas: Paraná (Lei Estadual n.º. 1.211/53), Rio de Janeiro (Decreto Lei n.º. 2/69) e Bahia (Lei n.º. 2.464/67).

A partir da assinatura do Compromisso de Brasília, estados e municípios começaram a criar legislação e estruturas técnicas próprias

---

<sup>56</sup> Fonte: IBGE, <http://www.ibge.gov.br>

para tratar do patrimônio cultural cuja importância teria mais relação com as esferas locais do que com o contexto nacional. Esse processo se deu a passos lentos, sendo que o ritmo das transformações urbanas – e, conseqüentemente, das perdas do patrimônio edificado – foi muito maior do que o das ações de proteção.

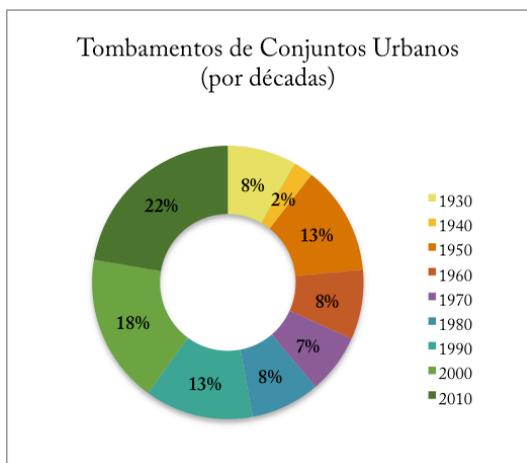


Gráfico 2 – Número de conjuntos urbanos tombados pelo Iphan, por década.<sup>57</sup>

Os conceitos e instrumentos de reconhecimento e gestão presentes no Decreto Lei nº 25/37, serviram como base para a grande maioria das leis estaduais e municipais que tratam da proteção do patrimônio cultural, porém, em alguns casos, de maneira muito mais engessada e restritiva do que a lei federal.

### Preservação do patrimônio e transformação urbana

“São Paulo é uma cidade ao acaso” (LEMOS, 2013. p. 59), afirmou o arquiteto Carlos Lemos em um de seus ensaios sobre a capital paulistana. Esta mesma afirmação poderia ser facilmente transplantada para a quase totalidade das cidades brasileiras.

No Brasil, a partir das décadas de 1950 e 1960, prédios em altura substituíram com muita rapidez as antigas edificações

<sup>57</sup> Fonte: Depam/Iphan, 2015.

coloniais, ecléticas, *art déco* que caracterizavam os centros urbanos das cidades (fossem elas de pequeno ou médio porte), ocupando o lugar dos antigos lotes coloniais e produzindo não apenas uma ruptura formal da nova arquitetura com a antiga, mas um verdadeiro choque com o modelo urbano precedente (REIS FILHO, 2006).

A cidade atual – ao menos o centro da cidade latino-americana e brasileira – vive um momento de colapso que foi sendo, paulatinamente, provocado pelo adensamento urbano decorrente da simples substituição das arquiteturas térreas ou de baixo gabarito por edificações verticalizadas, sem nenhuma correspondência com a malha urbana pré-existente.

<b>População/ Década</b>	<b>1940</b>	<b>1950</b>	<b>1970</b>	<b>1980</b>	<b>2010</b>
até 5.000	31	68	675	686	1301
5.001 a 10.000	249	349	1079	968	1212
10.001 a 20.000	577	616	1137	1105	1401
20.001 a 50.000	597	692	814	859	1043
50.001 a 100.000	97	127	157	236	325
100.001 a 200.000	15	28	56	83	150
200.001 a 500.000	6	7	23	37	95
mais que 500.000	2	3	11	18	37
<b>Total de municípios</b>	<b>1574</b>	<b>1890</b>	<b>3952</b>	<b>3992</b>	<b>5564</b>

Tabela 2 – Caracterização dos municípios brasileiros (1940-2010)<sup>58</sup>.

As dimensões dos lotes e das caixas das ruas, que obedeciam a uma determinada lógica espacial urbana da qual a arquitetura era parte indissociável, não foram alteradas para receber com a correspondência necessária os novos edifícios em altura, muitos dos quais de origem modernista. Na maior parte dos casos, os preceitos modernistas da Carta de Atenas de 1933, dentre os quais o de que à verticalização corresponderia à liberação de áreas verdes e criação de terreos livres, foi ignorada pela simples construção de prédios em altura em uma trama urbana colonial.

<sup>58</sup> Fonte: Ibid.

Na maioria das vezes, os conjuntos históricos foram mutilados ou destruídos para a promoção da mera substituição do antigo pelo novo, atendendo não a uma lógica de planejamento urbano, mas sim aos interesses econômicos do mercado imobiliário.

Se, no caso europeu e em outros continentes, a destruição de núcleos históricos urbanos se deu em virtude de conflitos e bombardeios das duas Grandes Guerras, ou ainda em função de tragédias naturais, como tremores de terra, alagamentos, erupções vulcânicas, no Brasil a mutilação urbana foi provocada pela própria política pública, à mercê do interesse especulativo.

No campo do patrimônio, os problemas foram ainda mais agravados, e não só as cidades grandes sofreram com as pressões urbanas e imobiliárias, mas também as pequenas cidades históricas.

A cidade de Ouro Preto, primeira cidade histórica declarada patrimônio nacional ainda em 1933, quando o Decreto Lei nº 25/37 não estava nem em gestação, havia sido preservada em virtude da estagnação econômica derivada do fim do ciclo da mineração aurífera. Anos mais tarde, com novo impulso de crescimento econômico do país, Ouro Preto começou a sofrer pressões de transformação similares àquelas das grandes cidades. À exceção do núcleo setecentista, onde se manteve maior grau de preservação, os bairros mais afastados do centro sofreram uma drástica transformação e, em menos de vinte anos, a cidade mineira viu sua paisagem urbana completamente transformada pela ocupação irregular de suas encostas.

Para Antônio Pedro de Alcântara<sup>59</sup>, a década de 1960 foi particularmente decisiva também para a atuação do Iphan que, diante da crescente complexidade da dinâmica urbana, viu dificultados os seus meios e defasados seus instrumentos de atuação. Durante muito tempo, apesar das possibilidades de ampliação conceitual que o próprio Decreto Lei nº 25/37 abria, a formação dos arquitetos e conservadores ainda estava vinculada à noção, de base europeia, de que o centro de interesse das ações patrimoniais eram os monumentos individuais.

---

<sup>59</sup> Patrimônio edificado I: conservação/ restauração. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 22. Rio de Janeiro: Iphan, 1987, p. 90-105.



Figura 5 – Vista geral da cidade de Ouro Preto em 1954.<sup>60</sup>

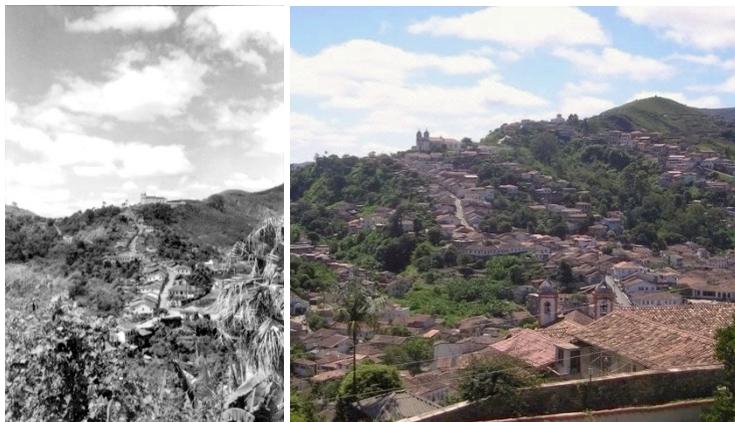


Figura 6 – Vista da Ladeira de Santa Ifigênia em 1954 e em 2007.<sup>61</sup>

Para Alcântara, a visão da cidade como monumento caracterizou a própria atuação dos modernistas nos primeiros anos do Iphan, quando selecionaram para tombamento preferencialmente as cidades mineiras, de pequeno porte, mais ou menos intocadas e

---

<sup>60</sup> Foto: Domingues, Alfredo José e Jablonsky, Tibor. Fonte: IBGE.

<sup>61</sup> Foto de 1954: Domingues, Alfredo José e Jablonsky, Tibor. Fonte: IBGE. Foto de 2007: Dalmo Vieira Filho. Fonte: Arquivo pessoal.

estagnadas em virtude de um processo de esvaziamento econômico. Nas grandes cidades, como Rio de Janeiro, Salvador, Recife, São Paulo, os tombamentos foram pontuais e esparsos, restritos às grandes obras como conventos, mosteiros, igrejas e fortificações.

Assim, a crescente complexidade do cenário urbano a partir da década de 1960 – cujos efeitos se fizeram surgir até mesmo nas pequenas cidades – exigiu uma reflexão atualizada sobre a postura. Uma das alternativas já havia sido levantada por Lucio Costa em 1949, quando chegara à conclusão que a preservação do patrimônio era tarefa a ser compartilhada entre estados e municípios.

Na maioria dos casos, contudo, a busca de um compartilhamento de atribuições, contudo, na maioria dos casos não teve resultados totalmente favoráveis à preservação do patrimônio urbano edificado. Em nível local, especialmente o municipal, os grupos preservacionistas ainda na atualidade atuam, em linhas gerais, na contramão dos interesses econômicos meramente especulativos que, por sua vez, exercem grande influência nos poderes locais. Assim, ante a impossibilidade do órgão federal atuar isoladamente e diante da fragilidade (técnica, administrativa, econômica e política) dos estados e municípios, as transformações urbanas foram muito mais avassaladoras do que o movimento de preservação.

Dentro do Iphan, surgiram duas vertentes de raciocínio e atuação. A primeira, que prevaleceu muitas vezes, foi a de que, nos casos onde havia impossibilidade total de atuação local, o Iphan deveria continuar agindo, sempre em prol da preservação do patrimônio. Isso significou muitas vezes efetuar o tombamento de bens que, a rigor, deveriam ser protegidos em nível local, ou então fazer o papel de legislador municipal, estabelecendo normas e parâmetros urbanísticos que, inspirados nas teorias de planejamento urbano – especialmente a partir da década de 1980 – passaram a ditar as regras e procedimentos para a preservação dos núcleos tombados e suas áreas de entorno. A segunda, equivaleria a uma espécie de conformação, optando por aceitar as perdas decorrentes da inoperância local. Neste lastro, seguiram-se (e ainda permanecem em aberto) muitas discussões sobre os limites da atuação do Iphan.

Neste sentido, a atuação de Lucio Costa, mesmo após sua aposentadoria, foi parâmetro importante para as ações do Iphan. O

contexto de crescimento e transformação das cidades, aliado às dificuldades muitas vezes impostas à atuação dos órgãos de preservação, mesmo naqueles casos em que haviam sido criadas legislações estaduais e municipais de proteção, definiram um posicionamento menos ortodoxo e mais simbólico em prol da defesa do patrimônio ameaçado. O episódio do tombamento do Forte de Santa Bárbara, em Florianópolis, é exemplo expressivo da flexibilização de postura adotada por Lucio Costa em momentos em que a atuação do órgão federal foi imperativa:

É política do Governo Federal, através do Iphan, preservar todos os remanescentes de antigas fortificações que balizaram, no tempo, os limites do antigo domínio português, definindo assim no espaço a nação que dele resultou.

Nestas condições, não obstante o restrito significado histórico do exemplar em causa, e o seu inexistente teor artístico, a carga simbólica latente nele contida impõe ao Iphan dar o seu decidido apoio àqueles que lhe defendem a preservação. (COSTA, 1976<sup>62</sup>)

A solicitação do tombamento do forte, que seria demolido para dar lugar à passagem da nova avenida que faria a conexão entre o centro da cidade e o novo aterro, feito em função da construção da Ponte Colombo Salles, havia sido encaminhada por personalidades de destaque no cenário cultural da capital catarinense. Em 1976, uma correspondência assinada pelos arquitetos do Iphan, Cyro Correa de Oliveira Lyra e José La Pastina, pelo historiador Oswaldo Rodrigues Cabral e pelo empresário local e defensor inveterado das Fortalezas de Santa Catarina, o Sr. Armando Luiz Gonzaga, foi endereçada ao então prefeito de Florianópolis, Esperidião Amim, com pedido de preservação do Forte Santa Bárbara acompanhado de estudo para sua restauração.

---

<sup>62</sup> Trecho de carta encaminhada pelo arquiteto Lucio Costa, em 21 de janeiro de 1976, em defesa do tombamento do Forte de Santa Bárbara, constante do Processo de Tombamento n° 1.053-T-81 (fl. 02).

A fortificação fazia parte do sistema de fortificações implantado na Ilha de Santa Catarina a partir de meados do século XVIII, constituindo-se no bastião de defesa do centro da antiga Vila do Desterro. Num primeiro momento, a proposta de tombamento federal havia sido rejeitada pela área técnica do Iphan, em virtude das diversas transformações sofridas pela edificação ao longo do tempo, da qual restaram poucos traços do forte português original. No entanto, o cenário político do estado deixava pouco espaço para a atuação dos órgãos de preservação locais (recém criados, após a assinatura do Compromisso de Brasília). A construção da ponte e do aterro era obra feita com recursos estaduais, julgada de maior relevância do que a preservação de um antigo forte que se impunha no meio do caminho.

Frente a esta situação, recorreu-se ao Iphan, instituição tradicionalmente mais apartada das pressões e dos interesses políticos e econômicos locais. O posicionamento de Lucio Costa externava a compreensão de que, neste contexto, a proteção do Iphan seria o único recurso capaz de salvar do desaparecimento este testemunho material que, embora desprovido dos seus predicados arquitetônicos e estéticos originais, era peça importante para a história da definição dos limites portugueses ao sul do Brasil.

Esta postura foi, contudo, ao longo do tempo combatida por uma vertente mais dogmática que entendida que, havendo leis e possibilidades de atuação local, o Iphan deveria eximir-se da proteção, independente do caso. Alguns trechos do debate realizado durante uma mesa-redonda ocorrida na Fundação Pró-Memória em 1986 e publicado na edição de nº 22 da Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional<sup>63</sup>, ilustram os termos gerais da discussão entre estas duas visões:

LM [Lia Motta]: [...] particularmente, acho que é hora de se abrir mão de uma postura que é muito clara em Silva Telles, a de que se os municípios não podem, fazemos por eles. Se não podem, não podem. (trecho de argumentação da arquiteta Lia Motta)

---

<sup>63</sup> Ibid., 1987.

CA [Carlos Alberto Reis Campos]: Parece-me que o que não podemos fazer de imediato seria – quando o poder municipal não tem condições, não pode preservar, não pode assumir esse ônus – a gente simplesmente se omitir, não fazer nada, e aceitar essa recusa. [...] Os meios de comunicação em massa convencem comunidades inteiras a jogar fora seus valores, porque é de interesse da política de centralização e de dominação destruir exatamente o valor íntegro dessa comunidade. [...] O perfil urbano do Brasil, o caos que está aí, sem nenhuma lógica ou ordem, é a materialização desse jogo de forças. (IPHAN, 1987)

A preservação do patrimônio edificado havia entrado na pauta das discussões sobre o planejamento urbano, acompanhando o debate internacional sobre o assunto, traduzido na maioria das Cartas Patrimoniais da década de 1970. Em 1972, a Carta Italiana do Restauro afirmava:

As ações de restauração nos centros históricos têm a finalidade de garantir – através de meios e procedimentos ordinários e extraordinários – a permanência no tempo dos valores que caracterizam esses conjuntos. A restauração não se limita, portanto, a operações destinadas a conservar unicamente os caracteres formais de arquitetura ou de ambientes isolados, mas se estende também à conservação substancial das características conjunturais do organismo urbanístico completo e de todos os elementos que concorrem para definir tais características. (CURY, 2004, p. 166)

No Brasil, onde a realidade urbana mostrou-se absolutamente mais dinâmica e distinta do contexto europeu, as ações restaurativas do chamado organismo urbanístico devem ser compreendidas mais como uma busca pela requalificação da paisagem urbana, por meio de

intervenções contemporâneas que qualifiquem o existente, mas sem pretender a restauração de uma originalidade urbana perdida.

Com o intuito de caracterizar o patrimônio urbano no Brasil, tomou-se como parâmetro ilustrativo trinta e quatro (dos mais de noventa) conjuntos urbanos tombados pelo Iphan com perímetros de proteção delimitados e a partir dos quais foi possível aferir o tamanho médio das áreas tombadas em relação à área total urbanizada por município. As cidades foram classificadas conforme o número de habitantes (até 20.000, entre 20.001 e 50.000, entre 50.001 e 100.000, entre 100.001 e 500.000 e mais de 500.000 habitantes).

Atualmente, são 85 conjuntos urbanos tombados em 74 municípios brasileiros, sendo 10 conjuntos localizados na região centro-oeste, 5 na região norte, 38 no nordeste brasileiro, 9 no sul e 23 no sudeste.

Do total de cidades com núcleos urbanos protegidos em nível federal, quase a metade possuía, em 2007, entre 20.001 e 100.000 habitantes. Naquelas em que se pôde aferir o tamanho da área protegida<sup>64</sup>. Nestes casos, foi possível verificar que o tamanho do perímetro de proteção raras vezes ultrapassa 10% da área urbanizada do município. Nas cidades maiores, esse índice cai ainda mais, exemplos onde as áreas tombadas poucas vezes ultrapassam 1% da extensão total da mancha urbana.

A maioria das capitais, onde o processo de transformação urbana foi muito maior do que grande parte do restante das cidades brasileiras, não possuem seus núcleos urbanos protegidos pelo Iphan. Os poucos núcleos urbanos tombados na cidade do Rio de Janeiro, por exemplo, são pequenos recortes, muitos deles protegidos a partir da década de 1980. Já a cidade de São Paulo não possui nenhum tombamento de conjunto urbano em nível federal. Nestes casos, a política de preservação ficou adstrita aos poderes locais (estadual e

---

<sup>64</sup> Em 2011 o Iphan deu início ao processo de regulamentação dos perímetros de tombamento e entorno, incluindo a efetiva delimitação em núcleos que nunca haviam tido seu perímetro delimitado e a vetorização da informação, permitindo o cálculo aproximado do tamanho das áreas tombadas. Nem todos os núcleos encontram-se delimitados e boa parte ainda não possui a delimitação dos perímetros em linguagem vetorial, o que impede a aferição das áreas na totalidade dos conjuntos urbanos.

municipal), o que muitas vezes não impediu a total transformação da ambiência urbana dos centros e núcleos urbanos antigos.

UF	Município	AU - Área urbanizada <sup>65</sup> [km2]	PP - Polígono proteção <sup>66</sup> [km2]	Índice de proteção PP/AU [%]
GO	Corumbá de Goiás	1,68	0,10	5,96
GO	Pilar de Goiás	0,37	0,16	43,45
MG	Tiradentes	0,37	1,13	306,90
RS	Antônio Prado	2,70	0,28	10,37
RS	São Miguel das Missões	0,90	1,62	180,00
GO	Pirenópolis	3,37	0,57	16,91
MG	Congonhas	6,37	0,49	7,70
MG	Diamantina	6,15	0,63	10,25
MG	Mariana	6,27	0,62	9,90
MG	Serro	2,59	1,16	44,73
PI	Oeiras	1,78	0,20	11,23
PR	Lapa	4,76	0,14	2,94
SC	Laguna	6,87	0,90	13,10
SC	São Francisco do Sul	5,69	0,42	7,38
CE	Icó	2,07	0,12	5,80
MG	Ouro Preto	8,51	20,00	234,92
MG	São João Del Rei	10,62	0,21	1,98
PE	Igarassu	4,49	0,51	11,37
CE	Sobral	7,66	0,43	5,62
MG	Sabará	13,19	0,02	0,15

<sup>65</sup> Fonte: MIRANDA, E. E. de; GOMES, E. G. GUIMARÃES, M. Mapeamento e estimativa da área urbanizada do Brasil com base em imagens orbitais e modelos estatísticos. Campinas: Embrapa Monitoramento por Satélite, 2005. Disponível em: <<http://www.urbanizacao.cnpm.embrapa.br>>. Acesso em: 7 jun. 2014.

<sup>66</sup> Área protegida aproximada calculada a partir dos dados fornecidas pelo Departamento de Patrimônio Material e Fiscalização/IPHAN.

UF	Município	AU - Área urbanizada <sup>65</sup> [km2]	PP - Polígono proteção <sup>66</sup> [km2]	Índice de proteção PP/AU [%]
MT	Cuiabá	126,95	0,13	0,10
PE	Olinda	29,09	1,98	6,81
PR	Paranaguá	16,11	0,21	1,30
RS	Pelotas	47,98	0,10	0,21
RS	Rio Grande	31,78	0,19	0,60
AM	Manaus	229,50	0,96	0,42
BA	Salvador	709,50	0,81	0,11
DF	Brasília	621,20	122,00	19,64
GO	Goiânia	256,82	3,35	1,30
MA	São Luiz	157,57	0,72	0,46
PA	Belém	126,80	1,80	1,42
PB	João Pessoa	93,30	0,37	0,40
PE	Recife	121,60	0,18	0,15
RS	Porto Alegre	160,75	0,72	0,45

	Até 20.000 habitantes
	Entre 20.001 e 100.000 habitantes
	Entre 100.001 e 500.000 habitantes
	Mais de 500.001 habitantes

Tabela 3 – Relação média entre os polígonos de proteção e as manchas urbanas nas cidades brasileiras.

A Constituição Federal de 1988 reforçou ainda mais o dever de estados e municípios na proteção do patrimônio cultural, no qual se integra do patrimônio urbano e arquitetônico. Contudo, a grande maioria das cidades ainda é desprovida de legislação específica para a proteção do seu patrimônio cultural e parte significativa dos núcleos antigos das cidades desapareceram ou foram desfigurados, dando lugar paisagens urbanas praticamente desprovidas de qualidades ambientais e estéticas.

