

FICHA CATALOGRÁFICA

C355d Castro, Maria Ângela Reis de
A dupla instância do bem integrado : análise dos critérios de restauração sob a ótica das artes e da arquitetura sobre o ornamento aplicado / Maria Ângela Reis de Castro . - 2009.
146f. : il.

Orientador: Marco Antonio Penido Resende.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura.

1. Patrimônio histórico – Conservação e restauração.
2. Arquitetura - Conservação e restauração. 3. Artes – Conservação e restauração. 4. Formulação de políticas – Conservação e restauração I. Resende, Marco Antonio Penido. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Arquitetura. III. Título.

CDD : 350.85

MARIA ANGELA REIS DE CASTRO

A DUPLA INSTÂNCIA DO BEM INTEGRADO:

**Análise dos critérios de restauração sob a ótica das artes e da arquitetura
sobre o ornamento aplicado**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção de título de Mestre em Arquitetura.

Área de concentração: Conservação de Bens Culturais

Orientador: Prof. Dr. Marco Antonio Penido Resende
Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte
Escola de Arquitetura da UFMG
2009

Universidade Federal e Minas Gerais

Escola de Arquitetura

Mestrado em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável

Dissertação intitulada “A dupla instância do Bem Integrado: análise dos critérios sob a ótica das artes e da arquitetura sobre o ornamento aplicado”, de autoria da mestranda Maria Angela Reis de Castro, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Marco Antonio Penido Resende

Profa. Ma. Regina Emery Quites

Prof. Carlos Alberto Avila Santos

Belo Horizonte, de maio de 2009

DEDICATORIA

Ao Flávio

Que além de fundamental nesta jornada, me inspirando, me instigando e me apoiando,

Integra minha vida com alegria e amor

AGRADECIMENTOS

Aos colegas mais jovens do mestrado que me lembraram a alegria dos 25 anos;

Aos colegas mais velhos do mestrado que me ajudaram a reafirmar que sempre é tempo de aprender;

Ao meu orientador Marco, que soube aliar firmeza e suavidade, qualidades fundamentais para dar um rumo tranquilo na trajetória de um mestrando;

Ao professor Leonardo Castriota com sua revisão final;

Aos professores que ampliaram meus horizontes;

À turma da biblioteca, sempre disposta a ajudar com um sorriso;

A minha filha que me presenteou com uma neta linda durante este período;

A minha mãe, sempre presente com seu equilíbrio e carinho.

RESUMO

O estudo trata dos critérios de restauração para os Bens Integrados. Para tanto, foi feita uma revisão dos diferentes contextos históricos nos séculos XVIII, XIX e XX, e suas conseqüentes influências na arquitetura e nas artes. É também feita uma revisão nos critérios de restauração, onde se verifica a evolução do pensamento neste campo e as divergências entre vários critérios. Por fim, o estudo propõe a verificação de uma instância arquitetônica para o restauro dos Bens Integrados, no qual estes seriam avaliados não somente como obra de arte ou como parte de uma edificação, mas fundamentalmente uma expressão integrada de arquitetura e arte, onde a alteração em uma influencia a outra.

Palavras-chave: critérios, restauração, arquitetura, artes, bem integrado

ABSTRACT

This master thesis concerns about applied arts restoration criteria. To do so, it was done a review on different historical contexts – centuries XVIII, XIX and XX – with their influences in arts and architecture and on restoration criteria in order to verify the evolution of the thoughts at this field, what makes possible to compare them and identify divergences between them. At last, the study propose the necessity to identify one “architectural instance” for the applied arts restoration, where they can be evaluated not only as a single work of art or as a part of the building, but mainly as an integrated expression of art and architecture, where an alteration in one influences the other.