No Brasil, dentre todos os desafios colocados no bojo do planejamento das cidades, a requalificação da paisagem urbana é um dos mais urgentes e, embora extremamente necessário, é quase totalmente negligenciado em favor dos mesmos interesses econômicos que, ao longo do século XX, contribuíram para a descaracterização descompromissada dos núcleos antigos. Neste quadro, a arquitetura desempenha um papel fundamental.

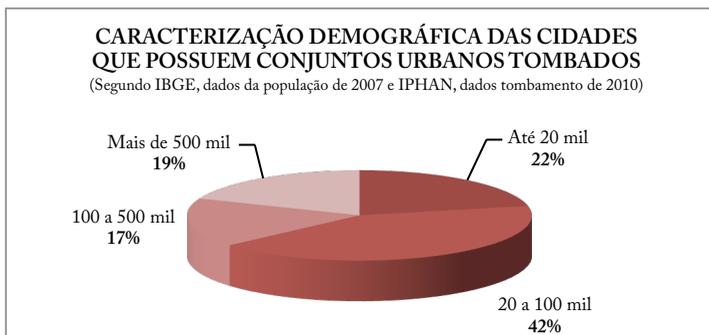


Gráfico 3 – Caracterização demográfica das cidades que possuem conjuntos urbanos tombados pelo Iphan (2010).



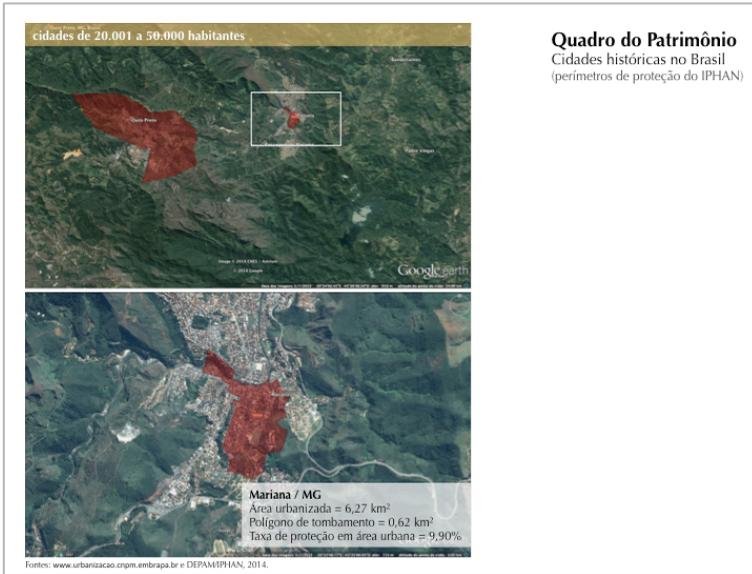


Figura 9 – Relação entre a área de proteção (perímetro de tombamento federal) e a mancha urbanizada da cidade de Mariana, MG.



Figura 10 – Relação entre a área de proteção (perímetro de tombamento federal) e a mancha urbanizada da cidade de Mariana, MG.



Figura 11 – Relação entre a área de proteção (perímetro de tombamento federal) e a mancha urbanizada da cidade de São João Del Rei, MG.

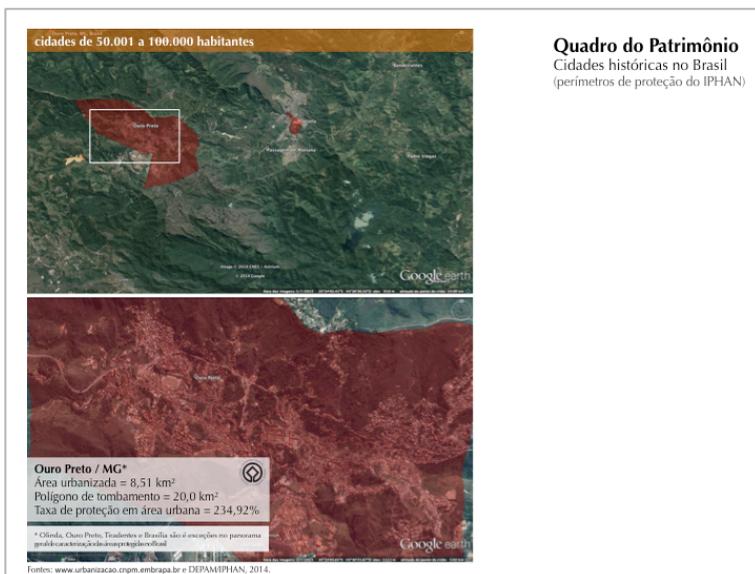


Figura 12 – Relação entre a área de proteção (perímetro de tombamento federal) e a mancha urbanizada da cidade de Ouro Preto, MG.



Figura 13 – Relação entre a área de proteção (perímetro de tombamento federal) e a mancha urbanizada da cidade de Paranaguá, PR.



Figura 14 – Relação entre a área de proteção (perímetro de tombamento federal) e a mancha urbanizada da cidade de Olinda, PE.





Figura 17 – Relação entre a área de proteção (perímetro de tombamento federal) e a mancha urbanizada da cidade de Goiânia, GO.



Figura 18 – Relação entre a área de proteção (perímetro de tombamento federal) e a mancha urbanizada da cidade de Salvador, BA.



Figura 19 – Relação entre a área de proteção (perímetro de tombamento federal) e a mancha urbanizada da cidade de Recife, PE.

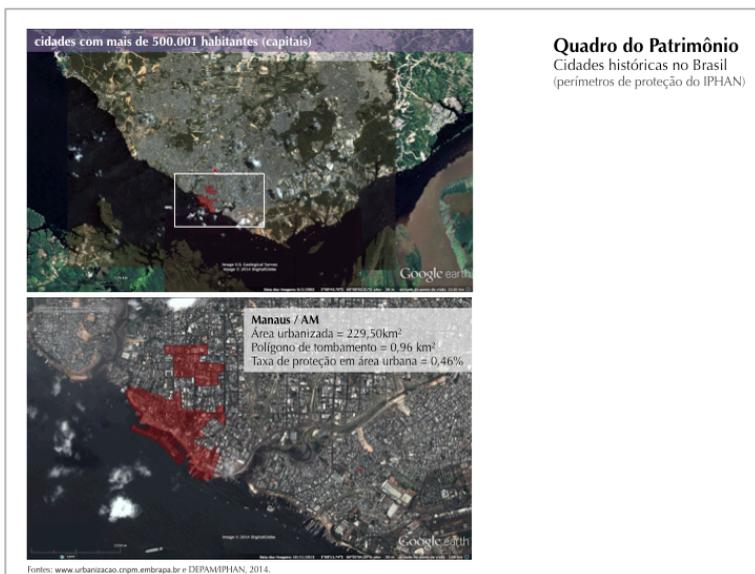


Figura 20 – Relação entre a área de proteção (perímetro de tombamento federal) e a mancha urbanizada da cidade de Manaus, AM.



Figura 21 – Relação entre a área de proteção (perímetro de tombamento federal) e a mancha urbanizada da cidade de Belém, PA.



Figura 22 – Relação entre a área de proteção (perímetro de tombamento federal) e a mancha urbanizada da cidade de São Luís, MA.

No entanto, para uma reflexão crítica consistente, é preciso considerar que o patrimônio urbano brasileiro é constituído por exemplares diversos, heterogêneos entre si, e que um modelo utilizado em Recife possivelmente não serve para Florianópolis ou Ouro Preto, que por sua vez possui uma dinâmica urbana muito distinta de Tiradentes ou São Francisco do Sul.

Tampouco há sentido na mera importação de modelos, sem que seja feita uma reflexão atualizada e assentada a partir das questões próprias de cada contexto. Essa afirmação é válida tanto para as questões adstritas ao planejamento urbano, como para aquelas afetas à arquitetura, seja no campo de uma intervenção eminentemente “restaurativa” ou nas adições de novas arquiteturas.

### **Realidade brasileira e realidade europeia: necessidade de distinção**

Com o intuito de demonstrar, a partir de alguns dados, a necessidade de adaptação conceitual entre práticas arquitetônicas e preservacionistas originadas no continente Europeu e posteriormente disseminadas em nível mundial, em especial através de órgãos internacionais como UNESCO e ICOMOS, propõe-se um breve quadro comparativo:

Enquanto a população francesa é de cerca de 65 milhões de habitantes, no Brasil existem mais de 200 milhões de pessoas. No entanto, a França possui um território 16 vezes menor do que o Brasil (similar ao tamanho do estado da Bahia), implicando em uma densidade demográfica cinco vezes maior que a brasileira (120 hab/km<sup>2</sup> na França e 24 hab/km<sup>2</sup> no Brasil). Em 2011, o território francês abrigava mais de 44 mil bens (monumentos e sítios) protegidos através da sua lei federal (Ministère de la Culture, 2013). Já o Brasil, possui pouco mais de mil bens protegidos por meio de tombamento federal, ou seja, em termos totais, isso significa um estoque patrimonial 35 vezes menor que o francês. Numa relação de distribuição espacial, pode-se afirmar que, na França, existe um bem tombado a cada 12 quilômetros quadrados, enquanto no Brasil essa relação é de um bem tombado para cada 6.670,25 quilômetros quadrados de território. Já em termos populacionais, a relação entre

bens protegidos e número de habitantes é de um bem por 1.485 mil habitantes na França, enquanto no Brasil essa relação cai para um bem por 157.180 habitantes.

Um parâmetro similar ao francês pode ser encontrado com facilidade na grande maioria dos países europeus. Em Portugal, por exemplo, são 3.978 bens imóveis (monumentos e conjuntos) que possuem algum tipo de classificação como patrimônio cultural.

Na verdade, não obstante a imensa diferença quantitativa, soma-se uma gama de distinções históricas e estruturantes que tornam a realidade do patrimônio edificado urbano francês e brasileiro (ou europeu e latino-americano) pouco comparáveis entre si. Além das questões históricas que, no continente europeu, traduzem-se em um grande acúmulo e sobreposição de testemunhos materiais, as dinâmicas urbanas dos dois continentes possuem padrões praticamente incomparáveis.

### Quadro do Patrimônio

Brasil x França

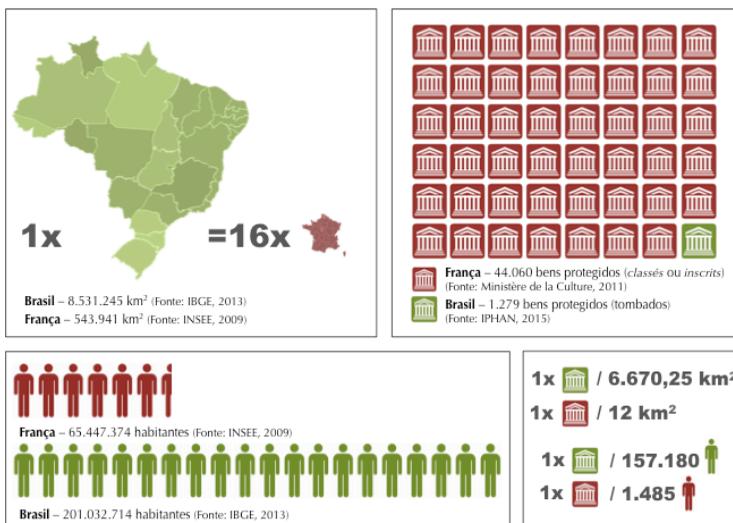


Figura 23 – Quadro comparativo entre o patrimônio protegido na França e no Brasil.

Enquanto a cidade de São Paulo (a maior cidade brasileira) cresceu 75%<sup>67</sup> entre 1980 (quando possuía 8.493.226 habitantes) e 2010 (quando passou a ter 11.253.503 habitantes), a capital francesa, Paris, cresceu apenas 3%<sup>68</sup> (de 2.176.243 para 2.249.975 habitantes) no mesmo período, passando ainda por momentos de declínio populacional.

Assim, embora as origens das práticas patrimoniais tenham a experiência francesa como uma de suas bases mais emblemáticas (ao lado da Itália e Inglaterra), os contextos histórico, econômico, social, geográfico e cultural entre os dois países (e, numa escala mais ampla, entre América e Europa) são absolutamente distintos, demandando uma permanente e sistemática revisão e adaptação dos conceitos formulados a partir da ótica europeia e aplicados internacionalmente.

Mesmo que, também nos países europeus, a produção arquitetônica das últimas décadas tenha como resultado espaços urbanos que muitas vezes são considerados qualitativamente inferiores aos da cidade histórica ou pré-industrial, o índice de transformação é infinitamente inferior àquele verificado na avassaladora maioria das cidades brasileiras, completamente transfiguradas nas últimas décadas.

Na cidade europeia, predomina a horizontalidade da paisagem urbana, caracterizada por uma altura média de edificações que poucas vezes ultrapassa seis ou oito pavimentos, a homogeneidade de cores, materiais e texturas, a continuidade de linguagens – onde apenas os grandes monumentos se destacam numa paisagem urbana constituída por edificações contíguas, ritmo de aberturas bem marcado, com térreo (geralmente de uso comercial) que distingue-se pelo pé direito mais alto que os pavimentos superiores (que abrigam o uso residencial). O tecido urbano é formado pelas antigas ruas medievais, estreitas, em alguns casos rasgado pelas ações transformadoras do século XIX, que introduziram os bulevares e as grandes avenidas. A

---

<sup>67</sup> Fonte: IBGE e Secretaria Municipal de Desenvolvimento Urbano/SMDU – Departamento de Estatística e Produção de informação/Dipro da Prefeitura Municipal de São Paulo. <[www.infocidade.prefeitura.sp.gov.br](http://www.infocidade.prefeitura.sp.gov.br)>, acessado em 17/05/2015.

<sup>68</sup> Fonte: INSEE (Institut national de la statistique et des études économiques), em [www.insee.fr](http://www.insee.fr), acessado em 17/05/2015.

não ser pelas ações destrutivas da Segunda Guerra Mundial, poucas transformações ocorreram neste cenário urbano, onde a ação preservativa teve também papel acentuado e poucas foram as novas construções ou intervenções que, no século XX, distinguiram-se pela ruptura do gabarito, de linguagem ou de acabamentos.

Já a cidade brasileira, genericamente de origem portuguesa, marcada pela proporção acanhada das edificações que formam o conjunto urbano (de testada estreita, casas térreas ou assobradadas, parede caiada, telhado com duas ou quatro águas de telhas cerâmicas), pontuados por poucos monumentos da arquitetura civil ou religiosa, passou por bruscas transformações ao longo do século XX. Atualmente, com exceção das cidades históricas protegidas nas primeiras décadas de atuação do Iphan ou daquelas que, em virtude do declínio econômico, mantiveram suas antigas feições, a cidade brasileira é caracterizada pela heterogeneidade das suas construções, onde os últimos resquícios da origem urbana sobrevivem em meio à massa edificada que ainda estende-se indefinidamente pelo território, formando grandes aglomerações urbanas.

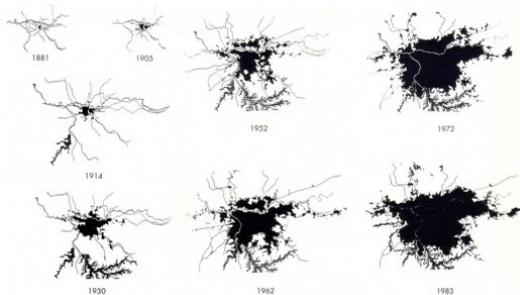


Figura 24 – Evolução da mancha urbana da cidade de São Paulo (1881 a 1983).<sup>69</sup>

Isso significa dizer que os parâmetros ou conceitos costumeiramente adotados para análise de projetos de intervenção em prol da preservação das paisagens urbanas protegidas (harmonia de volumetrias, cores, alturas, ritmos...) precisam ser revistos, reinterpretados e até reinventados para cada um dos casos que caracteriza os inúmeros contextos da cidade brasileira.

<sup>69</sup> Fonte: <[www.vitruvius.com.br](http://www.vitruvius.com.br)>, acesso em 30/05/2015.

## CAPÍTULO 4. ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA E PATRIMÔNIO NO BRASIL

A necessidade de construção de uma base crítica adaptada à realidade brasileira, que tenha como resultado prático a construção de uma linguagem entrelaçada com as características urbanas, sociais, econômicas e culturais do país, não é um tema novo no cenário da arquitetura, embora não tenha sido suficientemente esgotado.

Estas questões fundamentavam as preocupações que delinearão o pensamento modernista a partir dos anos 1920, no bojo do qual se originou tanto uma nova linguagem arquitetônica, quanto a prática de preservação do patrimônio cultural edificado no país. Neste quadro, foi fundamental o pensamento do arquiteto Lucio Costa, que por anos dedicou-se ao trabalho junto ao Sphan.

Mais tarde, poucos arquitetos debruçaram-se com ênfase para as questões relativas entre a produção da arquitetura contemporânea e a conservação de bens e conjuntos históricos. Dentre estes, destaca-se a contribuição da arquiteta Lina Bo Bardi, cuja prática e o pensamento influenciou definitivamente a formação dos arquitetos Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz, sócios fundadores do escritório Brasil Arquitetura e que desponta, atualmente, como um dos muito poucos (talvez o único) escritórios de arquitetura que se dedicam a pensar e elaborar uma visão crítica sobre a relação entre tradição e modernidade em arquitetura.

### O PENSAMENTO DE LUCIO COSTA

A arquitetura produzida por Lucio Costa talvez seja o testemunho mais expressivo dessa vontade de congregação entre modernidade e tradição construtiva. Sua atuação, tanto como arquiteto projetista, quanto como diretor da seção de tombamentos do Iphan e analista de projetos de intervenções em bens e áreas protegidas, o emolduram como figura central no campo das relações entre conservação e transformação que caracterizam as relações entre arquitetura e preservação do patrimônio construído no Brasil.

Poucos foram, no quadro brasileiro, os arquitetos que se debruçaram sobre o tema da inserção de novas arquiteturas em contextos históricos, propondo interpretações atualizadas e críticas sobre as práticas patrimoniais de origem europeia, adaptadas à realidade brasileira. Depois das décadas de 1930 e 1940, que marcaram auge do movimento modernista, a reflexão e a prática sobre o tema não passaram de questões mais ou menos pontuais, baseadas mais nas análises de rotina do Iphan e demais órgãos de preservação – responsável pela aprovação ou desaprovação de projetos em conjuntos e bens tombados – ou na realização de obras isoladas.

Em 1940, no auge do movimento modernista, a construção do Grande Hotel em Ouro Preto trazia mais uma vez à tona o embate entre neocoloniais e modernistas que havia ditado o tom das disputas que marcaram a construção, em 1936, do prédio do MES.

Neste momento, Lucio Costa foi novamente categórico ao refutar o projeto neocolonial que havia sido proposto pelo arquiteto Carlos Leão, a pedido do então presidente do Iphan, Rodrigo Melo Franco de Andrade. A intenção de instalar um hotel de turismo na cidade histórica de Ouro Preto era iniciativa do então prefeito Washington Dias que, em 1938, solicitara auxílio do Iphan para desenvolver o projeto.

Ao receber o projeto neocolonial, Lucio Costa solicitou a Oscar Niemeyer que desenvolvesse uma proposta alternativa, cujo resultado defendeu, em substituição ao projeto de Carlos Leão, em carta endereçada a Rodrigo Melo, conforme transcrita por Cavalcanti (2006):

Na qualidade de arquiteto incumbido pelos CIAM de organizar o grupo do Rio e na de técnico especialista encarregado pelo Sphan de estudar a nossa arquitetura antigo, devo informar a você, com referencia à construção em Ouro Preto do hotel projetado pelo O.N.S. [Oscar Niemeyer Soares], o seguinte:

Sei, por experiência própria, que a reprodução do estilo de casas de Ouro Preto só é possível, hoje em dia, à custa de muito artifício... teríamos, depois de concluída a obra, ou uma imitação

perfeita, e o turista desprevenido correria o risco de, à primeira vista, tomar por um dos principais monumentos da cidade uma contrafação, ou então, fracassada a tentativa, teríamos um arremedo 'neocolonial' sem nada de comum com o verdadeiro espírito das velhas construções.

Ora, o projeto do O.N.S. tem pelo menos duas coisas de comum com elas: beleza e verdade. Composto de maneira clara, direta, sem compromissos, resolve com uma técnica atualíssima e da melhor forma possível, um problema atual, como os construtores de Ouro Preto resolveram da melhor maneira então possível, os seus próprios problemas. De excepcional pureza de linhas, e de muito equilíbrio plástico, é, na verdade, uma obra de arte e, como tal, não deverá estranhar a vizinhança de outras obras de arte, embora diferentes, porque a boa arquitetura de um determinado período vai sempre bem com a de qualquer período anterior – o que não combina com coisa nenhuma é a falta de arquitetura.

Da mesma forma que um bom ventilador e telefone sobre uma mesa seiscentista ou do século XVIII não podem constituir motivo de constrangimento para os que gostam verdadeiramente de coisas antigas – só o novo-rico procura escondê-los ou fabrica-los no mesmo estilo para não destoarem do ambiente... a construção de um hotel moderno, de boa arquitetura, em nada prejudicará Ouro Preto, nem mesmo sob o aspecto turístico-sentimental, porque, ao lado de uma estrutura como essa tão leve e nítida, tão moça... tudo isso que faz parte deste pequeno passado para nós já tão espesso, como você falou, parecerá muito mais distante, ganhará mais um século, pelo menos, uma vetustez.

E não constituirá um precedente perigoso – possível de ser imitado depois com má arquitetura – , porque Ouro Preto é uma cidade já pronta e as construções novas que, uma ou outra vez, lá se

fizerem serão obrigatoriamente controladas pelo Sphan, que terá mesmo, de qualquer forma, mais cedo ou mais tarde, de proibir em Ouro Preto os fingimentos coloniais.

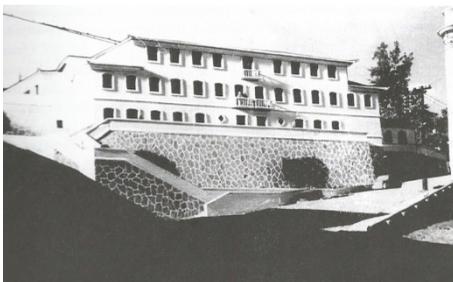


Figura 25 – A proposta neocolonial do arquiteto Carlos Leão para o Grande Hotel em Ouro Preto.<sup>70</sup>

Agora na qualidade não só de arquiteto filiado aos Ciam e de técnico especialista do Sphan, mas, ainda, de seu amigo, sinto-me na obrigação de dizer também o seguinte: diante da reação instantânea – a meu ver um tanto precipitada – daqueles de quem justamente fora lícito, por todos os títulos, esperar-se uma atitude mais acolhedora e compreensiva... me pergunto se o objetivo em vista justifica os riscos da experiência e corresponde verdadeiramente – para outros que não para nós arquitetos – à importância do que está em jogo... em casos assim tão especiais, e dadas as semelhanças tantas vezes observadas entre a técnica moderna – metálica ou de concreto armado – e a tradicional de “pau-a-pique”, não seria possível de se encontrar uma solução que, conservando integralmente o partido adotado e respeitando a verdade construtiva atual e os princípios da boa arquitetura, se ajustasse melhor ao quadro e, sem pretender de forma nenhuma reproduzir as velhas construções nem se confundir com elas, acentuasse menos ao vivo o contraste

---

<sup>70</sup> Fonte: CAVALCANTI, 2006, p. 116.

entre passado e presente, procurando, apesar do tamanho, aparecer o menos possível, não contar, melhor ainda, não dizer nada (assim como certas pessoas grandes e gordas mas de cuja presença a gente acaba se esquecendo), para que Ouro Preto continue à vontade, sozinho lá no seu canto, a reviver a própria história, L.  
(CAVALCANTI, 2006, p.114-115)

O conteúdo da carta expressa, em poucas palavras e através do exemplo concreto do projeto do Grande Hotel, todas as questões que perpassam, até a atualidade, a prática da preservação de núcleos urbanos protegidos, os dilemas e quesitos com se deparam técnicos dos órgãos de preservação e projetistas, a dificuldade de conciliar contrários. O projeto do Grande Hotel constituía-se numa exceção ao conjunto, derivado do desejo de implantar em Ouro Preto algo novo, com um programa de uso diferenciado e de dimensões que em hipótese alguma passariam despercebidas no conjunto edificado.

Neste sentido, o Grande Hotel consistia em um novo monumento, e por esta razão foi alçado, por Lucio Costa, à condição de obra de arte, categoria para a qual não seria aceitável a produção de mais ou menos boas imitações, ou de soluções estéticas inadequadas ao contexto. Para tanto, teceu um paralelo com as boas obras de arte, para as quais não cabe qualquer constrangimento quando na presença de obras igualmente boas de períodos anteriores.

A busca pela harmonia com o conjunto, evitando a produção de um objeto que simplesmente impõe sua presença pela acentuação do contraste e da diferença, foi a tônica da solução adotada, cujas adaptações de projeto sugeridas por Lucio Costa foram prontamente adotadas por Niemeyer.



Figura 26 – Grande Hotel de Ouro Preto<sup>71</sup>.

Niemeyer havia originalmente projetado o hotel com cobertura com laje plana com grama, seguindo à risca a cartilha modernista. Lucio Costa, contudo, questionou a solução do terraço-jardim, embora reconhecesse a qualidade e pureza de tal solução, propondo sua substituição por cobertura em telhas cerâmicas que, no seu julgamento, melhor se enquadraria no conjunto edificado da cidade.



Figura 27 – Vista geral da cidade de Ouro Preto em 1954, com Grande Hotel já construído<sup>72</sup>.

---

<sup>71</sup> Foto: Halley Oiveira. Fonte: <<https://geolocation.ws/v/P/63825030/grande-hotel-de-ouro-preto/en>>. Acesso em 21/05/2015.

<sup>72</sup> Foto: Tibor Jablanski. Fonte: IBGE, <[www.ibge.gov.br](http://www.ibge.gov.br)>. Acesso em 21/05/2015.

Acatando as sugestões do mestre, Niemeyer elaborou nova proposta, incorporando a solução de telhado inclinado com telhas de barro, adaptando-a ao projeto elaborada segundo os preceitos modernistas que, no Brasil, haviam sido especialmente interpretados à luz da arquitetura tradicional.

A harmonia com as antigas construções foi justificada com base na sempre lembrada semelhança entre as estruturas tradicionais em pau-a-pique e as modernas em concreto armado. Os pilares foram calculados com seções quadradas, de modo a “acentuar, dentro dos limites impostos pela boa arquitetura e sem recorrer a nenhum processo de simulação, a semelhança entre as duas técnicas” (texto de Niemeyer, que Rodrigo Melo Franco transcreve, sem retoques, em sua carta de 30 set 1939 ao ministro Capanema). (CAVALCANTI, 2006, p.112)

Sobre a conservação do conjunto histórico, Lucio Costa tinha uma visão peculiar, que por alguns foi tachada posteriormente de mera postura ideológica ou dogmática<sup>73</sup>, pois pretendia o tratamento da própria cidade como uma obra de arte, o que não implicava, por outro lado, seu engessamento ou a produção de anacronismos.

É certo que Lucio Costa entendia a cidade histórica como uma obra de arte – cujo modelo, para ele, eram as cidades mineiras, que haviam permanecido estagnadas economicamente por bastante tempo, permitindo a preservação, quase intocada, do seu conjunto colonial edificado. Diante disso, as ações restaurativas aplicadas aos monumentos e às obras de arte eram diretamente transplantadas para o trato com a própria cidade. Era preciso preencher lacunas e acrescentar valores. Livrar a cidade de todos os acréscimos espúrios e

---

<sup>73</sup> “As primeiras ações do Patrimônio nos centros históricos tratavam a cidade como expressão estética, entendida segundo critérios estilísticos, em valores que não levavam em consideração sua característica documental, sua trajetória e seus diversos componentes como expressão cultural e parte de um todo socialmente construído. Esta abordagem resultou numa prática de conservação orientada para a manutenção dos conjuntos tombados como objetos idealizados, distanciando-se das contingências reais na preservação daquele tipo de bem.” (MOTTA, 1987, p. 108)

destoantes que, antes de constituírem-se num valor documental, que atestassem a passagem da cidade pelo tempo, seriam caracterizadas como interferências negativas ao conjunto.

Neste sentido, remoções e acréscimos deveriam fazer parte das ações de preservação do conjunto urbano. O preenchimento de lacunas era, muitas vezes, dado pela introdução de novos elementos de feição similar às antigas edificações coloniais, em especial quando se tratava de construções residenciais, cujo conjunto formava o pano de fundo dos monumentos. Mesmo neste quesito o arquiteto entendida que, cedo ou tarde, seria preciso proibir os “fingimentos coloniais”, numa compreensão de que este tipo de solução poderia ser aceito em determinadas circunstâncias, mas não uma regra indefinidamente adotada para o trato com a cidade tombada.

Já as novas construções de grande porte (como era o caso do Grande Hotel), precisavam ao mesmo tempo respeitar os preceitos da nova e da boa arquitetura, sem se destacar em demasia no conjunto, “como certas pessoas grandes e gordas mas de cuja presença a gente acaba se esquecendo”.

A postura de Lucio Costa era, de fato, revestida de ideais, especialmente quando se tratava de expurgar os rastros da arquitetura neocolonial e eclética, frontalmente combatida pelos adeptos do modernismo. Por outro lado, deixa margem a reflexões tão necessárias ainda na atualidade quanto ao trato com as cidades históricas ou os núcleos antigos das grandes cidades:

- O tombamento não deve ser interpretado como um ato estagnador das cidades e nem tudo o que está inscrito nas áreas tombadas possui valor ou é um testemunho documental digno de proteção na mesma medida que o restante do conjunto;

- A cidade, entendida ou não como obra de arte, constitui-se em objeto múltiplo e dinâmico, passível de transformações para a contínua adaptação à vida contemporânea, o que permitirá sua perenidade para as futuras gerações;

- Os aspectos estéticos não são quesitos a serem relegados a segundo plano e nos conjuntos urbanos históricos destacam-se como valores a serem salvaguardados e perseguidos.

## A CONTRIBUIÇÃO DE LINA BO BARDI

No quadro nacional, ganha destaque a atuação da arquiteta Lina Bo Bardi (1914-1992) que, radicada no Brasil desde a década de 1940, dedicou parte expressiva do seu trabalho à reflexão e realização de projetos em áreas de valor patrimonial.

Lina atuou em diversos projetos de interface direta com o patrimônio histórico edificado, dentre os quais destacam-se o projeto de requalificação urbana do Pelourinho, em Salvador, e o projeto de reciclagem da antiga fábrica de tambores no bairro Pompéia, em São Paulo, que passou a abrigar Centro de Lazer Fábrica da Pompéia, ou simplesmente SESC-Pompéia.

Em Salvador, desenvolveu um programa completo, que previa a revalorização do centro histórico de Salvador por meio de ações projetivas que iam da escala urbana (contendo propostas de soluções para transporte e mobilidade) até o projeto arquitetônico. Uma série de projetos de intervenção (que incluíam ações restaurativas, com adaptações de uso e inserções de elementos contemporâneos, introdução de mobiliário urbano) marcavam o projeto do Pelourinho que, infelizmente, não chegou a ser integralmente implementado.

Para Montaner (2012), Lina Bo Bardi desenvolveu uma capacidade especial para integrar suas propostas ao entorno, demonstrando que uma obra em São Paulo é muito distinta de outra em Salvador.

A capacidade de conciliar contrários, o desenvolvimento de um pensamento conflituoso e coerente ao mesmo tempo, o ser dialético sem dogmatismo, isto é, sendo não dialético ao mesmo tempo, ser metódico e intuitivo, ser cada vez mais criativo e ao mesmo tempo mais atento às necessidades dos usuários. Tudo isso, que uma parte da arquitetura atual está tentando desenvolver, desdobra-se da maneira mais primitiva, simples e básica na obra de Lina Bo Bardi, uma obra que possui a fragrância, a fascinação e a autenticidade do princípio. (MONTANER, 2012, p. 25)

Para Lina, a crise do modernismo conforme havia sido declarada após o fim da Segunda Guerra Mundial era uma interpretação equivocada. Por outro lado, as dificuldades em continuar sendo moderno que o movimento trazia precisavam ser revistas à luz de uma compreensão renovada do que de fato deveria ser compreendido como “moderno”. Para a arquiteta, moderno em arquitetura não é ser “contemporâneo”, pois moderno carrega um sentido de plenitude, que não pode ser alcançada apenas em virtude da “atualidade” ou da “novidade” do objeto. As questões estéticas impregnadas na arquitetura precisariam ser colocadas à serviço das questões sociais e humanas, que se pretende resolver, e não ao contrário.



Figura 28 – Croquis de Lina Bo Bardi para o projeto no Pelourinho.<sup>74</sup>

Ao chegar ao Brasil, Lina encontrou um país jovem, em mutação, com uma produção de arquitetura moderna que era muito distinta do movimento europeu.

<sup>74</sup> Fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, <[www.institutobardi.com.br](http://www.institutobardi.com.br)>. Acesso em 21/05/2015.

Ao mesmo tempo que desenhava, Lina também deixou em textos escritos algumas de suas reflexões sobre o Brasil e a arquitetura que imaginava ter campo para desenvolver no Novo Mundo.

“Cada país tem sua maneira própria de encarar não somente a arquitetura, mas também todas as formas da vida humana. Eu acredito numa solidariedade internacional, num concerto de todas as vozes particulares. Agora, é um contrassenso se pensar numa linguagem comum aos povos se cada um não aprofunda suas raízes, que são diferentes.

A realidade à beira do São Francisco não é a mesma que à beira do Tietê... Essa realidade é tão importante como a realidade da qual saiu Alvar Aalto ou as tradições japonesas. Não no sentido folclórico, mas no sentido estrutural”, escreveu.

Lina jamais se deixou levar por modismos ou formalismos, um caminho perigoso pelo qual a arquitetura desandou no chamado estilo internacional, gerando projetos que se assemelham enormemente, a despeito da parte do globo em que se encontrem. (FERRAZ, 2013)

Sua forma de pensar e de projetar, com foco no contexto local, sem concessões a verdades postas ou dogmas consagrados, influenciou uma geração de arquitetos que lhe precederam, dos quais os sócio fundadores do escritório Brasil Arquitetura sejam talvez os maiores tributários.

## BRASIL ARQUITETURA E A PRAÇA DAS ARTES EM SÃO PAULO

No cenário nacional, o escritório Brasil Arquitetura destaca-se atualmente pela densidade da produção arquitetônica voltada especialmente para intervenções junto a contextos urbanos de valor histórico.

No portfólio da empresa, destacam-se os projetos para o Teatro Polytheama (1993); o Conjunto KKKK e Parque Beira Rio em Registro/SP (1996); o Museu Rodin em Salvador/BA (2002); o Museu do Pão, em Ilópolis/RS (2005); da Praça das Artes, em São

Paulo (primeira etapa em 2006 e projeto de ampliação em 2012); a Cantina da Família Facin, em Porto Alegre (2008); o Centro de Interpretação do Pampa, em Jaguarão/RS (2009); o Teatro do Engenho em Piracicaba (2009); o projeto para o Mercado Público Municipal de Jaguarão (2010); o Museu Cais do Sertão Luiz Gonzaga, no bairro antigo do Recife (2010) e o projeto ainda em desenvolvimento para o Complexo Cultural do Sítio de São Miguel Arcanjo, no Rio Grande do Sul (2014).

Entre esta gama de projetos, a Praça das Artes sobressai-se como exemplo que explora da forma mais completa a relação entre a nova intervenção em um contexto urbano consolidado e complexo, cria uma arquitetura de conjunto.

Além disso, o projeto ganhou grande destaque nacional e internacional, tendo recebido, em 2013, o prêmio de “*Building of the year*”, concedido pelo *Icon Awards* de Londres. O projeto da Praça das Artes concorreu com nomes da arquitetura internacional como o escritório suíço Herzog & de Meuron (com o projeto do Parrish Art Museum, em Long Island), o italiano Renzo Piano (e sua torre The Shard, em Londres), dentre outros.

## Influências

Os projetos e o pensamento de Lina certamente exerceram forte influência e podem ser considerados um dos alicerces fundamentais do repertório crítico e formal do escritório Brasil Arquitetura, fundado em 1979 pelos sócios Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci.

Entre 1977 e 1992, Marcelo Ferraz atuou como colaborador de Lina Bo Bardi no projeto do SESC-Pompéia, acompanhando seu desenvolvimento desde o início até o final da obra. Participou também da equipe que, entre 1986 e 1989, trabalhou na elaboração do Plano de Recuperação do Centro Histórico de Salvador, que marcava o segundo momento da atuação de Lina Bo Bardi na capital Baiana. Antes disso, entre 1958 e 1964, a arquiteta havia trabalhado numa série de projetos de recuperação de imóveis de valor histórico, com destaque para obras do Solar do Unhão, criado como Museu de Arte Popular, e o Museu de Arte Moderna da Bahia.

Para Lina, assim como para Marcelo Ferraz, a arquitetura pode exercer um importante papel de transformação das cidades, entendimento especialmente importante para o trato com o patrimônio histórico e os núcleos antigos das cidades. Para Lina, o arquiteto é um “servidor da sociedade” (FERRAZ, 2014), e essa noção está impregnada no pensamento e na obra do escritório Brasil Arquitetura.

Neste sentido, vale lembrar os traços distintivos da arquitetura sugeridos pelo filósofo Roger Scruton, os quais sugerem o lançamento de uma base para a análise crítica da arquitetura e que, por fim, vêm oportunamente ao encontro do pensamento e da obra da arquiteta Lina Bo Bardi.

Para Scruton (2010), a arquitetura se diferencia das demais artes em virtude de cinco traços distintivos.

O primeiro traço seria o seu caráter utilitário, sendo que a beleza não independe da natureza do objeto ou ao quê se destina. Para que possa haver um juízo sobre a beleza da coisa é preciso, antes de tudo, saber de que tipo de coisa se trata e qual é a sua função. Em arquitetura, a utilidade de um edifício não é uma propriedade accidental, mas define o esforço do arquiteto. A definição do uso e, por conseguinte, dos tipos de usuários, é um dos pontos primordiais para criar e para avaliar a arquitetura produzida.

Concomitante a este aspecto, está o fato de que a arquitetura possui um caráter eminentemente humano, é feita para as pessoas, sendo uma “extensão natural das atividades humanas comuns”. Assim, outro traço distintivo é de que a arquitetura é essencialmente uma arte vernácula, existindo primordialmente como “um processo de arranjo em que todo o homem normal pode participar”, por isso o arquiteto não pode simplesmente se impor como um ser supremo, alheio ao contexto e às necessidades das pessoas a quem se destina o seu projeto.

A técnica é outro traço característico da arquitetura, no sentido que o desenvolvimento técnico necessariamente se impõe sobre qualquer vontade meramente estilística. As necessidades e as soluções técnicas da vida contemporânea são mais ou menos distintas daquelas do passado. Contudo, cabe ao arquiteto definir qual é a solução técnica mais adequada para determinada situação ou circunstância.

Neste quesito, vale lembrar a reflexão do arquiteto Renzo Piano, para quem é preciso libertar-se da retórica da modernidade (PIANO, 2009) e reencontrar o real sentido do termo moderno. Moderno não é o meramente novo, mas é tudo o que é coerente, adequado e durador, pensamento também presente em Lina Bo Bardi. Uma técnica construtiva milenar muitas vezes permanece mais moderna do que um método recém criado repleto de inovações tecnológicas, mas sem possibilidade de aplicação em determinado contexto. É preciso afastar os modismos.

A qualidade de ser muito localizada é mais um traço que distingue a arquitetura. A arquitetura mantém, necessariamente, uma relação dialética com o ambiente em que se insere. É impossível abstrair o contexto. Intencionalmente ou não, o objeto arquitetônico sempre estabelecerá algum tipo de relação com o ambiente em que esteja inserida, o que torna a arquitetura “uma arte do conjunto” e, por isso, “toda arquitetura séria visa um efeito de unidade”. Além disso, soma-se o fato de que os contextos são múltiplos e variam no tempo e no espaço. Por isso, para que a arquitetura faça sentido, é preciso compreender o lugar em que se insere e ter consciência da relação que se estabelecerá a partir da nova intervenção.

À impossibilidade na abstração do contexto soma-se seu caráter de objeto público. Ao contrário das outras artes, nas quais o espectador tem a possibilidade individual de escolher vivenciar ou não (ouvir ou não uma música, ler ou não um livro, admirar um quadro ou uma escultura), a arquitetura simplesmente se impõe, seja uma edificação pública ou uma obra privada. Neste sentido, o arquiteto possui um compromisso com a coletividade, sua obra tem, necessariamente, um aspecto social, político, que precisa ser considerado na hora de projetar.

Todos esses traços formam a base a partir da qual é possível compreender, projetar e avaliar a arquitetura de qualquer época. A consciência de que a arquitetura é uma arte do conjunto, intimamente ligada ao contexto (que não é só físico, mas histórico, social, econômico, político e cultural) e ao ser caráter de obra pública e que, por isso, a boa arquitetura é resultado do estabelecimento de uma relação de diálogo com o lugar em que se insere, permeia a obra

e o pensamento de Lina Bo Bardi e também dos arquitetos Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci do escritório Brasil Arquitetura.

A plena compreensão e demonstração de consciência de todos esses elementos encontram-se claramente expressas no projeto da Praça das Artes, em São Paulo. A Praça das Artes talvez seja, na atualidade, o projeto que melhor expressa a qualidade de uma intervenção arquitetônica recente em um contexto urbano de valor patrimonial, onde a noção da arquitetura como fator transformador – essencialmente renovador – de um contexto urbano degradado, cumpre com perfeição os requisitos da boa arquitetura, coerente, com personalidade mas sem excessos, diferente mas sem contrastes arrogantes ou aleatórios.

É uma obra única, irrepetível no resultado formal, mas cuja essência é embasada por princípios claros e objetivos, adaptados ao contexto da cidade brasileira, que podem servir de fundamento para as mais diversas formas de intervenção em contextos patrimoniais.

### **A Praça das Artes**

A Praça das Artes está situada no centro de São Paulo, no coração do Vale do Anhangabaú, na quadra situada aos fundos do Teatro Municipal.

O projeto nasceu da demanda de expansão do Teatro Municipal, que atualmente comporta duas orquestras, duas escolas, dois corais, companhia de balé e quarteto de cordas. O total da área construída para abrigar tal multiplicidade de usos foi de 28.500m<sup>2</sup>.

A quadra onde está localizada a Praça das Artes é delimitada pela Rua Conselheiro Crispiniano na sua face noroeste, pela Av. São João, a noroeste; pelo Vale do Anhangabaú, a sudeste e pela Praça Ramos de Azevedo, que faz fundos com o Teatro Municipal, a sudoeste.