Key-words: criteria, restoration, architecture, arts, arts applied

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1 – Colunas dóricas
- Figura 2 – Capitel de coluna jônica e rosto feminino
- Figura 3 – Capitel coríntia
- Figura 4 – Elementos decorativos déco
- Figura 5 – Altar-mor Capela Padre Faria – Ouro Preto -MG
- Figura 6 – Teto da nave da Igreja da ordem da penitência - RJ
- Figura 7 – Forro de gamela da nave da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo – Cachoeira - BA
- Figura 8 - Porta principal da Igreja de nossa senhora do Carmo – Ouro Preto - MG
- Figura 9 - Detalhe da talha da Igreja de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto - MG
- Figura 10 - Altar-mor da Igreja de Nossa Senhora do Ó – Sabará - MG
- Figura 11- Altar-mor da Igreja de Nossa senhora da Conceição – Ouro Preto -MG
- Figura 12- Forro da Sacristia da Igreja de Nossa Senhora do Carmo – Ouro Preto - MG
- Figura 13 - Igreja de Nossa senhora do Carmo – Sabará – MG
- Figura 14 - Igreja de São Francisco de Assis – Ouro Preto – MG
- Figura 15 - Forro da Igreja de Santo Inácio – Roma
- Figura 16- Forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis – Ouro Preto - MG
- Figura 17 - Palácio Monroe – Rio de Janeiro - RJ
- Figura 18 - Detalhe de elemento escultórico no Tribunal de Justiça – Belo Horizonte
- Figura 19 - Pintura em estêncil em edificação residencial. Rua Sapucaí – Belo Horizonte - MG

- Figura 20 - Ornamento na Secretaria de Educação – Belo Horizonte - MG
- Figura 21 - Ornamento na Secretaria da Fazenda – Belo Horizonte – MG
- Figura 22 - Ornamento no Automóvel Clube de Minas Gerais – Belo Horizonte - MG
- Figura 23 - Ornamentação residencial – Rua Santa Rita Durão – Belo Horizonte - MG
- Figura 24 - Ornamentação residencial – Rua Santa Rita Durão – Belo Horizonte - MG
- Figura 25 - Ornamentação residencial – Rua Paraíba – Belo Horizonte - MG
- Figura 26 - Design industrial - Bule de chá Marianne Brandt
- Figura 27 - Fachada as Santa Casa de Misericórdia – Belo Horizonte - MG
- Figura 28 - Ornamento Edifício Itahy – Rio de Janeiro - RJ
- Figura 29 - Ornamento Edifício Acaiaca – Belo Horizonte – MG
- Figura 30 - Prédio da Prefeitura da Belo Horizonte – MG
- Figura 31 - Cadeira desenhada por Frank Lloyd Wright
- Figura 32 – Janela desenhada por Frank Lloyd Wright
- Figura 33 - Esquadria e luminária desenhada por Frank Lloyd Wright
- Figura 34 - Paineis de pastilhas de Paulo Werneck da Igreja de São Francisco de Assis – Belo Horizonte – MG
- Figura 35 - Paineis de azulejos de Cândido Portinari da Escola Municipal Edmundo Bitencourt – Rio de Janeiro – RJ
- Figura 36 - Antiga Estação Ferroviária de Rodrigo Silva – Ouro Preto – MG
- Figura 37a - Imagem em gesso de Nossa Senhora da Conceição antes da restauração
- Figura 37b - Imagem em gesso de Nossa Senhora da Conceição após a restauração
- Figura 38 - Fachada do Palacete Dantas – Belo Horizonte – MG
- Figura 39 - Fachada dos fundos da Igreja de Notre Dame – Paris
- Figura 40 - Vista aérea do Coliseu – Roma