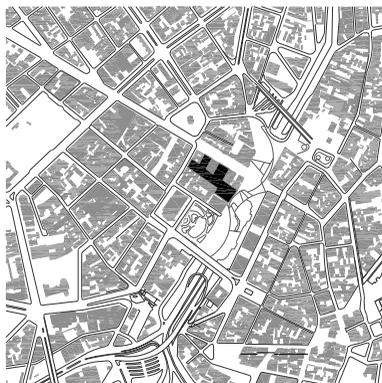


Figura 29 – Localização da Praça das Artes, no Vale do Anhangabaú, São Paulo.<sup>75</sup>

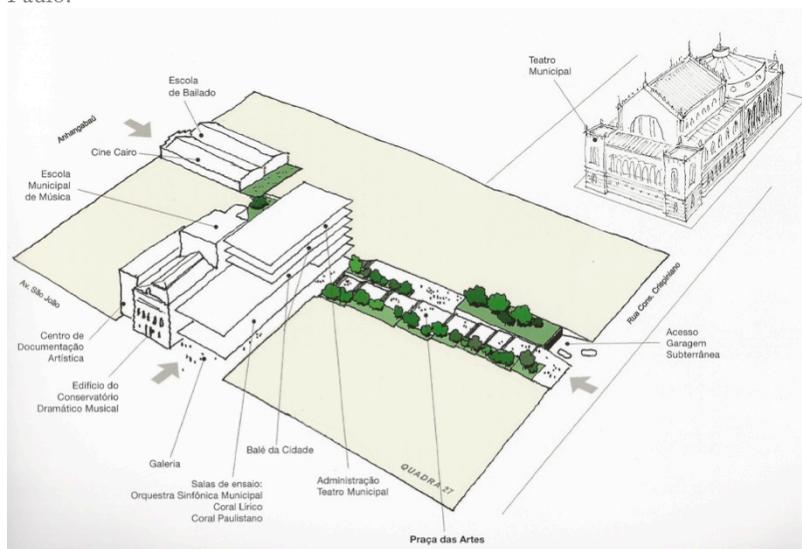


Figura 30 – Primeiro estudo de ocupação da Praça das Artes.<sup>76</sup>

O projeto nasceu, portanto, de uma demanda de uso clara, definida, aliada ao desejo de que a obra se tornasse um fator transformador do entorno que, desde a década de 1960 passava por

<sup>75</sup> Fonte: Brasil Arquitetura, <[www.brasilarquitetura.com.br](http://www.brasilarquitetura.com.br)>

<sup>76</sup> Fonte: NOSEK, 2013, p.9.

franco processo de degradação e esvaziamento. Nas palavras do ex-Secretário de Cultura da cidade de São Paulo, idealizador do projeto,

Com o abandono do Centro, ocorrido a partir do decênio de 1960, seu esvaziamento tornou-se incontornável e não foi totalmente revertido até hoje, apesar dos esforços de sucessivos governos. O Centro virou periferia. (NOSEK, 2013, p. 7)

Tal situação de declínio e abandono do centro pode ser encontrada em praticamente todas as capitais brasileiras e também nas cidades maiores. É um processo que há anos vêm contribuindo para o paulatino desaparecimento, arruinamento e mesmo destruição do patrimônio urbano e edificado, seja ele protegido ou não por meio de tombamento ou outro tipo de instrumento.

Dentre os casos mais emblemáticos está o centro antigo de Salvador, primeira capital nacional, reconhecido como patrimônio mundial pela UNESCO, tombado pelo Iphan desde a década de 1950 e que, ainda hoje, sofre com os problemas de declínio e destruição que foram particularmente agravados quando, ao longo das décadas de 1970 e 1980, as funções econômicas e administrativas que tinham espaço na Cidade Baixa foram definitivamente transferidas para novas zonas de centralidade, em bairros afastados do centro da cidade. Desde então e até o presente momento, nenhum dos projetos de revitalização do centro histórico elaborados ou mesmo levados a cabo a partir da década de 1991 obteve êxito na reversão da situação de abandono e penúria do conjunto urbano protegido.

O projeto da Praça das Artes se insere no rol das necessárias ações de requalificação e dinamização (econômica e social) da região do Vale do Anhangabaú. A gama de atividades inseridas neste novo espaço de cultura, lazer e encontro no centro da cidade tem levado, diariamente, milhares de pessoas a este ponto da cidade e já se configurou, na sua escala, como um fator de transformação urbana. São mais de mil alunos, de todos os recantos da cidade, que frequentam, diariamente, as aulas de música, teatro de dança oferecidas na Praça das Artes.

Do ponto de vista do contexto edificado em que se insere, a Praça está situada em uma quadra caracterizada pela heterogeneidade das construções, especialmente marcada pela verticalização predominante, onde edifícios de distintas alturas dividem espaço com os últimos remanescentes da arquitetura eclética do início do século XX.

Junto aos terrenos destinados ao projeto, encontravam-se duas edificações históricas: o antigo Conservatório Dramático e Musical, construído em 1886 com projeto do arquiteto alemão Guilherme von Eÿe; e o antigo Cine Cairo, na origem “Frontão Nacional”, onde originalmente havia uma quadra de pelota basca. Dos dois, apenas o edifício do Conservatório possui tombamento municipal. Ambos estavam há décadas desocupados e do Cine Cairo havia restado apenas a fachada frontal. Ao lado do Cine Cairo estava o edifício do Sindicato dos Operários, prédio de oito andares da década de 1980, que seria incorporado ao projeto, mas que teve sua estrutura condenada e, por isso, foi demolido, liberando uma das fachadas laterais do Cine Cairo, por onde se dará o acesso à Praça desde o Vale do Anhangabaú (esta etapa da obra não está concluída).

De resto, o lote hoje ocupado pela Praça das Artes era constituído de um somatório de edificações diversas e áreas livres, restos de lotes desocupados no centro de São Paulo. Este fator – a convivência, num único lugar, de um somatório de memórias urbanas constituídas pelas últimas edificações ecléticas da quadra, por um apanhado de edifícios em alturas variadas e de diferentes épocas, aliada à persistência de espaços vazios, remanescentes dos antigos lotes – foi utilizado pelos arquitetos como um ponto de partida para o projeto.

O lugar contém marcas e memórias de diferentes épocas, retratadas nas arquiteturas do Conservatório Dramático, na fachada do Cine Cairo e, também, nos edifícios que o cercam. Resultado dos desacertos de um urbanismo que sempre se submeteu à ideia do lote, à lógica da propriedade privada da terra, contém um ‘estoque’ de espaços vazios, subutilizados ou ociosos,

abandonados, esquecidos, esperando que a cidade volte a ter interesse por eles.

Assim como em quase toda a região central da cidade, tal lugar tem uma vizinhança predial caótica do ponto de vista volumétrico, das normas de insolação e ventilação saudáveis. Entretanto, possui uma situação privilegiada de humanidade ao seu redor, pleno de diversidade, vitalidade, mistura de classes sociais, de usos, de conflitos e tensões característicos da grande cidade – espaço de convivência e da busca de tolerância.

Enfim, o lugar é rico em urbanidade. *Texto escrito por Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcos Cartum sobre o projeto da Praça das Artes.* ((NOSEK, 2013, p. 35)

O projeto conseguiu, nos seus aspectos simbólicos e formais, conciliar o desejo de convivência entre as diferentes épocas retratadas neste pequeno recorte da cidade. A arquitetura criada a partir dessa inserção traduz no seu programa, na criação de espaços públicos e na relação que mantém com a vizinhança e com as edificações históricas que engloba, a intenção conciliadora que é relatada no discurso dos arquitetos.

O projeto trata de forma diferenciada o jogo de volumes, cores e texturas, buscando, nitidamente, inserir-se harmonicamente a partir da heterogeneidade das suas formas e alturas.

Os volumes que emolduram a fachada do Conservatório Musical buscam, ao mesmo tempo, a conciliação de proporções e alturas entre a edificação histórica e os edifícios em altura que lhe são lindeiros. Assim, na fachada lateral direita, o novo volume – de testada estreita – insere-se no alinhamento das edificações, a uma altura proporcionalmente mediana entre o Conservatório e o edifício modernista (ver Figura 46). Já o acesso principal, junto à fachada lateral esquerda da edificação histórica (entre esta e o edifício modernista de autoria de Oscar Niemeyer), possui volumetria proporcional ao Conservatório (altura equivalente à linha da cimalha e largura total equivalente ao prédio antigo). Esta solução, ao mesmo tempo que mantém a dinamicidade das alturas que caracterizam a quadra, dá destaque ao próprio Conservatório, mantendo-o como

ponto focal do conjunto no acesso da Avenida São João. Note-se ainda que, aos fundos do Conservatório, outro volume, com altura similar ao edifício modernista da sua lateral direita e fechamento em cobogós de tonalidade avermelhada (distinguindo-se o concreto de tom terroso que predomina no conjunto), completa a composição.

Percebe-se que o jogo de formas e volumes é cuidadosamente desenhado para harmonizar-se no conjunto edificado da quadra e, ao mesmo tempo, diferenciar-se do antigo sem, porém, lhe diminuir a importância. Do ponto de vista formal, o projeto impõe-se como algo novo, contemporâneo, diferencia-se do contexto sem lhe agredir. Mais do que criar contraste, é clara a busca pela criação de uma unidade a um conjunto anteriormente desordenado e desconectado. O jogo de volumes convive tão bem com as antigas edificações do Conservatório Musical e do Cine Cairo quanto com os prédios em altura que o rodeiam.

Já o programa da Praça tem como princípio a costura, a conexão entre espaços, do interior com o exterior. O projeto convida ao encontro e ao mesmo tempo que se destaca como intervenção particular, desnuda também a cidade que está ao seu redor. Os espaços interiores, o vão central que dá acesso à praça, as janelas e aberturas, tudo parece minimamente pensado como uma homenagem ao centro da cidade, descortinado a cada momento. Nesse sentido, a proposta vai muito além de um mero projeto de arquitetura, mas aborda com maestria e singularidade a necessária “restauração urbana” que, ao revalorizar a cidade, a reinventa.

De área abandonada, a Praça das Artes passou a ser local de encontro e convívio. O projeto cumpre com singeleza os quesitos da boa arquitetura: convive e agrega valor ao entorno, dialoga harmonicamente com o contexto, forma um conjunto harmônico e coerente; foi pensado para as pessoas, visando seu conforto, potencializando os valores sociais e urbanos do lugar; cumpre a função de abrigo para todos os usuários e usos para o qual foi projetado; é preciso na técnica, não possui excessos, tem personalidade sem modismos; é simples e coerente como um todo e, principalmente, é compreensível. Por todos esses quesitos, pode-se afirmar que o resultado é belo.

Em todo o projeto, há talvez apenas um ponto gerador de conflitos ou dissonâncias entre os arquitetos projetistas e o órgão municipal de patrimônio histórico e que merece ser trazido à reflexão: a pintura totalmente branca das fachadas do Conservatório Musical e do Cine Teatro Cairo.

Na visão dos preservacionistas, segundo declaração dada pelos autores do projeto, o tratamento cromático dado às fachadas deveria ter seguido a composição das obras originais, com a tradicional policromia da arquitetura eclética, diferenciando paredes, requadros, esquadrias e demais elementos decorativos. Para os arquitetos autores da obra, a escolha da cor branca é um dos elementos indissociáveis do projeto e representa, para as edificações históricas, a marca de um tempo.

Para reforçar seu argumento, fazem alusão à passagem ocorrida com o arquiteto português Eduardo Souto de Moura, quando decidiu completar uma parte faltante do convento das Bernardas, na região do Algarve, em Portugal (ver Figura 70): “por que que eu tenho que fazer parecido com o que era e não com o que vai ser?”.

Acrescenta-se ainda o fato de não se tratar de obras primas ou mais representativas da arquitetura eclética paulistana (a rigor, tanto o Cine Cairo quanto o Conservatório Musical<sup>77</sup> possuem maior valor simbólico que histórico, estético ou arquitetônico no conjunto edificado da cidade, notadamente no Vale do Anhangabaú), além de terem sido mantido abandonadas e em ruínas ao longo de décadas de descaso.

A rigor, se forem utilizados neste caso os cânones mais estreitos da teoria do restauro, dir-se-ia sem sombra de dúvidas que as fachadas deveriam ser recuperadas tais quais as obras originais, ou se escolheria um dentre os tempos passados para lhes representar (já que se sabe que mesmo as obras antigas, e especialmente as ecléticas, sofriam mudanças de cores e tratamentos conforme o gosto da época e a vontade de seus proprietários).

---

<sup>77</sup> Destaque ainda para o fato de que apenas o Conservatório possui proteção municipal. A rigor, a fachada do Cine Cairo preservada por escolha do projeto poderia ter sido totalmente descartada, se assim decidissem os arquitetos projetistas.

No entanto, se a pretensão é avançar na discussão e atualizar conceitos, é importante voltar a consciência sobre o contexto específico e refletir sobre a validade da flexibilização deste quesito, tendo em vista a argumentação lançada pelos arquitetos: não se trata de obras primas; a área passou por um longo e penoso processo de degradação e abandono, o que fez com que as edificações quase desaparecessem; o projeto da Praça das Artes representa um momento transformador, digno de ser marcado como um novo tempo, inclusive para as edificações históricas (ou o que sobrou delas). Neste sentido, a flexibilização parece uma alternativa coerente e absolutamente válida.

Em um primeiro momento, poderia parecer tratar-se de mero capricho do arquiteto, que escolheu pintar de branco assim como poderia ter decidido recobrir de pastilhas azuis ou revestir de cor de rosa. No entanto, a escolha mostrou-se não apenas conceitualmente embasada, mas o resultado plástico conferido ao conjunto permite compreender a sutileza do gesto.

É muito importante contudo ter a consciência de que esta foi uma solução delineada para o contexto específico, desta quadro no meio do Vale do Anhangabaú em São Paulo. Não é um modelo a ser seguido ou traduzido em regra como fórmula para outros lugares.

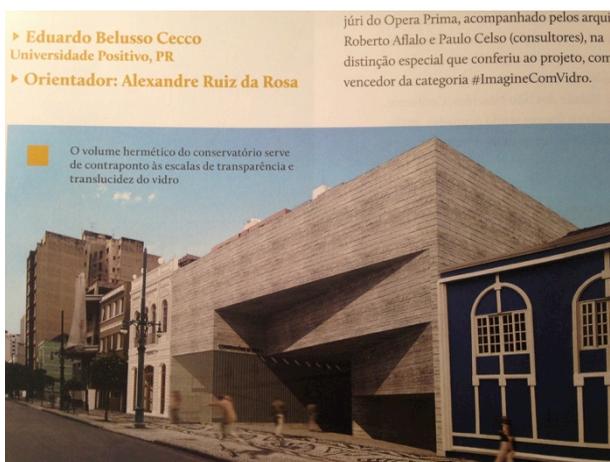
Salienta-se ainda que, além de não tratar-se (o Conservatório Musical e o Cine Cairo) de obras individualmente emblemáticas, também não fazem parte de um conjunto maior. São as duas últimas edificações que, a duras penas, resistiram ao processo transformador deste setor da cidade, nada têm a ver, por exemplo, com o conjunto eclético da Cidade Baixa em Salvador, do centro de Belo Horizonte ou do Bairro do Recife Antigo.

Em última instância, pode-se afirmar ainda que a pintura da fachada, com raras exceções, é um dos elementos que sofre maior transformação ao longo da existência de um edifício, sendo ainda um elemento totalmente reversível (atendendo a um dos princípios mais elementares da teoria do restauro). Passado o tempo, se for o caso, pode-se ainda recobrir as cores originais e voltar a destacar os elementos da arquitetura eclética.

Convém, contudo, que não seja uma prática disseminada como mero modismo ou a partir de escolhas aleatórias, desprovidas de

reflexão ou sentido. É preciso sempre ter em mente de que uma intervenção no centro urbano de São Paulo possui caráter totalmente distinto de outra, a realizar-se em Ouro Preto ou Salvador, por exemplo.

Muitas vezes, é interessante notar como projetos emblemáticos exercem grande influência e quase determinam modelos que passam a ser seguidos como exemplos ideais sem maiores reflexões a respeito. Neste sentido, chamou atenção o projeto publicado na Revista Projeto Design número 420, em abril de 2015, cuja proposta é a construção de um Conservatório Musical na zona central de Curitiba. O partido da intervenção (ocupação do miolo de uma quadra, em um lote que inclui edificação histórica, com criação de novas funções baseadas em espaços de conexão) e o resultado formal da fachada (acesso principal na lateral do prédio histórico, através de bloco regular de concreto aparente, com grande vão térreo) lembram muito a Praça das Artes. Dessa vez, contudo, sem a relação harmoniosa com a vizinhança.



<sup>78</sup> Fonte: Revista Projeto Design, n.º. 420, p. 80, abr-15.

As informações sobre o projeto restringem-se a um texto resumido, uma imagem e uma perspectiva isométrica, onde se apresenta o programa de usos. Ainda assim, a fotomontagem da fachada principal (selecionada possivelmente como a mais representativa do projeto) já demonstra tratar-se de um contexto absolutamente distinto daquele encontrado no Vale do Anhangabaú, em São Paulo.

O projeto insere-se de forma contrastante e pesada, ficando evidente a desproporção entre os volumes construídos – a edificação histórica vizinha e que faz parte do projeto, com a fachada pintada de branco à maneira do Conservatório Musical da Praça das Artes – apequena-se ao lado do denso bloco de concreto. Não há equilíbrio entre formas, e o novo se sobrepuja às escassas e singelas reminiscências urbanas da quadra. Neste caso, o projeto se impõe como objeto destoante, destacado e contrastante, cuja única relação de concessão estabelecida com a arquitetura antiga é o limite de altura, e nada mais. Este exemplo, claramente inspirado da Praça das Artes, resulta quase como num extremo oposto do projeto do Vale do Anhangabaú, reforçando a ideia de que, em matéria de arquitetura inserida em contextos urbanos históricos, é preciso ir além da regra ou do modelo, é necessário haver compreensão do contexto.

## Croquis e plantas



Figura 32 – Croqui da Praça das Artes, vista a partir do Vale do Anhangabaú.<sup>79</sup>



Figura 33 – Croqui da Praça das Artes, vista aérea a partir da esquina do Vale do Anhangabaú com a Avenida São João.<sup>80</sup>

<sup>79</sup> Fonte: Brasil Arquitetura, <[www.brasilarquitetura.com.br](http://www.brasilarquitetura.com.br)>.

<sup>80</sup> Idem.



Figura 34 – Croqui da Praça das Artes, vista aérea a partir da esquina da Avenida São João com a Rua Conselheiro Crispiniano.<sup>81</sup>

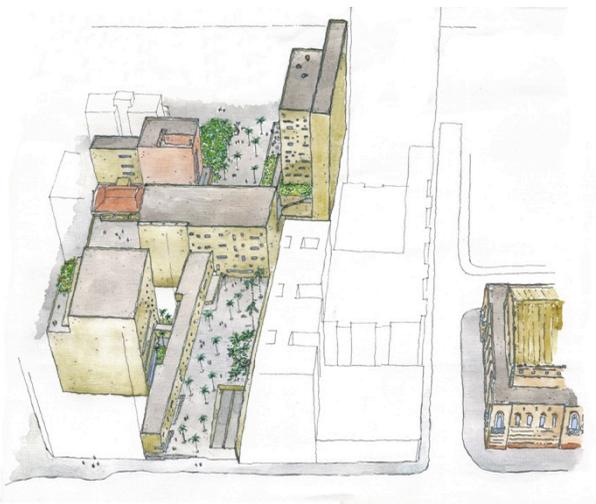


Figura 35 – Croqui da Praça das Artes, vista aérea a partir da Rua Conselheiro Crispiniano.<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> Idem.

<sup>82</sup> Idem.

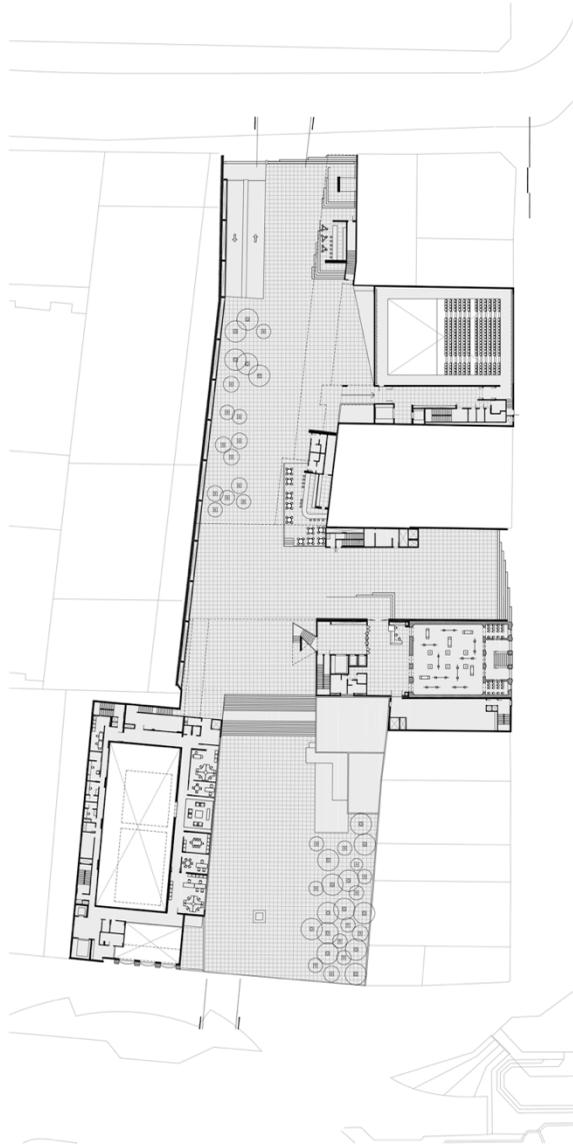


Figura 36 –Praça das Artes, planta baixa térreo.<sup>83</sup>

<sup>83</sup> Idem.

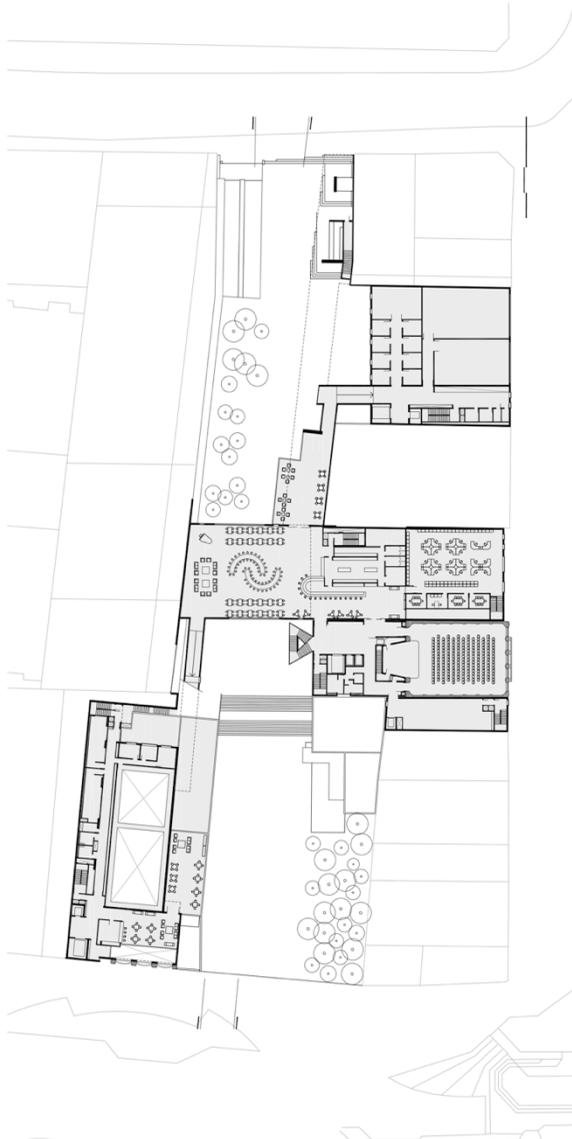


Figura 37 –Praça das Artes, planta baixa primeiro pavimento.<sup>84</sup>

---

<sup>84</sup> Idem.  
160



Figura 38 –Praça das Artes, planta baixa segundo pavimento.<sup>85</sup>

<sup>85</sup> Idem.

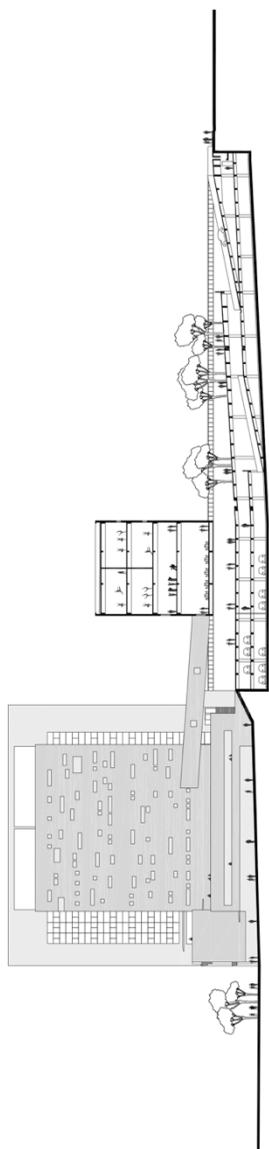


Figura 39 –Praça das Artes, corte AA.<sup>86</sup>

<sup>86</sup> Idem.

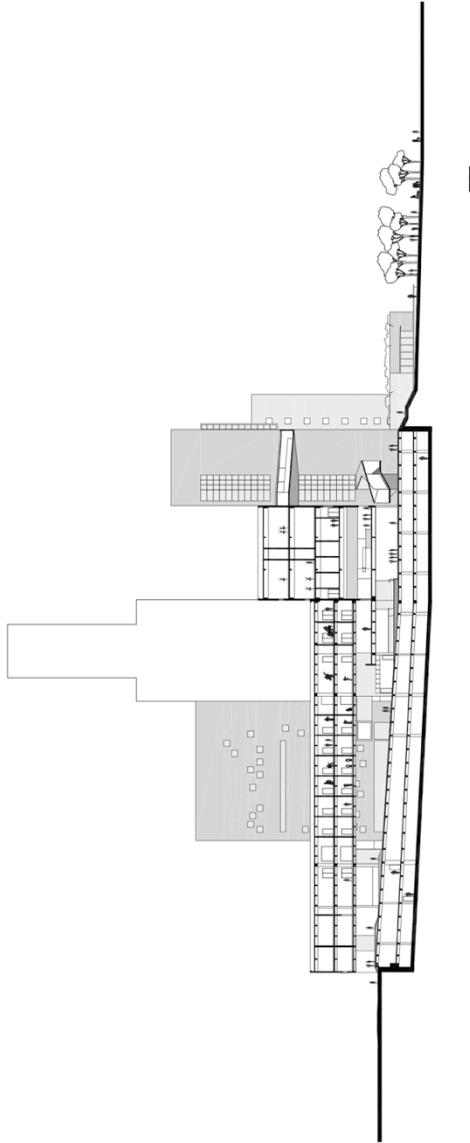


Figura 40 –Praça das Artes, corte BB.<sup>87</sup>

---

<sup>87</sup> Idem.

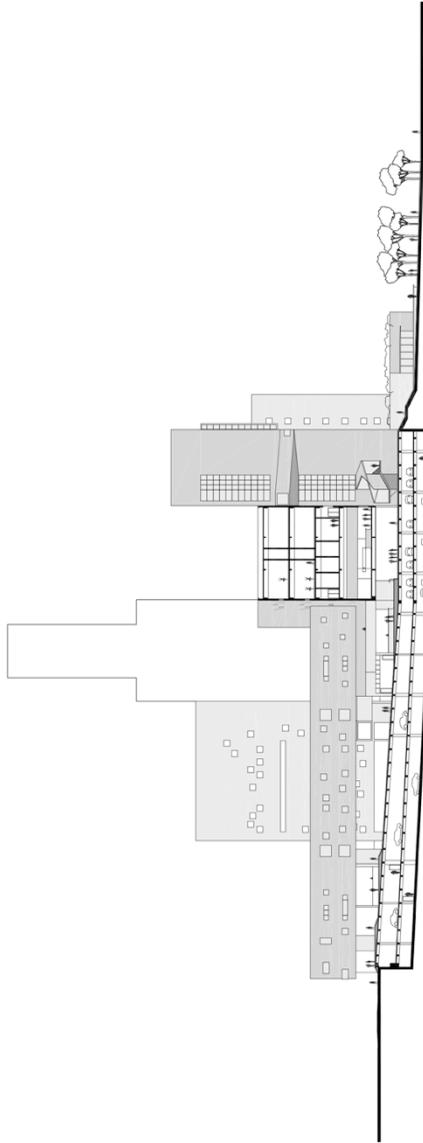


Figura 41 –Praça das Artes, corte CC.<sup>88</sup>

<sup>88</sup> Idem.

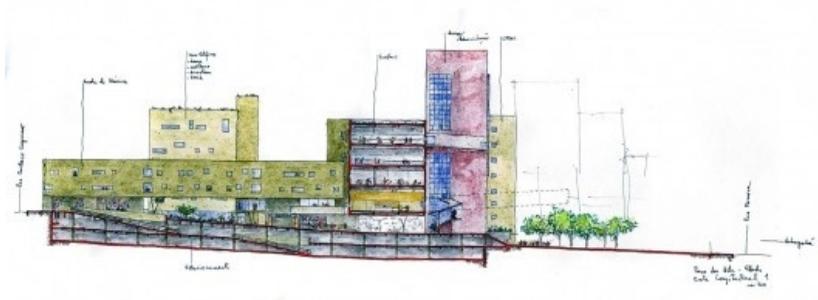


Figura 42 –Praça das Artes, croqui corte CC.<sup>89</sup>

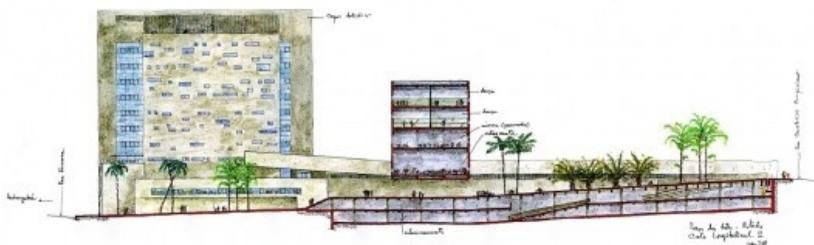


Figura 43 – Praça das Artes, croqui corte AA.<sup>90</sup>

<sup>89</sup> Idem.

<sup>90</sup> Idem.

## Imagens

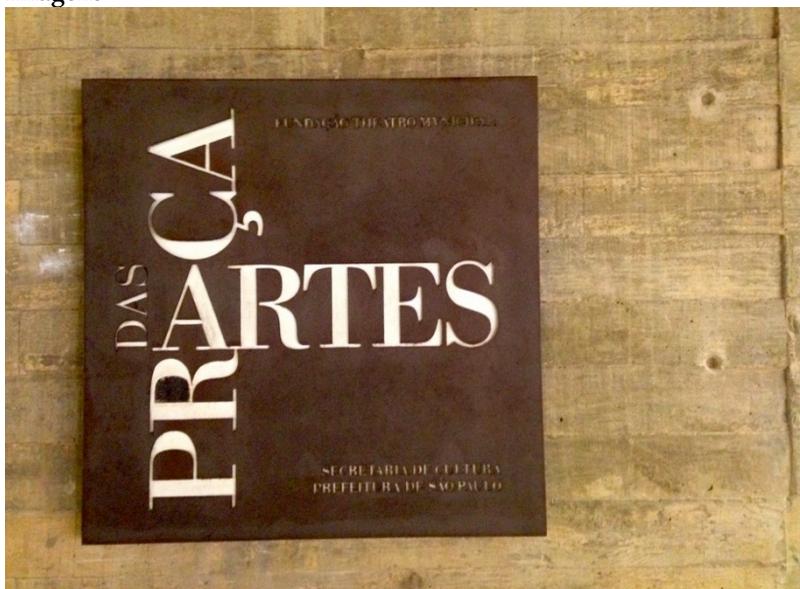


Figura 44 – Placa de identificação da Praça das Artes.<sup>91</sup>



Figura 45 – Imagem aérea da Praça das Artes.<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup> Foto: Maria Regina Weissheimer. Fonte: arquivo pessoal.  
166



Figura 46 – Fachada do Conservatório Musical e Dramático, que integra a Praça das Artes, a partir da Av. São João.<sup>93</sup>



Figura 47 – Imagens da fachada do Conservatório Musical e Dramático.<sup>94</sup>

<sup>92</sup> Fonte: < prefeitura.sp.gov.br >

<sup>93</sup> Fonte: Brasil Arquitetura.



Figura 48 – Acesso à Praça das Artes pela Av. São João.<sup>95</sup>



Figura 49 – Detalhes do acesso à Praça das Artes pela Av. São João.<sup>96</sup>

<sup>94</sup> Foto: Maria Regina Weissheimer. Fonte: arquivo pessoal.

<sup>95</sup> Fonte: Brasil Arquitetura.



Figura 50 – Imagem aérea da Praça das Artes, a partir do Anhangabaú.<sup>97</sup>



Figura 51 – Fachada do antigo Cine Cairo, defronte ao Vale do Anhangabaú.<sup>98</sup>



Figura 52 – Vista geral a partir do Vale do Anhangabaú.<sup>99</sup>

<sup>96</sup> Idem.

<sup>97</sup> Fonte: <archidaily.net>

<sup>98</sup> Fonte: <vitruvius.com.br>



Figura 53 – Vista para o Vale do Anhangabaú (ao fundo, Edifício Martineli).

<sup>100</sup>



Figura 54 – Vista a partir da Rua Conselheiro Crispiniano.<sup>101</sup>



---

<sup>99</sup> Fonte: Brasil Arquitetura.

<sup>100</sup> Foto: Maria Regina Weissheimer. Fonte: arquivo pessoal.

<sup>101</sup> Fonte: Brasil Arquitetura.

Figura 55 – Vista noturna a partir do acesso pela Conselheiro Crispiniano.<sup>102</sup>



Figura 56 – Vão interno, vista para a Av. São João.<sup>103</sup>

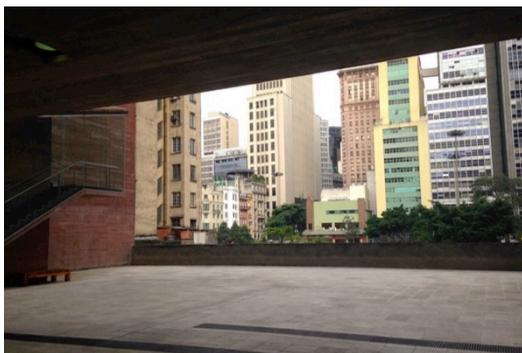


Figura 57 – Vista para o Vale do Anhangabaú a partir do vão térreo.<sup>104</sup>

---

<sup>102</sup> Idem.

<sup>103</sup> Foto: Maria Regina Weissheimer. Fonte: arquivo pessoal.

<sup>104</sup> Idem.



Figura 58 – Vista noturna a partir do térreo.<sup>105</sup>



Figura 59 – Vão interno, vista para a Rua Conselheiro Crispiniano.<sup>106</sup>

---

<sup>105</sup> Fonte: Brasil Arquitetura.

<sup>106</sup> Foto: Dalmo Vieira Filho. Fonte: arquivo pessoal.

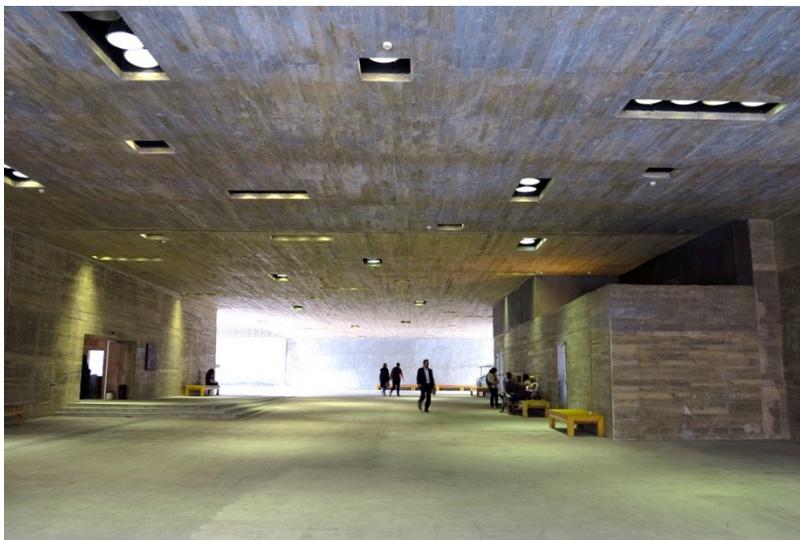


Figura 60 – Vão interno, vista a partir do acesso pela Av. São João.<sup>107</sup>

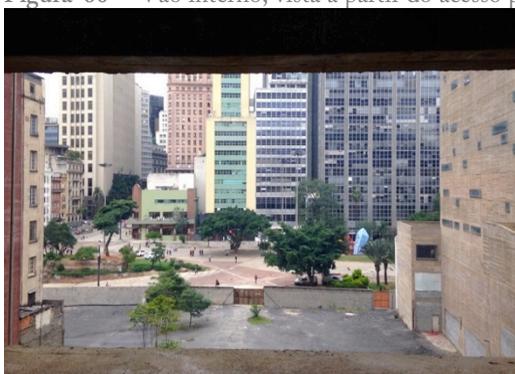


Figura 61 – Vista para o Vale do Anhangabaú a partir do 2º pavimento.<sup>108</sup>

---

<sup>107</sup> Idem.

<sup>108</sup> Foto: Maria Regina Weissheimer. Fonte: arquivo pessoal.



Figura 62 – Vista de janela do segundo pavimento.<sup>109</sup>



Figura 63 – Vista das janelas do edifício dos corpos artísticos.<sup>110</sup>

---

<sup>109</sup> Idem.

<sup>110</sup> Fonte: Brasil Arquitetura.



Figura 64 – Vista de janela do primeiro pavimento. Ao fundo, edifício histórico na Av. São João, projeto de Ramos de Azevedo.<sup>111</sup>

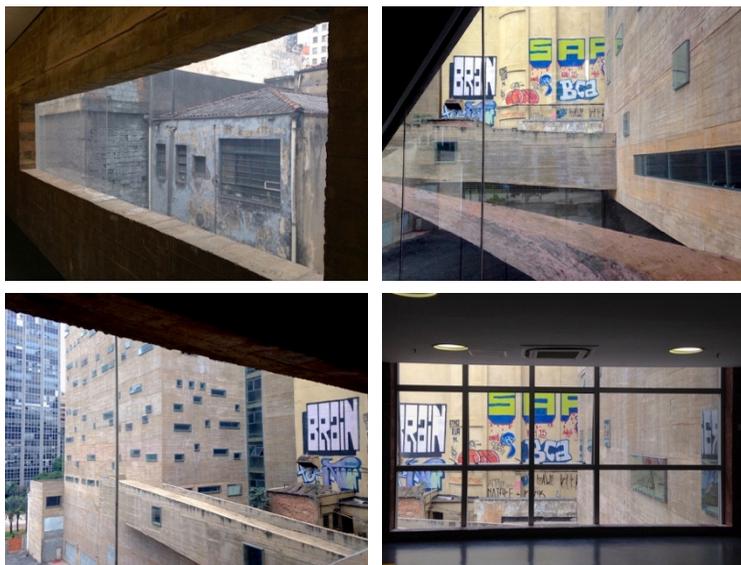


Figura 65 – Vistas de várias janelas.<sup>112</sup>

<sup>111</sup> Foto: Maria Regina Weissheimer. Fonte: arquivo pessoal.

<sup>112</sup> Idem.

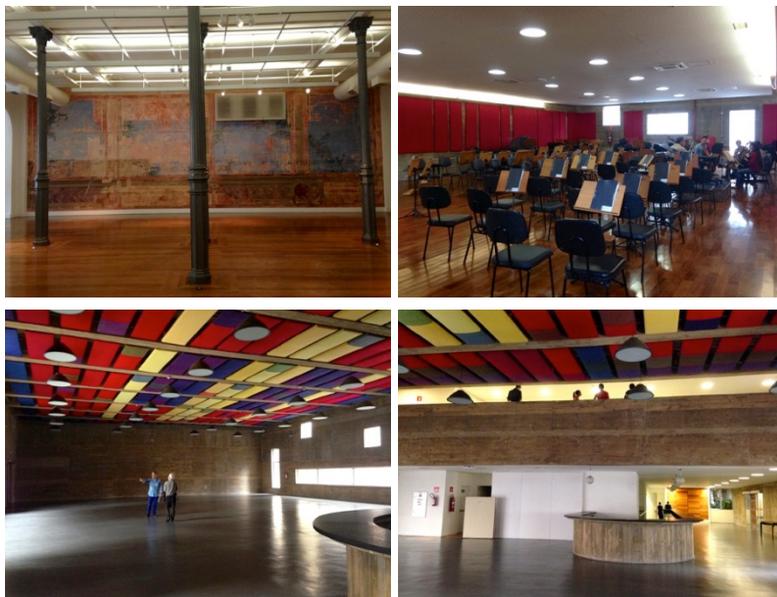


Figura 66 – Vistas internas (térreo do antigo Conservatório, interior sala de exposições; sala de ensaios e espaço do restaurante).<sup>113</sup>



Figura 67 – Sala de ensaios.<sup>114</sup>

<sup>113</sup> Idem.

<sup>114</sup> Fonte: Brasil Arquitetura.



Figura 68 – Vista a partir do palco do salão principal do Conservatório.<sup>115</sup>



Figura 69 – Salão principal do Conservatório.<sup>116</sup>

---

<sup>115</sup> Idem.

<sup>116</sup> Idem.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A preservação do patrimônio cultural foi sempre tarefa complexa, em qualquer que seja a situação – cada país ou continente possui questões históricas, culturais e políticas que são suas, influenciam terminantemente na prática da preservação e precisam ser consideradas em todo momento, seja numa candidatura à obtenção de título de patrimônio mundial, seja na análise de um projeto arquitetônico. A prática da preservação e a teoria da restauração são, assim como os próprios projetos de arquitetura, cheios de ambiguidades e contradições. As questões locais, que variam conforme o contexto, exercem muito mais influência na proteção e conservação do patrimônio urbano e, conseqüentemente, na arquitetura, do que eventuais modelos e padrões predefinidos.

Frente ao mundo globalizado, em constante e rápida mutação, a atuação profissional no campo do patrimônio – seja do arquiteto criador, seja do gestor público responsável pela política de preservação – tornou-se ainda mais complexa e requer atualização constante, acúmulo de conhecimento e experiência, discernimento e bom senso. Essas prerrogativas não são, contudo, facilmente criadas ou adquiridas.

Para Gracia<sup>117</sup>, ao intervirem em núcleos históricos, muitos arquitetos não passam da intuição e, mesmo que esta possa colaborar com o processo criativo, não é suficiente para sustentar um projeto consistente. É preciso ir além da sensibilidade.

Nos últimos anos, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan vem direcionando montante significativo de recursos humanos e financeiros para a elaboração de normativas para cada um dos bens e conjuntos históricos protegidos em nível federal e suas áreas de entorno, com o intuito de orientar objetivamente o cidadão e também os profissionais com relação ao que é ou não permitido em termos de intervenção em bens de valor patrimonial.

Restam muitas dúvidas, porém, sobre qual será o resultado prático da nova produção arquitetônica inserida nesses contextos

---

<sup>117</sup> GRACIA, 1992. p. 67.

protegidos caso estes instrumentos acabem por redundar em parâmetros numéricos e orientações normativas rígidas. Embora possam estar apoiadas em vasto estudo prévio com caracterização pormenorizada de cada conjunto edificado, as regras predefinidas muitas vezes não dão margem a interpretações diferenciadas, alinhadas ao contexto local e às situações circunstanciais específicas.