- Figura 41 - Ruína em Várzea da Palma – Minas Gerais
- Figura 42 - Igreja Kaiser Wilhelm – Berlin
- Figura 43 - Imagem em madeira policromada de Santo Antonio antes da restauração
- Figura 44 - Imagem em madeira policromada de Santo Antonio após a restauração
- Figura 45 - Novo retábulo colateral da Igreja de Nossa Senhora do Carmo – Mariana
- Figura 46 - Retábulo-mor da Igreja de Nossa senhora do Carmo – Mariana - MG
- Figura 47 - Escultura no Interior do Berlin Old Museum – Berlin
- Figura 48 - Painel em mosaico da Igreja Kaiser Wilhelm – Berlin
- Figura 49 - Escultura de Juscelino Kubitschek – Belo Horizonte – MG
- Figura 50 - Escultura de Cariátide – Madrid
- Figura 51 - Forro da Igreja de São Francisco de Assis – Ouro Preto – MG
- Figura 52 - Detalhe do forro da Igreja de São Francisco antes da restauração
- Figura 53 - Detalhe do forro da Igreja de São Francisco após a restauração
- Figura 54 - Forro da Ópera de Paris – Paris
- Figura 55 - Vista interna da Igreja de Santo Apóstolo – Colônia – Alemanha
- Figura 56 - Sala interna do Palácio da Liberdade – Belo Horizonte – MG
- Figura 57 - Forro do Centro Cultural de Belo Horizonte – MG
- Figura 58 - Vista interna da catedral de Brasília
- Figura 59 - Fachada de residência em Cataguases – MG.
- Figura 60 - Fachada da Igreja de São Francisco de Assis – Belo Horizonte – MG
- Figura 61 – Fachada da Igreja de São Francisco de Assis modificada
- Figura 62 - Fachada da Igreja de São Francisco de Assis modificada

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO _____	13
------------------	----

CAPÍTULO I – CONTEXTOS SOCIAIS E ESTILOS ARQUITETÔNICOS

1. Século XVIII – O Barroco

1.1. Contexto histórico:

A mudança estilística a partir da influência religiosa _____	21
--------------------------------------------------------------	----

1.2. O Bem Integrado barroco _____	28
------------------------------------	----

1.3. Conclusão _____	38
----------------------	----

2. Século XIX – O Ecletismo

2.1. Contexto histórico:

A repercussão da industrialização na arquitetura _____	40
--------------------------------------------------------	----

2.2. O Bem Integrado no ecletismo _____	45
-----------------------------------------	----

2.3. Conclusão _____	49
----------------------	----

3. Século XX – Déco e Modernismo

3.1. Contexto histórico:

A reação quanto à reprodutibilidade e a necessidade de reconstrução no pós-guerra _____	50
--------------------------------------------------------------------------------------------	----

3.2. O Bem Integrado Moderno _____	55
------------------------------------	----

3.3. Conclusão _____	65
----------------------	----

CAPÍTULO 2 – CRITÉRIOS DE RESTAURAÇÃO _____	67
---------------------------------------------	----

1. Os primeiros restauros arquitetônicos _____	70
------------------------------------------------	----

2. A questão dos valores _____	77
--------------------------------	----

3. As novas concepções sobre as intervenções no patrimônio _____	89
------------------------------------------------------------------	----

4. Conclusão _____	95
--------------------	----

CAPÍTULO 3 - ANÁLISE DOS DADOS E EXEMPLOS DE RESTAURAÇÃO	97
1. A Restauração de Bens Integrados Barrocos	106
2. A Restauração de Bens Integrados Ecléticos	114
3. A Restauração de Bens Integrados Modernistas	118
CONCLUSÃO	125
BIBLIOGRAFIA	131
ANEXO – GLOSSÁRIO	137

INTRODUÇÃO

Os estudos sobre critérios no campo da restauração datam de pouco mais de um século. Até então a idéia de preservar um objeto limitava-se ao colecionismo de bens móveis, isto é, quadros, esculturas, mobiliários, etc. e não havia critérios comuns para a conservação deste acervo. Foi somente no século XIX, quando a arquitetura passou a ser vista como um bem importante a ser preservado, é que surgiram os primeiros movimentos em busca de critérios pré-estabelecidos para a intervenção em bens a serem protegidos. De lá pra cá o tema ampliou significativamente suas fronteiras por valorizarmos outros objetos, como os de uso cotidiano ou as manifestações culturais, os quais eram até então desconsiderados como patrimônio ou herança a serem transmitidos às futuras gerações. Esta ampliação conceitual implicou num aumento de critérios para atender as novas formas de preservação.