Neste quesito, vale trazer uma reflexão do arquiteto Marcelo Ferraz<sup>118</sup>:

Então quando você traz a iminência das regras, o problema é que as regras são europeias. E quando tudo tiver seu parâmetro, sua regra, então a arquitetura estará morta, vai ser um cadáver. E o problema é que tudo ainda é feito em função da experiência europeia.

A gente tem que descobrir o que é bom para a nossa realidade. Nós não temos Coliseu no Brasil, não adianta, não temos mesmo! A gente tem isso aí [olhando para a imagem das Missões], talvez seja o patrimônio mais valioso, ou dos mais valiosos. E a gente sabe onde pode tocar e onde não pode. Mas acho que a gente tem que olhar com outros olhos, e a questão do uso é chave.

Dessa forma, o esforço institucional que os órgãos de preservação realizam no sentido de traduzir seu posicionamento por meio do estabelecimento de regras claras, e que tem como pano de fundo uma questão legal, não poderá nunca desconhecer as especificidades locais e casuais, as oportunidades, o sentido daquilo que se ajusta e é mais apropriado para cada situação. A necessidade de normatizações, ou seja, de criação de regras a serem seguidas por arquitetos projetistas e analistas deve estar antecipada pela formulação de conceitos gerais e critérios de análise que vão muito além da mera aplicação de taxas de ocupação, afastamentos, gabaritos e todo o rol de dispositivos que caracterizam os instrumentos de gestão urbana no Brasil. As soluções para preservação e recuperação

---

<sup>118</sup> Conversa com o arquiteto realizada durante a pesquisa, transcrita na íntegra nos Anexos.

das áreas urbanas de valor patrimonial não pode significar o engessamento conceitual ou um entrave jurídico para as áreas protegidas quando a realidade, sempre mais complexa, impuser a transcendência das normas. A preservação patrimonial ultrapassa a simples aplicação de regras urbanísticas casuais e, no campo da arquitetura, a análise crítica deve ser completa e profunda.

Aos preceitos tradicionalmente elencados pelas Cartas Patrimoniais (harmonia das alturas, cores, materiais e formas, elementos constitutivos das fachadas e dos telhados, relações dos volumes construídos e dos espaços, assim como suas proporções médias e a implantação dos edifícios, como dispõe a Carta de Nairóbi, por exemplo) e que têm o intuito de garantir a preservação da ambiência urbana devem somar-se a fatores específicos de cada contexto.

É importante ter consciência de que quaisquer que sejam as orientações normativas para novas inserções e intervenções em áreas protegidas – sejam elas de ordem eminentemente técnica ou apresentadas com roupagem jurídica – nunca serão capazes de garantir a qualidade dos projetos e a produção da boa arquitetura por si só. É preciso ir além e partir de uma base crítica capaz de tratar a questão por completo, considerando a complexidade dos contornos e dos contextos de cada lugar de forma clara e objetiva, sem arbitrariedades ou dogmatismos, abordando as subjetividades de forma coerente e aprofundada, sem escapismos ou abstrações que não possuam reflexo na realidade.

O caráter de cada obra de arquitetura deve ser considerado. Nem todo novo projeto pode ou deve querer chamar para si o protagonismo que, na maioria das vezes, deve ser tributado ao conjunto urbano, à ambiência que cada uma das unidades arquitetônicas contribui para formatar. Nem tudo deve ser contrastante ou destacado pela simples premissa de ser diferente, é necessário, acima de tudo, coerência conceitual. O projeto de uma unidade residencial ou comercial dentre tantas é distinto de uma igreja, de um centro cultural ou de uma escola, por exemplo. É indispensável encontrar, na gestão dos conjuntos urbanos com valor patrimonial, a justa medida entre diferença e repetição onde, segundo

Deleuze<sup>119</sup>, repetição não equivale a cópia ou generalidade, havendo nela uma ordem significativa de qualidade. Também a diferença torna-se repetição se for reproduzida à exaustão, sendo que um conceito não existe dissociado do outro.

É preciso que a formação dos arquitetos e técnicos que atuam com a preservação do patrimônio inclua noções aprofundadas de estética e crítica da arquitetura, da maneira que seja possível uma compreensão global sobre o projeto, buscando as soluções mais adequadas possíveis em cada contexto.

Como se viu, o conceito de patrimônio continua válido se aplicado de forma atualizada e em consonância com as questões específicas de cada realidade. Um projeto em Paris é muito distinto de um projeto em São Paulo, uma ação no Pelourinho não pode ser simplesmente transposta para Ouro Preto ou Laguna.

Os antigos dogmas do modernismo, dentre eles a noção de que as novas inserções da arquitetura precisam se distinguir do antigo através da necessária criação de contrastes, do uso de novos materiais e técnicas, precisam ser urgente e definitivamente revistos, sob pena de se continuar a produzir uma arquitetura pretenciosa e descontextualizada que não tem contribuído para a melhoria da ambiência das cidades e dialoga mal com o contexto em que se insere.

No Brasil, ainda existe um grande potencial para a produção de experiências criativas, capazes de reverter o quadro de abandono e precariedade em que muitos conjuntos históricos se encontram – seja nas grandes ou nas pequenas cidades. Além disso, mesmo que se constituam numa porção muito ínfima da extensa malha urbana que se consolidou nos últimos cinquenta anos e, apesar da precariedade em que possam se encontrar muitas dessas áreas, os centros antigos e as cidades históricas permanecem possuidores de qualidades ambientais urbanas notáveis, a serem preservadas, resgatadas e novamente valorizadas. Para isso, qualquer intervenção, da substituição de uma porta até a construção de algo novo e grandioso, precisa ser balizada por uma alta dose de bom senso e comprometimento com o contexto que, como já foi dito, não é

---

<sup>119</sup> DELEUZE, 2006. p. 11.

apenas o suporte físico, mas o contexto econômico, social, político e cultural em que estão imersas as cidades no Brasil.

Nesse sentido, o pensamento e a obra de arquitetos como Lucio Costa e Lina Bo Bardi permanecem absolutamente atuais e coadunados com a realidade brasileira.

Para ter como resultado um projeto bom e coerente, o arquiteto precisa saber dosar, com consciência e responsabilidade, a medida da sua atuação.

E eu acho que aí é que está a chave da história, quer dizer, uma chave muito difusa, muito complexa. Em que momento que você faz uma coisa contundente e em que momento não. Os arquitetos deveriam trabalhar o tempo todo com a noção de qual é a hora de aparecer mais, qual é a hora de desaparecer, hora de ser discreto. (FERRAZ, 2015)

Assim, diante da impossibilidade da criação de regras totais ou absolutas, a partir das quais se pudesse seguir cegamente com a certeza do bom resultado, resta aos arquitetos aprofundar o problema, considerar os contornos que cada situação toma, pensar e repensar os princípios.

Para Scruton (2010), uma das características particulares da arquitetura em relação às demais artes deriva da sua imbricada relação com o contexto em que está inserida. A construção de algo novo sempre estabelecerá algum tipo de relação com o preexistente, sendo que a estética da arquitetura carrega em si também um apelo ético e moral. Em última análise, o arquiteto é o profissional responsável pela feição e ambiência das cidades tanto quanto o médico é responsável pela cura ou morte de um paciente. No último caso, a responsabilidade estabelecida é particularmente individual, já o primeiro é um encargo coletivo, social e, em geral, mais perene. Constrói-se ou preserva-se na atualidade aquilo que fará parte da vida de gerações futuras, cujas transformações profundas são proferidas ao longo de algumas décadas.

No caso específico das novas arquiteturas inseridas em meio a um contexto urbano de valor patrimonial, a relação estabelecida entre

novo e o preexistente deve ter como prerrogativa a prevalência dos valores ambientais e estéticos presentes no conjunto protegido ou, em contextos urbanos transformados, as novas inserções podem contribuir para a paulatina requalificação urbana.

Neste caso, não são os princípios ou os anseios do novo que devem prevalecer *a priori*, mas sim uma relação de respeito e compreensão ampla sobre o contexto precedente, sob pena de gerar-se anacronismos que resultam, no mínimo, numa inadequação de formas – seja através da fabricação de simulacros, seja pela produção de arquiteturas pretenciosas e sem caráter – num extremo, a disseminação de meras construções, não de arquiteturas.

Por isso, a produção ou a análise de um novo projeto deveriam levar em consideração menos a existência de regras ou normas cabais genéricas, mas a conciliação entre uma teoria geral da arquitetura e do restauro e os verdadeiros traços distintivos da arquitetura, dos quais destaca-se sua natureza eminentemente plástica, técnica, pública, moral, funcional e interconectada com o contexto.

Como síntese, enfim, vale reforçar a ideia trazida por Solà Morales de que qualquer intervenção de arquitetura (seja na escala urbana ou do objeto) é uma maneira singularizada de interpretação de um determinado contexto, carregada de significados e simbolismos, estabelecendo um diálogo único com o local em que se insere (no tempo e no espaço). Para a boa arquitetura não há regras ou modelos a serem seguidos, mas a concordância de uma série de elementos complexos – subjetivos, mas não aleatórios – que caracterizam e singularizam a arquitetura das demais artes.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARANTES, Otilia. **O lugar da arquitetura depois dos modernos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. 4ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BENEVOLO, Leonardo. **A arquitetura no novo milênio**. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.
- BENEVOLO, Leonardo. **A cidade e o arquitecto**. Lisboa: 70 Arte & Comunicação, 2006.
- BOITO, Camillo. **Os restauradores**. 3ª Edição. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2008.
- BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. 5ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- CAMPOFIORITO, Italo. **Olhares sobre o moderno – Arquitetura, patrimônio, cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012. 159p.
- CAVALANTI, Lauro. **Moderno e Brasileiro – A história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade: Editora UNESP, 2001.
- COLQUHOUN, Alan. **Tradição e modernidade clássica – ensaios sobre arquitetura**. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.
- CURY, Isabelle (org). **Cartas Patrimoniais**. – 3a. ed. rev. aum. – Rio de Janeiro: IPHAN, 2004.
- DEBOULET, Agnès; HODDÉ, Rainier e SAUVAGE, André. **La critique architecturale – Questions, fronteires, desseins**. Paris: Éditions de La Villette, 2008.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Tradução Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2010.

- GRACIA, Francisco de. **Construir en lo Construido – La arquitectura como modificación**. Madrid: Nerea, 1992.
- IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Brasil). **Coletânea de Leis sobre preservação do Patrimônio**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2006.
- MONTANER, Josep Maria. **A modernidade superada**. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Arquitetura e crítica**. – 2ª. ed. – Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.
- PAQUIN, Alexandra Georgescu. **Actualiser le Patrimoine par l'Architecture Contemporaine**. Québec: Presses de l'Université du Québec, 2014.
- PESSÔA, José (org). Lucio Costa: Documentos de Trabalho. 2ª edição. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004.
- PIANO, Renzo. **La Désobéissance de l'Architecture**. Paris: Arléa, 2009.
- PLUM, Gilles. **L'Architecture de la Reconstruction**. Lassay-les-Châteaux, Éditions Nicolas Chaudun, 2011.
- REIS FILHO, Nestor Goulart. **Quadro da Arquitetura no Brasil**. 11ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- RIEGL, Aloïs. **El culto moderno a los monumentos**. Tercera edición. Madrid: La Balsa de la Medusa, 2008. 99p.
- RUBINO, Silvana e GRINOVER, Marina (org.). **Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- RUSKIN, John. **Las siete lamparas de la arquitectura**. Segunda Edición. Buenos Aires: El Ateneo Editorial, 1956.
- \_\_\_\_\_. **The opening of the Crystal palace**. London: Smith and Co., 1854.
- \_\_\_\_\_. **The Poetry of Architecture**. New York, Chicago: National Library Association. Publicação original de 1903. Disponível em <<http://www.gutenberg.org/files/17774/17774-h/17774-h.htm>>. Acesso em 20/05/2014.

- SANTOS, Milton. **A Urbanização Brasileira**. – 5. ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.
- SCRUTON, Roger. **Estética da Arquitetura**. Lisboa: Edições 70, 2010.
- TOUZEAU, Line. **La Protection du Patrimoine Architectural Contemporain: Recherche sur l'intérêt public et la propriété en droit de la culture**. Paris: L'Harmattan, 2010.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel. **Entretiens sur l'architecture**. Tome premier. Paris: A. Morel & Cie, 1872.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel. **Restauração**. 4ª Edição. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2013.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène; MÉRIMÉE, Prosper. **Rapport de Conseils pour la restauration en 1849**. Disponível em: <[http://fr.wikisource.org/wiki/Conseils\\_pour\\_la\\_restauracion\\_en\\_1849\\_par\\_Eugène\\_Viollet-le-Duc\\_et\\_Prosper\\_Mérimée](http://fr.wikisource.org/wiki/Conseils_pour_la_restauracion_en_1849_par_Eugène_Viollet-le-Duc_et_Prosper_Mérimée)>. Acesso em 05/05/2014.

## BIBLIOGRAFIA

- ARENDDT, Hannah. **Entre o Passado e o Futuro**. – 5ª. ed. – São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.
- BACKOUCHE, Isabelle. **Aménager la ville – Les centres urbains français entre conservation et rénovation (de 1943 à nous jour)**. Paris: Armand Colin, 2013.
- COSTA, Lucio. **Arquitetura**. – 5ª. ed. – Rio de Janeiro: José Olympio: 2010.
- COSTA, Lucio. **Razões da nova arquitetura**, 1930. Disponível em: <<http://www.arquitetando.xpg.com.br/texto%20nPAII09.htm>>. Acesso em: 23/04/2014.
- FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. 2ª. Ed. Rev. Ampl. Rio de Janeiro: Editora UJRJ; MinC-Iphan, 2005. 296p.
- FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

- HEINICH, Nathalie. *La fabrique du patrimoine*. Paris: Ministère de la Culture et de la Communication, 2009.
- HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. 2ª. edição. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- KOOLHAAS, Rem. *Junkspace*. Paris: Manuels Payot, 2012.
- LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.
- LE MOS, Carlos. *Da taipa ao concreto*. São Paulo: Três Estrelas, 2013.
- MARX, Murillo. *Cidade Brasileira*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1980.
- MOTTA, Lia. *A Sphan em Ouro Preto, uma história de conceitos e critérios*. Rio de Janeiro, Revista do Patrimônio, n. 22, Iphan, 1987.
- NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. 2ª. ed. rev. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- OLIVEIRA, Olivia de. *Lina Bo Bardi. Obra construída*. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.
- OLIVEN, Ruben George. *Urbanização e mudança social no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1984.
- ROSSI, Aldo. *A arquitectura da cidade*. Lisboa: Edições Cosmos, 2001.
- VENTURI, Robert. *Complexidade e contradição em arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- WRIGHT, Frank Lloyd. *L'avenir de l'architecture*. Paris: Éditions du Linteau, 2003.
- ZEVI, Bruno. *Saper vedere l'architettura*. 20ª. edizione. Torino: Edinaudi, 1997.

## OUTRAS FONTES

- A. RODES. Service éducatif du musée Saint-Raymond, musée des Antiques de Toulouse – Novembre 2006. Disponível em: <[http://pedagogie.ac-toulouse.fr/daac/IMG/pdf/msr\\_saint\\_sernin\\_dossier\\_06.pdf](http://pedagogie.ac-toulouse.fr/daac/IMG/pdf/msr_saint_sernin_dossier_06.pdf)>. Acesso em 20/05/2014.
- ALMEIDA, Eneida de. **O "construir no construído" na produção contemporânea: relações entre teoria e prática.** 2010. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-26042010-150955/>>. Acesso em: 09/06/2014.
- BERTHO, Beatriz Carra. **Conversa com Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz. A trajetória do Brasil Arquitetura.** In: Entrevista, n. 045.01, Vitruvius, jan. 2011. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/12.045/3725?page=2>>. Acesso em 25/05/2015.
- BOITO, Camillo. **Carta del restauro**, 1883. Disponível em: <<http://mestrado-reabilitacao.fau.br/disciplinas/jaguiar/boitocartadelrestauro1883.pdf>>. Acesso em 20/05/2014.
- COMAS, Carlos Eduardo Dias. **O passado mora ao lado. Lúcio Costa e o projeto do Grand Hotel de Ouro Preto, 1938/40.** Arqtextos, n. 122.00, Vitruvius, jul. 2010. <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/11.122/3486>>. Acesso em 21/05/2015.
- DAVIES, Michael. **Design in the Historic Environment.** In: The Building Conservation Directory, 2003. Disponível em: <<http://www.buildingconservation.com/articles/design/design.htm>>. Último acesso em 21/05/2015.
- FERRAZ, Marcelo. **Arquitetura de palavras: a escrita livre e exata de Lina Bo Bardi.** Ilustríssima, Folha de São Paulo, Edição de 03/03/2013. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/1239337-arquitetura-de->

palavras-a-escrita-livre-e-exata-de-lina-bo-bardi.shtml>. Acesso em 21/05/2015.

---

\_\_\_\_\_. **Numa velha fábrica de tambores. SESC-Pompéia comemora 25 anos.** *In:* Minha Cidade n. 093.01, Vitruvius, abr. 2008. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/08.093/1897>>. Acesso em 21/05/2015.

---

\_\_\_\_\_. **O Pelourinho no Pelourinho.** *In:* Minha Cidade n. 096.02, Vitruvius, jul. 2008. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/08.096/1885>>. Acesso em 21/05/2015.

---

\_\_\_\_\_. **Sonhos não envelhecem. Monolito,** São Paulo, Edição 18: Anuário 2013, p. 60-65, dez. 2013/ jan. 2014.

FONTÈS, Lúcia Helena. et al. **Preservação e Desenvolvimento: as duas faces de uma moeda urbana.** *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 21, p. 51-55, 1986.

FRAJNDLICH, Rafael Urano. **Brasil Arquitetura projeta Praça das Artes no Centro de São Paulo.** *In:* AU Pini, Edição 227, fev. 2013. Disponível em <<http://au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/227/praca-das-artes-brasil-arquitetura-marcos-cartum-sao-277512-1.aspx#.VShMs4jsGtw.gmail>>. Acesso em 10/04/2015.

FRANQUEIRA, Marcia; AGUILERA, José. **A inserção da arquitetura contemporânea em conjuntos históricos.** *Anais: Seminário de História da Cidade e do Urbanismo*, v. 6, n. 1, 2012.

GRACIA, Francisco. **Construir en lo construido.** *Encuentro Internacional de Arquitectura Contemporânea en Ciudades Históricas.* Sevilla, 17 a 19/09/2013. UNESCO.

GUERRA, Abilio. **Prêmio APCA 2012 – Categoria “Obra de arquitetura”.** **Premiado: Praça das Artes / Brasil Arquitetura e Marcos Cartum.** *Drops*, n. 063.08, Vitruvius, dez. 2012. <[www.vitruvius.com.br/revistas/read/drops/13.063/4629](http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/drops/13.063/4629)>. Acesso em 21/05/2015.

HEATHCOTE, Edwin. **2013 Icon Awards winner: Praça das Artes, Building of the Year.** *In:* ICON, jan. 2014. Disponível em:

<<http://www.iconeye.com/architecture/features/item/10063-icon-award-winner-praca-das-artes-building-of-the-year>>. Acesso em 10/04/2015.

IPHAN. **Patrimônio edificado I: conservação/ restauração**. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 22. Rio de Janeiro: Iphan, 1987, p. 90-105.

Ministère de la Culture et de la Communication. **Patrimoine et architecture. Chiffres clés 2013 – Statistiques de la Culture**. Paris: Ministère de la Culture et de la Communication, 2013. Disponível em < [www.culturecommunication.gouv.fr](http://www.culturecommunication.gouv.fr)>. Acesso em 17/05/2015.

MOTTA, Lia. A SPHAN em Ouro Preto: uma história de conceitos e critérios. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 22. Rio de Janeiro: 1987, p. 108-122.

NEVES, José Manuel das (editor). **Brasil Arquitetura + Marcos Cartum – Praça das Artes**. Lisboa: Uzina Books, 2013.

NOSEK, Victor (org.). **Praça das Artes**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

SOLÀ-MORALES, Ignasio. **Teorías de la Intervención Arquitectónica**. PH Boletín, Sevilla, n°. 37, p. 47-52, 2001. Disponível em <<http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/1269/1269#.U5W3ssYmVyo>>. Acesso em 09/06/2014.

VAINER, André; FERRAZ, Marcelo. **A Arquitetura Política de Lina Bo Bardi**. Escola da Cidade, São Paulo, out. 2014. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=81J6zTe17Ws>>. Acesso em 30/05/2015.

VIEIRA FILHO, Dalmo. **Textos de trabalho**. Brasília: IPHAN, 2006-2012. (não publicado, acesso restrito)

## ANEXOS

### CICLO DE PALESTRAS CIDADES DO FUTURO

O Ciclo de Palestras Cidades do Futuro foi um evento promovido pela Superintendência do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) em Santa Catarina, e realizado no Centro de Convenções da UFSC entre os dias 6 e 7 de maio de 2013, com o intuito de discutir, juntamente com a comunidade acadêmica, a relação entre preservação e transformação nas cidades e a produção da arquitetura contemporânea, especialmente em contextos urbanos de valor patrimonial. Foram dois dias de palestras e mesas redondas reunindo profissionais das áreas de arquitetura, restauro e preservação do patrimônio. A palestra inaugural foi proferida pelo arquiteto Marcelo Ferraz, do escritório Brasil Arquitetura – que tem se destacado no âmbito nacional e internacional pela execução de projetos contemporâneos em contextos históricos – com intermediação do arquiteto Dalmo Vieira Filho, que há mais de trinta anos atua como professor do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da UFSC e como servidor do Iphan, tendo sido responsável pela criação da representação do Iphan em Santa Catarina nos anos 1980.

A seguir, a transcrição de trechos da palestra e debate entre os arquitetos:

**Marcelo Ferraz** – “Afinal, o que seria da memória, sem o esquecimento”. Eu queria colocar essa questão como uma base pra gente discutir, porque o tempo todo, seja num trabalho de projeto com o patrimônio histórico ou sem o patrimônio histórico, nós estamos lidando com o patrimônio sempre. A cidade, tombada ou não, é patrimônio. E a gente constrói basicamente na cidade. Hoje em dia as cidades são o centro da vida. Aquela coisa máxima que o homem conseguiu fazer, o artefato humano mais fantástico é a cidade. E o tempo todo nós fazemos as coisas. A gente preserva coisas, constrói coisas, apaga coisas, não daria para preservar tudo.

E por que no patrimônio histórico é um pouco diferente? Porque no patrimônio histórico se lida com algo que já veio de um passado com um selo de qualidade, um carimbo dizendo “isso aqui foi muito bom na época que foi feito, a ponto de dever ser preservado”. Então, trabalhar com patrimônio histórico, dialogar com esse patrimônio é talvez uma experiência que possa ser exemplar para dialogar com todas as outras esferas de projeto na cidade.

Mas no raso, o que nós fazemos o tempo todo é trabalhar com resistências, com o vizinho, com a paisagem natural, com a paisagem humana... E no projeto, você precisa o tempo todo tomar decisões, e alterar a realidade. A cada passo que se dá quando se está projetando, em cada decisão, você altera a realidade. Na hora que você altera a realidade com uma decisão de projeto, você precisa rever esse projeto a partir dessa nova realidade, e reavaliar. Então é muito difícil em projeto dizer: “então você segue tais regras e o projeto está feito”. Na verdade o projeto é uma atitude simultânea, uma, de prospecção e projeção. O tempo todo você está prospectando, quando você está separando coisas, fotografando o lugar que você vai projetar, separando desenhos ou escrevendo, aquilo já uma escolha da gente.

À esta introdução sobre os desafios da introdução de novas arquiteturas em contextos históricos, seguiu-se a apresentação de uma série de slides com projetos realizados pela Brasil Arquitetura nos últimos anos – Conjunto KKKK, em Registro, SP; Museu Rodin, em Salvador, BA; Museu do Pão, em Ilópolis, RS; Centro de Interpretação do Pampa e Antigo Mercado Público, em Jaguarão, RS; Cais do Sertão Luiz Gonzaga, no Recife, PE e Praça das Artes, em São Paulo, SP. Finda a apresentação, deu-se início ao debate aberto ao público, com considerações iniciais e uma primeira discussão na mesa, na qual estava presente o arquiteto Dalmo Vieira Filho.

**Dalmo Vieira Filho** – Na primeira parte, nas suas primeiras palavras, destacando as hipóteses, os caos de conflito entre preservadores e construtores, e fazendo menção ao problema do patrimônio edificado e às dificuldades de conservação, e em risco de criar uma espécie de descrédito ao patrimônio edificado, sobre esse ponto eu gostaria de destacar que eu acho que a gente precisaria discutir mais essa questão. Por que o Brasil não tem nem 1% do patrimônio edificado preservado, nem 1%! E a ausência, a timidez do estoque patrimonial no Brasil procurou ser combatida, tem sido combatida, em especial na gestão da qual nós fizemos parte, com o ministro Gilberto Gil<sup>120</sup> e com o ministro Juca Ferreira. Naquela oportunidade nós tombamos trinta e duas cidades brasileiras, dentre elas Jaguarão [RS] e várias áreas com projetos mostrados pelo Marcelo. E esse exercício, ele foi praticado não no sentido de preservar “coisas velhas” ou memórias, mas no sentido de preservar uma coisa essencial que é a diversidade das cidades no Brasil.

Quando se preservou Jaguarão, por exemplo, não se preservou Jaguarão com o “gesso” com que se preservou ou se preservaria um conjunto colonial mineiro. Mas exatamente aí - e eu tenho certeza que vai se poder descobrir isso lá nas motivações do tombamento – tombou-se um sítio urbano com um conjunto arquitetônico extremamente representativo de todos esses acontecimentos do pampa, do sul do Brasil, mas de uma maneira flexível que não significa que todos aqueles imóveis estão tombados. E acho que nesse conjunto preservado, a possibilidade de retirar os imóveis que se interpõem na visualização do mercado com o Rio Jaguarão é absolutamente plausível, e de certa maneira até previsível na maneira como foi feito o tombamento.

---

<sup>120</sup> O cantor Gilberto Gil foi Ministro da Cultura entre 2003 e 2008, sendo sucedido por seu Secretário Executivo, o sociólogo Juca Ferreira, que permaneceu no cargo até 2010, retornando ao posto de Ministro em 2015.

Isso eu quero destacar, Marcelo, porque a sensação que a gente teve e desenvolveu ao longo da participação lá da direção do Iphan, foi exatamente de que o Brasil, especialmente a partir dos anos 1980, assumiu uma postura de grande timidez na sua política de preservação do patrimônio cultural. E isso foi um verdadeiro desastre, porque justamente a partir dos anos 1970-80, foi quando as cidades cresceram desmesuradamente, caminharam decisivamente para um campo de despersonalização, exatamente nesse momento o patrimônio praticamente parou. Nós fizemos essa avaliação, que simplesmente metade do patrimônio preservado no Brasil foi preservado até os anos 1970, com uma grande ênfase nas décadas de 1930 e 1940, quando as dificuldades eram ainda maiores. Mas foi exatamente neste momento – com a grandeza do Mário de Andrade, que participou disso, o [Luís] Saia e tantos outros – que na verdade construíram o patrimônio no Brasil. E foi só depois de quase vinte anos de paralização que foi retomado esse ritmo de preservação que, inclusive, foi o maior na história do Iphan ao longo dos seus setenta anos. O risco disso é porque se nós defendermos um comedimento, uma paralização disso, nós caímos na proximidade de voltar à situação atual, imersos em perplexidade, pelo crescimento, pela dimensão da tarefa e na realidade vendo se esvaír o patrimônio cultural no Brasil. Mas essa é única parte, não sei se discordante, mas que eu acho que mereceria apenas uma colocação, mas ela não é evidentemente o eixo da sua apresentação. O eixo da sua apresentação é a qualidade extraordinária e a sensibilidade incrível com que o Marcelo e equipe desenvolve algum dos projetos mais importantes, mais interessantes do Brasil construídos nas últimas décadas. Eu queria, só para provocar o debate, fazer três colocações. A primeira, se você acredita, Marcelo, que há uma crise na arquitetura brasileira. Eu me lembro de coisas engraçadas que nos causam perplexidade no

Brasil. Pra mim, um dos retratos, pelo menos uma das facetas dos problemas da arquitetura atual, está no Catetinho, em Brasília. O Catetinho é aquela obra do Oscar Niemeyer, construído em madeira, construído para ser a primeira sede, a primeira moradia do presidente da república, Juscelino Kubitschek, quando ele ia a Brasília durante a construção da capital federal. É uma verdadeira joia da arquitetura brasileira, totalmente construído em madeira, sobre pilotis, com a mesma dignidade com que depois foi projetado o Palácio do Planalto. Pois bem, duzentos metros antes do Catetinho, construído nos últimos anos da década de 1950, nós temos a guarita que dá acesso ao parque histórico do Catetinho, construída nos últimos dez anos. A guarita, Marcelo, deve ter cinco vezes o tamanho do Catetinho! E é uma coisa abominável, do ponto de vista de uma arquitetura arrogante, pretenciosa, fora de escala, colocada junto àquele monumento, comedido, íntegro, maravilhoso, que é o Catetinho. Essa é a primeira pergunta que eu queria fazer: há uma crise na arquitetura brasileira, na arquitetura mundial?

A segunda, sobre esses cuidados da arquitetura contemporânea ao construir espaços urbanos. É contraditório que uma cidade como Florianópolis, nós quando recebemos um visitante, como você, normalmente o levamos para Santo Antonio de Lisboa, Ribeirão da Ilha, vamos mostrar a Alfândega, e não vamos mostrar os bairros ricos. Em Florianópolis, em alguns lugares hoje em dia, as casas se vendem por alguns milhões de dólares. Mas esses projetos ninguém mostra, porque na verdade eles não somam em nada à arquitetura da cidade. Pelo contrário, essas áreas mais ricas, elas não criam espaços, elas a rigor são iguais. Então, a segunda pergunta seria sobre esta dificuldade em se fazer espaços, construir espaços, da arquitetura contemporânea.

E a última pergunta, por que quando o Marcelo foi do Programa Monumenta, em Brasília, logo na

origem, quando começou a gestão do ministro Gilberto Gil, ele teve a percepção de criar um escritório de projetos, chamando vários arquitetos para trabalhar com a arquitetura contemporânea, dentro do Ministério da Cultura, dentro do Iphan, dentro do Programa Monumenta, que foi importantíssimo, agora sendo concluído e sucedido pelo PAC das Cidades Históricas. Então eu queria saber a sua impressão, uma espécie de saldo desse escritório.

A última coisa, ainda voltando àquele ponto sobre a relação entre preservar e construir. Nesses anos, a gente tem visto coisas importantes, que se somam, que se tornam referências, como o caso do Museu do Sertão. Me lembro que em uma das ações lá em Brasília, os órgãos de patrimônio não queriam aprovar o Museu do Sertão, e ele seria lançado nos últimos dias do governo Lula. Então, fomos lá para Recife e acabou aprovado o projeto que hoje é fundamental nessa reciclagem, nesse reencontro de Recife com os rios, com o mar. Mas naquele momento, e o Cyro [Correa Lyra] participou muito disso, nós nos debatíamos com projetos importantes, grandes. Por exemplo, Hotel Hilton ao lado do Mercado Modelo em Salvador. Um projeto que não acrescentava absolutamente nada do ponto de vista da arquitetura. Um projeto caríssimo, também pretencioso. Mas pior do que isso, nesse momento um dos grandes nomes da arquitetura brasileira havia sido contratado para projetar um enorme centro cultural – e esse é um exemplo clássico dessas dificuldades entre preservar e construir – em Vitória. Vitória tem uma particularidade que é todo o projeto novo [do traçado da cidade], do início do século XX, foi desenhado, proposto, projetado pelo Saturnino de Brito, voltado com uma enorme sagacidade para aqueles enormes morros de pedra que singularizam a paisagem natural e urbana de Vitória. E bem ou mal – mais mal do que bem, em boa parte dos casos – essas perspectivas voltadas para os penedos de Vitória estão preservadas até

hoje. Mas o projeto do arquiteto estava exatamente na avenida principal, e exatamente no eixo que levava ao Convento da Penha. E quando nós vimos aquilo nós pensamos assim, “isso não deve ter sido visto, deve ter passado despercebido”. Olhando o lote, olhando a área. Mas aí nós vimos que o arquiteto tinha percebido, mas considerava o seu projeto superior àquela ideia do Saturnino de Brito. E eu acho que em muito boa hora o projeto foi submetido ao Conselho Consultivo e precisou ser alterado, quase em vias de ser concluído.

Então, o conflito existe, mas o que nós estamos precisando é de consequência, de maior abertura, de fugirmos das visões ortodoxas, das visões engessadas que impedem o desenvolvimento dos bons exemplos, e que somem. E acho o seu exemplo, e particularmente o exemplo das janelas do Museu do Pão, muito interessante.

**Marcelo Ferraz** – Dalmo, vou tentar seguir o roteiro que você propôs. É lógico que vou começar por essa questão de preservar e construir. E nem vou colocar preservar e construir, pois coloquei como antagonismo “preservar e destruir”. Porque uma coisa é você demolir coisas, mas destruir é você destruir mesmo, apagar coisas que não deveriam ser apagadas. Eu sou preservacionista, você sabe disso, eu sou o maior militante pela preservação do patrimônio histórico. Eu sempre digo isso pra começar uma conversa. Eu sou militante mesmo! Milito nessa trincheira há muito tempo. E quanto vou discutir com os órgãos de patrimônio, seja na Bahia, ou sem São Paulo, Recife, a gente senta pra discutir, porque é bom para a cidade. Agora, não vamos colocar o patrimônio como um “bibelô”, intocável, não é por aí. Então nesse sentido é que eu coloco esta questão. Eu não acho que tenha que acabar com o Iphan, parar com o tombamento... Eu digo que não. O mundo ideal seria aquele em que tudo [a preservação] seria tão óbvio que não precisaria

mais ter o Iphan. Olha que maravilha! Todo mundo sabe que aquilo precisa permanecer, que tenha uma discussão com a sociedade... Mas é lógico que isso não vai acontecer, acho que nunca, mas enfim.

Então quando a gente pensa assim, a gente começa a flexibilizar as opiniões e pensar que os projetos podem ser bem vindos e podem ser muito mal vindos também.

Disso eu pulo para a questão da crise da arquitetura brasileira. Há uma crise? Eu acho até que a gente tem melhorado. Há uma crise enorme na arquitetura internacional, das estrelas da arquitetura. Essa crise econômica está fazendo um bem para a arquitetura internacional, porque colocou um freio nessa turma da Fórmula 1 da arquitetura, que estava fazendo projeto com muito dinheiro, e só sabe projetar com muito dinheiro, igual em qualquer lugar do mundo, seja em Dubai, no Japão, aqui ou ali. Faziam aquelas aberrações que infelizmente são sedutoras, os estudantes gostam muito, os jovens olham para aquilo e dizem “que maravilha”. Mas aquilo é um engodo, essas cidades grandes que foram feitas estão pagando caro por estes projetos. E não é xenofobia, mas eles estão chegando aqui e de uma maneira ruim. Eu digo que não é xenofobia porque, por exemplo, eu não sou nada contra o museu do Siza, em Porto Alegre, pelo contrário, é uma estrela da arquitetura, é uma boa arquitetura, é um grande arquiteto. Que venham bons projetos! E eu não estou falando contra arquiteto, estou falando contra os maus projetos, e vou dar um exemplo: o projeto do Calatrava no Rio de Janeiro é um desastre, um desastre! A começar que aquilo é um show só de estrutura ali na frente do píer. Não se sabe o que vai ter dentro ainda, até hoje não se sabe muito bem o que é aquilo, uma coisa que levanta as asas, uma borboleta. Esse Calatrava estragou a cidade dele, Valencia, ele destruiu Valencia. No leito do rio ele construiu um conjunto de edifícios, no centro histórico, no leito

seco do rio, e destruiu com a paisagem da cidade. Ele é odiado na Espanha, odiado na própria cidade, gastou uma fortuna, acabou com o orçamento da cultura por uns seis anos. Esse cara faz esculturas, é um neogótico, um cara nocivo, nefasto. Mas existe esse complexo de inferioridade do brasileiro que vai desde o cara mais humilde até a elite, está na nossa alma, na nossa entranha essa herança da escravidão, que a gente tem que lutar contra ela e não é fácil, é um peso que a gente carrega, e faz com que essa elite que está no poder chame o Calatrava para fazer um negócio horrível, pra quê? Pra fazer mais um show de arquitetura. E por aí vai.

Em São Paulo esse projeto do Herzog & de Meuron é outra coisa. Eles têm projetos bons, mas esse de São Paulo eu acho um desastre. E custou um bilhão [de reais]! Como é que pode custar um bilhão? Tem um programa parecido com aquele que a gente fez [Praça das Artes] que custou 140 milhões [de reais] e já é caro, é grande. Agora o outro custa um bilhão e é cheio de cantos, varandas e coisa que ninguém vai conseguir cuidar, é uma zona da cracolândia, com mendigo, de difícil manutenção. E esse prédio ali ele podia colocar em qualquer outro lugar do mundo também.

Então essa maneira de fazer arquitetura não nos interessa. Há uma crise sim, espero que as pessoas abram os olhos para evitar que isso aconteça aqui.

Agora eu vejo, por outro lado, muito arquiteto bom, jovem, fazendo coisa interessante e pra ser mais otimista, eu vejo já em alguns empreendedores o olhar de que não dá pra “matar a galinha dos ovos de ouro”. Muitas vezes se faz a conta, quanto dá pra construir? Aí se vai no limite do potencial construtivo e constrói tudo. Mesmo na habitação popular, na habitação social, o cara quer construir tudo. Não, você tem que deixar um pouco de terra, de algum solo, para ser área pública, e não pode ser só o barranco, lá onde não

pode chegar, tem que ser uma área decente. Eles começam a ver, essa ficha começa a cair, de que é preciso construir espaços públicos com qualidade. Então eu vejo por exemplo, alguns empresários (...). Nós estamos fazendo um estudo para uma antiga fábrica em Piracicaba que vai ter hotel, vai ter escritório, vai ter shopping center – olha só! – mas o cara falou, “se essa quadra tem que ser preservada, como tem que ser preservada?”. Ai há um encontro, existe essa vontade de um encontro de preservação. Porque pensa bem, esse cara precisa entender que se ele vai fazer um hotel e o hotel já vem com uma fábrica de cem anos, construída pelo Luiz de Queiroz, que é o grande cara de Piracicaba, ele já está fazendo um hotel cheio de história por trás. Ele está levando vantagem, ele precisa ver nisso uma vantagem, ele não está saindo do zero.

Então eu acho que quando a gente olha para o patrimônio dessa maneira, o cara já sai adiante. É como se eu estivesse fazendo dezessete anos e já pudesse escrever um livro de memórias. Então eu vejo que existe um setor de empresários que já começa a perceber vantagem nisso, começa a ver coisa boa, ter interesse. Claro, tem sempre uma “continha”. Esse cara por exemplo podia construir até 80 mil metros, nós chegamos em 60 mil e dissemos “Chega! Mais você detona, não dá!”. E ele topou! Reduziu um quarto do negócio, mas ele faz a conta e sabe que a longo prazo ele vai ganhar muito.

Eu acho que existe isso e existe muito jovem fazendo arquitetura boa. Agora, há uma crise? Há uma crise, porque é muito difícil você discutir o que é um bom projeto e o que é um mau projeto. Ainda hoje as pessoas ficam buscando modelos, tomando repertórios. Mas por quê? Nem se questiona. Quando se faz um projeto existe um objetivo claro, imediato, é “pra isso”, “pra essa gente”. A gente tem que colocar perguntas muito básicas e primordiais para conseguir discutir projeto, e é isso que falta no

Brasil. Nada é proibido e nada é obrigatório. Eu acho que essa crise é uma crise de ensino e os modismos atrapalham muito, seduzem os estudantes, os jovens. É um problema isso. Mas acho que a gente tem que lutar, batalhar nesse trincheira. Ora o projeto é contundente, ora não é, cada situação demanda uma solução.

Há uma crise, mas não dá mais fazer coisa de baixa qualidade, espaço de baixa qualidade como se fez no Brasil nos anos 1980, muito bem dito pelo Dalmo, desde o final dos anos 1970 pra cá. Nós chegamos no fundo do poço, destruíu as cidades, destruiu o patrimônio histórico, tudo. E viu que a galinha dos ovos de ouro está acabando.

Eu vi por exemplo o presidente Lula, em um palanque, inaugurando um conjunto habitacional Minha Casa Minha Vida – nem sei se já tinha o programa nessa época, mas inaugurando o conjunto habitacional. E antes de fazer o discurso no palanque ele vira pra trás, para o ministro das Cidades e fala assim “Até quando vocês vão continuar fazendo essa merda?”. E poxa... ele não é arquiteto, não é urbanista, e vê, está óbvio, todo mundo sabe, até quem não é arquiteto, mas continua fazendo. E o Minha Casa Minha Vida está aí e reproduz esse tipo de coisa. É um ótimo programa porque pelo menos agora está tendo dinheiro destinado pra isso, isso é um mérito. Acabou esse mérito, é desastre. São projetos péssimos, colocados na mão dos construtores, que fazem qualquer coisa. Então eu acho que a gente tem que começar a ver que se a gente faz mal feito, tem que ser repensado. De certa maneira a arquitetura foi “desideologizada”, e não pode. Arquitetura é uma questão pública, é ideológica sim. Seja feita para iniciativa privada ou pública, não interessa, se é uma casa, se é um prédio de escritórios, se está lidando com espaço público. E o espaço público é o espaço de todos, nesse sentido a arquitetura é ideológica, é preciso zelar e batalhar pelo espaço público. Então eu acho que a nossa luta é conquistar espaço público, ampliar o

espaço e a qualidade do espaço público, em todas as arquiteturas, em todo o tipo de projeto que se esteja fazendo. E é isso que as escolas precisam colocar fortemente na frente dos seus currículos. Volta um pouco a batalha que era do Mario de Andrade, que era do Lucio Costa, que era dessa gente toda que fez a melhor arquitetura moderna do mundo naquele momento, olhando para o patrimônio histórico. Não é a toa que as coisas vinham juntas. Então eu acho que é momento de se discutir isso, e colocar essa questão no cerne.

## CONVERSA COM MARCELO FERRAZ

No dia 8 de março de 2015, em visita à Praça das Artes, os arquitetos Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci, sócios do escritório Brasil Arquitetura, falaram sobre os conceitos gerais do projeto, o desenrolar das obras, as discussões com os técnicos do Departamento de Patrimônio Histórico da Prefeitura de São Paulo.

No dia seguinte, a conversa teve espaço no escritório da Brasil Arquitetura, com a presença do arquiteto Marcelo Ferraz, durante a qual foram discutidas questões gerais de intervenção, preservação e crítica da arquitetura. Na sequência, segue a transcrição de trechos da conversa, com colocações do arquiteto sobre os temas que haviam sido propostos:

### **Sobre a ideia de intervenção**

Intervenção no patrimônio na verdade é intervenção na realidade. Patrimônio é porque a gente em algum momento batizou alguma coisa de “patrimônio”, recebeu um carimbo espacial, mas na verdade tudo é patrimônio. Eu acho que a dificuldade dos arquitetos, dos professores de arquitetura, é entender o que é o projeto, esse objeto estranho que não é um objeto, esse ato de projetar que não cabe quase em gaveta nenhuma. Quando você projeta você altera inevitavelmente a realidade e isso implica que você faça uma revisão na sua própria análise.

Então esse jogo constante que dura até a obra ser feita, e depois que a obra é feita a realidade continua interferindo no construído – claro que sem destruir, ou reconstruir, a não ser em caso muito extremos, ou de tempos em tempos – aí é que o projeto começa a acontecer, quando começa o uso. E isso é tudo muito difícil de colocar na cabeça dessa disciplina, de quem trabalha com a arquitetura. E talvez seja uma das coisas mais interessantes, justamente trabalhar nisso.

Nesse sentido arquitetura é muito mais ação do que uma atividade parada, estática. Eu acho que é muito mais um trabalho de ação. Um trabalho contínuo no tempo e no espaço. É claro que no espaço termina em algum momento, quando a gente fala “não vamos mais construir”. Mas isso enquanto projeto... E quando você tem um pessoal que vai analisar o que é um bom projeto e o que é um mal projeto as regras muitas vezes não cabem, aliás a maioria das vezes. A não ser que você olhe de um ponto de vista objetivo e diga, “tudo bem, mas ele está interferindo aqui e isso traz uma realidade nova, dentro dessa realidade nova isso vai funcionar melhor assim do que se estivesse parado, estacionado lá naquele ponto anterior”.

Eu acho, eu fiz até uma aula uma vez – já que a gente está com esse projeto na frente, do Lucio Costa [para as Missões], eu acho que o Lucio Costa nesse pavilhão deu um “baile” em todo mundo, e uma grande aula. Quando ele faz esse pavilhão nas Missões, hoje Pavilhão Lucio Costa – eu juro que até ir lá eu tinha um certo preconceito, achava que o Lucio Costa estava fazendo uma coisa meio antiga, naquela coisa dele, de fazer uma casa com telhadão colonial... Aí você fica pensando “mas será que aquilo existia ou não, ou ele só reconstruiu”. Quando você pega a planta do Pavilhão você diz “e essa planta é ‘miesiana’, é Mies van der Rohe, é racional”. É uma coisa com uma varanda, quatro paredes, três espaços, mais nada, não tinha nem caixilho originalmente no

projeto dele, era só o simples abrigo, só a sombra. Mas aí você fala “mas essas colunas, com capitel, com fuste, e tal?”. Aí vem a explicação “ele copiou uma, que ele encontrou, achou que fazia sentido, porque tinha tecnologia, tinha pedra, tinha tudo, e fez”. Mas você vai procurar lá hoje e não há nenhum técnico do Iphan, nem o [Carlos Eduardo] Comas, que estudou, que diga qual é a original, e se é que essa história é verdadeira.

Eu acho isso uma piada que ele fez, ele zombou da gente um pouco, pra dizer que isso pouco importa. Claro que a “historinha” é interessante. Quando você faz um projeto você monta uma história pra se convencer das coisas, mas depois que a coisa está construída a história vai embora. Pode ficar registrado, documentado. Mas o que importa é o bom funcionamento da coisa – do pavilhão, do museu, do acolhimento das pessoas, da visibilidade, como é que você expõe as coisas (nesse caso do museu). Então, a história é legal para quem estuda, é importante, mas não é fundamental. Eu pelo menos não acho que a arquitetura seja essa história que está por trás, ela é o resultado. Agora, que a história ajuda, ajuda. É como um roteiro de cinema.

Nesse caso, o Lucio Costa..., tem um momento que parece que é uma coisa antiga, mas aí você olha para as paredes brancas e fala “não, isso só pode ter acontecido depois do advento do modernismo e tudo mais”, com aquela planta racional. Então, eu acho que ele entra em várias escalas de interferência, ora invisíveis – que você confunde, faz uma confusão com o patrimônio construído, acha que já é antigo –, ora que aparece um pouco, ora que aparece muito, que é super evidente.

E eu acho que aí é que está a chave da história, quer dizer, uma chave muito difusa, muito complexa. Em que momento que você faz uma coisa contundente e em que momento não. Os arquitetos deveriam trabalhar o tempo todo com a noção de qual é a hora de aparecer mais,

qual é a hora de desaparecer, hora de ser discreto.

Você vê isso em várias obras, por exemplo no SESC Pompéia, na fábrica. As pessoas, hoje, se você perguntar “mas o que é o projeto da Lina aqui?”, se você fizer essa pergunta brusca para alguém, fora os prédios novos, ninguém vai saber direito. Vão dizer “esses tijolos estavam lá já” – ela descascou a parede, mas ninguém sabe que ela descascou. A canaleta poderia estar lá, apesar de ser nova (a canaleta de água). O paralelepípedo é o original, foi refeito todo o caimento, acertando os níveis, mas estava lá. Dentro dos galpões, toda a instalação é de aspecto industrial, é tudo novo, tudo feito agora, mas tem uma linguagem da indústria. Essa confusão eu acho que é o que incomoda as pessoas na análise do projeto do SESC. Todo mundo acha maravilhoso essa convivência, mas ninguém tem coragem de apontar de dizer “olha, aqui o arquiteto desapareceu”, aí chega embaixo e ele não só apareceu como gritou, nas torres de concreto, passarelas. O deck de madeira é totalmente novo, mas foi uma solução para a captação das águas, pra não ter enchente, mas também poderia estar lá. Então eu acho que esse jogo, quando o arquiteto lida com a realidade do projeto que é a realidade da intervenção do lugar, é que tem que ser pensado na hora de olhar para um projeto, analisar um projeto. E no caso do patrimônio histórico isso é gritante.

## **Sobre bom senso, tradição e interpretação em arquitetura**

Eu acho uma tarefa árdua. Sair disso significa você formar uma cultura, que está na escola de arquitetura, nos estudantes, uma cultura que crie o tal do bom senso, que é uma coisa super vaga de se dizer. Mas o que que é bom senso? Bom senso é o senso comum, que tanto existe, que eu uso um exemplo claro:

Na Grécia ou no Alentejo as pessoas pintam a casa de branco e não de vermelho, porque sabem que aquilo ali foi sedimentado, que o branco é importante por vários motivos, não precisa nem explicar o por quê. Ninguém discute mais aquilo, apenas pinta de branco.

O Brasil, como país novo, tem um lado muito difícil nesse sentido. É uma loucura. Eu estava vendo em Brasília outro dia, passando por aquelas casinhas do Lucio Costa, que tinham um quintal à frente. Todas estão alteradas. Então você fala “é legal – desse ponto de vista de ser um cara que pensa abertamente, democrático –, é assim, as pessoas pintam as suas casas, não querem viver em casas parecidas umas com as outras, ótimo”. Só que eles não perceberam que o que eles fizeram é muito pior do que o que estava lá. É muito pior do que se elas fossem parecidas, idênticas umas às outras. Eles não entenderam isso. Se espelharam na história de um BNH que reproduz coisa ruim e disseram “eu não quero morar numa casa ruim”. Então alteraram a casa deles que eram casas ótimas e destruíram um valor. Mas como você discute isso? É muito complicado!

Então se por um lado tem essa coisa de ser um país novo e não ter essa cultura sedimentada, por outro tem uma tal liberdade também. Voltando ao Solà-Morales, sobre a ideia interpretação que ele fala, eu acho perfeito, porque o projeto engloba uma fase de prospecção, do que você olha e interpreta e ao interpretar você já está projetando. O enquadramento que você dá na fotografia que tira de algo já é um ato projetivo.

Então quando você traz a iminência das regras, o problema é que as regras são europeias. E quando tudo tiver seu parâmetro, sua regra, então a arquitetura estará morta, vai ser um cadáver. E o problema é que tudo ainda é feito em função da experiência europeia.

A gente tem que descobrir o que é bom para a nossa realidade. Nós não temos Coliseu no Brasil, não adianta, não temos mesmo! A gente tem isso

aí [olhando para a imagem das Missões], talvez seja o patrimônio mais valioso, ou dos mais valiosos. E a gente sabe onde pode tocar e onde não pode. Mas acho que a gente tem que olhar com outros olhos, e a questão do uso é chave.

A gente não pode se dar ao luxo de chamar tudo de maravilha, de patrimônio, como se fosse a Acrópole. E isso [repensar e dar novos usos] os Europeus já fizeram muito, e muito bem feito, usar o patrimônio. E nós precisamos ter essa ousadia de utilizar e aí vem aquela frase, que na verdade eu copieei do Souto de Moura, eu vi ele falando isso. No caso ele estava citando o Convento no Algarve, que era um convento em que o pátio retangular não fechava, e o Souto de Moura completou aquele pedaço, ao recuperar pra fazer habitação social. E veio um historiador e caiu matando, dizendo “não, aqui não existia esse pedaço, e tal”. Aí ele respondeu “mas por que que eu tenho que fazer parecido com o que era e não com o que vai ser?”.



Figura 70 – Convento das Bernardas, em Tavira, região do Algarve, Portugal. À esquerda, imagem antes da restauração. À direita, após a intervenção do arquiteto Eduardo Souto de Moura<sup>121</sup>.

Quer dizer, pode parecer um pouco maroto esse argumento, mas na verdade ele estava criando uma

---

<sup>121</sup> Fontes: <http://laurbana.com/blog/2012/10/26/rehabilitacion-del-convento-das-bernardas/> e <http://au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/247/projeto-de-souto-de-moura-no-sul-de-portugal-transforma-327418-1.aspx>, acessado em 19/05/2015.

outra coisa, mudando a realidade completamente. Não é mais convento, não tinha mais fonte, passou a ser pátio para a criançada brincar.

Toda a realidade muda. E você pega esses pedaços do passado que são tão vivos e fortes e conserva esses pedaços, mantém a linguagem, a memória, os materiais. Acho que essa é a chave da intervenção no Brasil.

Eu vou te dar um exemplo:

Eu recebi uma carta dum historiador, restaurador, italiano, que estava dando uns cursos pelo Brasil (do IILA, Instituto Ítalo-Latino Americano). Eles entraram na ação de recuperação do moinho, em Ilópolis, no projeto do Museu do Pão e deram um curso de restauro para recuperar a fachada – a contribuição foi essa, máquinas, cursos, professores, e o pessoal se inscreveu e ficou recuperando as fachadas do moinho. Mas o projeto era meu, ou seja, eles iam recuperar, mas segundo o nosso projeto. Não era um projeto deles. O moinho ia virar uma bodega e uma parte permaneceria moinho. E eles seguiram o projeto.

O moinho tinha um depósito de sacaria, totalmente fechado, só com um deck, e do outro lado o moinho cheio de janelas, com caixilhos, e tal. E onde seria feito a bodega não tinha janelas. Aí a gente pensou, “mas vamos fazer uma bodega escura?”. Quebramos a cabeça. E a solução partiu de uma coisa óbvia. Eu fui visitar a obra um dia e vi que todas as janelas estavam sendo refeitas, porque estavam podres. Janelinhas de madeira, com guilhotina. Aí eu pensei “vamos fazer mais janelas e colocar mais cinco janelas aqui”. Mas isso foi depois de discutir muito aqui. E a gente tomou essa decisão, porque não queríamos chamar a atenção de uma coisa nova e fizemos cinco janelinhas e colocamos aqui. Você abre as janelas e ficou linda a bodega toda, super integrada ao moinho. Primeiro: o moinho não era tombado, mas mesmo que fosse a gente poderia discutir isso, não é o tombamento que, do meu ponto de vista, impede de você fazer uma intervenção. E o que

deu mais segurança pra gente é que nós descobrimos que a escada interna já havia sido alterada, reposicionada, visando a adaptação de uso, porque em um determinado momento ele foi uma casa, então ele já tinha passado por três ou quatro fases completamente diferentes, ora a escada aqui, ora janela ali, janela que foi fechada... Daí eu falei “vai ser mais um tempo esse, quem sabe daqui a mais vinte anos mudam de novo”. E assumimos assim.

Esse cara [o historiador italiano] foi lá, ficou indignado, foi pra Pelotas dar uma aula e falou mal da gente, me esculhambou nominalmente e eu fiquei com um apelido. Daí eu cheguei pra fazer uma palestra em Pelotas e o pessoal falou “olha, você está com o apelido aqui de *cinque fenêtre*”. Eu dei risada e tal, e depois recebi essa carta dele, uma carta muito formal, quatro laudas, frente e verso, dizendo do quanto ele ficou indignado de encontrar aquilo, que aquilo não se faz... Dando aula. Eu agradei a carta dele e pronto. Mas é um homem mofado, com umas ideias lá, e eu pensei “mas isso é uma bodega, talvez seja o lugar mais importante”. Porque o moinho não funciona, de vez em quando liga e desliga, mas aqui vai ser o lugar da vida, da moçada, tem que ter luz, ventilar, e está lá perfeito, ninguém sabe que não tinha janela ali. Assim como as outras também, que foram refeitas. Então foi uma ideia de fazer alguma coisa que não apareça. Seria grosseiro colocar um *blindex*, ou uma chapa metálica pra marcar e dizer “aqui existe uma intervenção contemporânea”.



Figura 71 – Museu do Pão, em Ilópolis. Interior e exterior da bodega<sup>122</sup>.

## Sobre o escritório de projetos do Programa Monumenta

Quando a gente chegou no Monumenta, 90% dos projetos já estavam feitos. Quando comecei a olhar, vi projetos muito ruins. A ideia do escritório tinha duas vertentes: uma de dar apoio, fazer projetos para as prefeituras menores, que não tinham possibilidade de contratar um arquiteto. Para isso se montou um atelier dentro do Ministério da Cultura.

A outra situação, como eu havia ficado entusiasmado com os museus do Monumenta e outros que poderiam vir a se integrar ao Programa, achamos que desviando um pouco do objetivo principal, com os museus se conseguiria fazer coisas diferentes. Para cada museu se chamaria um arquiteto, de renome, importante, com a condição de fazer o projeto com os arquitetos que compunham o atelier, dentro do MinC. O que se buscava era formar o pessoal, os técnicos que haviam sido indicados pelas prefeituras para compor o atelier, para que quando eles voltassem para a cidade deles eles tivessem essa carga de experiência. Como o Siza, por exemplo, que era o primeiro caso. Eu fui para Portugal, convidei o Siza para fazer o Museu do Aleijadinho, o museu de Congonhas do Campo. Ele ficou encantadíssimo e por coincidência ele nasceu em

---

<sup>122</sup> Fonte: Brasil Arquitetura, Marcelo Ferraz.

Matosinhos, na região do Porto. Mas eu falei “tudo bem, mas você vai lá [no Brasil], vai expor o seu estudo e os meninos vão trabalhar, aí depois de dois meses você volta, pra ver como está o trabalho, faz mais um pequeno seminário com eles, um workshop”. Estava tudo certo, mas foi nesse momento que eu saí do Iphan e esqueceram até de desconvidá-lo. Depois eu tive que ligar pra ele e avisar que o projeto, daquela forma, não ia acontecer.

Esse era o caminho que havia sido pensado para fazer os projetos e formar gente dentro do ministério. Os meninos trabalhando, junto com esses arquitetos, depois iriam revezar, fazer um rodízio. Um deles chegou a ir para Cachoeira [na Bahia], onde tinha muito dinheiro e muito projeto. Então foi montada uma “filial” do escritório [atelier] em Cachoeira. E eu achava que esse seria um caminho super legal para o Programa Monumenta e nós estaríamos tocando exatamente nesse ponto que você coloca aqui: “como é que se faz um bom projeto ou um mal projeto, o que é um bom projeto e um mal projeto na área do patrimônio histórico”.

## **Sobre a questão do uso**

O enfrentamento diante de um programa muito concreto, muito objetivo, é a única forma de se conseguir avançar, dar passos concretos no sentido da recuperação do patrimônio histórico. Vou dar um exemplo: mesmo lá em Pelotas, onde tinha um escritório de projetos, super bacana, eles recuperaram as casas, mas fizeram sem saber para que serviriam as casas. Nós estamos agora trabalhando na casa 6, que está pronta há cinco anos. Foi feito um projeto e uma obra sem saber pra quê que serviria essa casa. Agora vai ser o museu de Pelotas e óbvio que ela não serve para ser o museu como deveria ser. Vai ter que sofrer de novo uma intervenção, porque não tem um lugar para você caminhar uma fiação para um

desses equipamentos eletrônicos, ou para a iluminação cênica. Quer dizer, a obra foi feita, o prédio já está se estragando novamente, foi gasto dinheiro, não utilizaram o imóvel após a recuperação, ou utilizaram muito precariamente para uma ou outra exposição. Então eu acho que não adianta. As coisas que tiverem que ruir, que desaparecer, vão desaparecer, porque você não preserva tudo o tempo todo, as coisas desaparecem.

Esse é o imbróglio de quem milita no patrimônio histórico, especialmente dos órgãos de patrimônio histórico. O que preservar e o que não preservar. É preciso encarar com coragem a constatação de que as coisas desaparecem, morrem, como tudo. Então é preciso selecionar o que vai ser preservado e pronto. O restante, se aparecer oportunidade, vai ser feito, mas não vamos morrer por isso e vamos fazer um trabalho bem feito naquilo que é possível. Então tem que ter essa decisão de coragem que eu acho que é quase impossível, porque você vai ser criminalizado, vai ser tachado do cara que abandonou o patrimônio. Mas eu acho que tem que ser pensado também nesses termos. Não há dinheiro pra tudo, não há possibilidade de se conservar todas as coisas.

E a outra coisa é sempre colocar a questão do uso como uma coisa muito importante, e sem preconceito de uso. Morar é importante, fazer hotel é importante, fazer barzinho é importante, fazer centro cultural é importante. Mas não é só centro cultural em tudo.

## **Sobre a crítica da arquitetura**

Eu estava falando isso ontem com o Chico [Francisco Fanucci]. Você conta nos dedos os críticos de arquitetura, o [Carlos Eduardo] Comas, a Ruth Verde [Zein]... O Comas está com a gente nesse projeto [das Missões], a gente já teve alguns entrevistos já, impasses difíceis. Porque, no

fundo, a análise da crítica é muito arbitrária, não é uma construção de uma lógica. Tudo gira dentro da arquitetura, de um mundo muito fechado, que pouco importa.

Eu acho que a crítica não adianta se ela não tiver um envolvimento com as questões socioeconômicas e com o mundo real. E quando ela se despreza completamente disso vira uma coisa inócua, uma coisa que deve servir para umas conversas aí de projeto de arquitetura, principalmente coisas do passado, que já são históricas, mas para hoje não funciona. Não tem eficácia. Então a crítica hoje não coopera, não colabora. Mas faz falta, não temos essa crítica.

Você pega um livro de arquitetura da Ruth [Verde Zein], que ela fez ultimamente, sobre a história da arquitetura moderna no Brasil, um livrão, e é como se você fosse encarrilhando uma coisa atrás da outra na cronologia, um compendio. Mas e daí? Ótimo, está tudo ali, está todo mundo, não deixou passar ninguém. O que isso quer dizer? Onde está essa grande crítica que justamente quis se descolar das questões sociais, mas não dá. Mesmo nas artes plásticas isso já é super questionado, imagina na arquitetura que tem um envolvimento sociocultural fortíssimo. Então eu acho que a crítica fura nisso. E eu acho que o Comas tem esse lado, ele, a Ruth, esse pessoal que fica analisando o objeto.

Nesse projeto [das Missões], a gente teve umas discussões grandes e chegou num momento que ele estava muito relutante com a nossa solução dos pavilhões que reproduzem os pavilhões indígenas. Aliás, a grande dificuldade que a gente teve no projeto... só caiu a ficha quando a gente olhou para as plantas das Missões e falou “está aqui a solução”. Afinal, por que eu vou fazer um museu redondo aqui, e não quadrado, não isso ou não aquilo. Tudo isso é muito arbitrário. Então a chave pra gente foi o urbanismo. E essa lição já tinha sido dada pelo Lucio [Costa]. Quando ele olha pra lá e implanta nessa esquina um

pavilhãozinho e refaz o quadrado ele está dizendo “eu estou resgatando alguma coisa”, mesmo que não seja precisa, ele estava dizendo “olha, o meu projeto recupera uma ideia do urbanismo missioneiro”. Então essa lição que ele deu aí foi mais uma pra gente, seja na escolha do material, que a gente também usou a mesma lição dele da cor, da pedra, e tal. E aqui está a nossa solução. O nosso museu vai ser composto de tantos pavilhões destes quantos sejam necessários. Aí é claro, vai chegar alguém e questionar: “mas vocês estão fazendo exatamente no mesmo lugar onde era?” e a gente vai dizer: “não, provavelmente não e provavelmente onde a gente está fazendo não tinha nada, eles não chegaram com essa urbanização lá”. Mas aí você pensa, “o que que importa?”. Importa que essa memória é legal, para que no futuro os usuários não afirmem que isso reproduz o modo de urbanização, etc. A ideia é que o museu tenha as maquetes das outras missões e que, ao observá-las, o visitante entenda onde ele está, e que o lugar onde está o museu é afiliado àquela ideia.

Então a arquitetura tem esse fio condutor que não é pra ser jogado fora com arbitrariedade. Esse medo que os arquitetos têm de fazer algo justificado, esse ar de demiurgo que arquiteto acha que tem que ter, que inventa tudo do nada, o que é uma bobagem, no caso do patrimônio histórico tem que acabar, tem que ter uma postura muito humilde nesse sentido. E às vezes descobrir o caminho é muito difícil, muito sofrido, pra não ser só vontade. Se a gente não tivesse uma ideia forte pra isso, a primeira crítica ia destruir completamente esse projeto [das Missões].

E na discussão com o Comas eu até citei, em algum momento, não sei por quê, algumas referencias, como o Louis Kahn, que é uma grande referencia, um arquiteto discreto, que construiu pouco, mas projetou muito, e lembrei do Kimbell, do museu lá em Dallas. Daí o Comas falou “agora sim, depois que falou do Kimbell eu

entendi tudo!”. Aí já aceitou tudo. Ora, eu podia não ter falado dele, ou não ter lembrado dele. Então essa ideia de você ficar amarrando dentro de uma lógica da história da arquitetura, que se não for assim não vale, é muito complicado.