O estudo que ora apresentamos se refere aos critérios de restauração aplicados ao bem integrado. O termo “bem integrado” constitui o bem artístico aplicado à arquitetura. No entanto, constatamos que na literatura o seu conceito é muito simplificado se referindo a este somente como ornamento de composição arquitetônica, sem considerar os demais significados e facetas que possui.

Bens Integrados: também chamados elementos artísticos ou artes aplicadas, constituem-se na ornamentação que compõe a ambiência arquitetônica das edificações; de natureza escultórica e/ou pictural, são cantarias, pilastras, colunas, arcos-cruzeiros, púlpitos, balaustradas, retábulos, forros policromados,

painéis parietais e outros.¹

Ao nosso olhar, o termo deve ser analisado de forma bem mais ampla, uma vez que ele apresenta outros significados além de ornamentar, interferindo na espacialidade arquitetônica, hierarquizando seus espaços e alterando-se conforme o estilo em que está inserido. Assim cabe investigar a função do bem integrado tanto na vertente artística quanto na vertente arquitetônica.

A concepção artística confere significados que, desde a Antiguidade, podem ser reconhecidos. Segundo Vitrúvio as ordens das colunas gregas – dórica, jônica e coríntia – têm seus respectivos significados. A ordem dórica surgiu em homenagem aos primeiros templos erguidos nos territórios conquistados pelo rei Doro e tem características que se assemelhavam ao corpo masculino, com a robustez, característica do guerreiro, e desprovido de ornamentos.



FIGURA-1: Colunas Dóricas.
FONTE: <http://www.pegue.com./artes>

¹ SOUZA e DINIZ, 2002, p.17.

A ordem jônica, utilizada em templos dedicados a divindades femininas, faz referência a uma deusa guerreira e tem características que, embora ainda remeta ao combate, possui proporções mais esbeltas, além de reproduzir em seu capitel a voluta que faz alusão ao cabelo feminino.



FIGURA-2: Capitel jônico e rosto feminino.
FONTE: <http://www.pegue.com./artes>

A terceira ordem – coríntia – simboliza a beleza frágil das donzelas, contendo mais ornamentos e graciosidade. Seu capitel é representado por folhas de acanto e, segundo o quarto livro de Vitruvius, a inspiração veio a partir de uma donzela que morreu ainda muito jovem e no local do seu sepultamento nasceram folhas de acanto.



FIGURA-3: Capitel coríntio
FONTE: <http://pt.wikipedia.org>

Quanto à concepção arquitetônica, verificaremos quando analisarmos separadamente alguns estilos, que os bens integrados irão variar conforme o período arquitetônico em

que estão inseridos. Mas, de antemão, podemos afirmar que estes não foram utilizados como simples decoração, mas, sobretudo com o objetivo de complementar a manifestação arquitetônica.

Uma investigação mais profunda nos leva a acreditar que para ser considerado um bem integrado este deverá corresponder às duas instâncias: a artística e a arquitetônica. No entanto, a articulação plástica da arquitetura ainda apresenta uma série de elementos próprios de sua linguagem tais como frisos, cornijas e marcações, os quais, apesar de também poderem ser reconhecidos como ornamentais, se retirados de seu contexto, não apresentam por si só expressividade artística.



FIGURA-4: Prédio Déco em Belo Horizonte. Elementos decorativos não se caracterizam Bens Integrados, pois não representam objeto artístico fora do contexto arquitetônico.

FONTE: Acervo particular.

Assim, para efeito metodológico, consideraremos que “bens integrados” seriam somente aqueles que mantêm seu valor artístico fora do contexto arquitetural, embora sua expressividade total se complete apenas nesse contexto.

O objetivo desta pesquisa vai ser, assim, prioritariamente investigar como abordar a restauração dos bens integrados. Estes, conforme ressaltamos, são bens artísticos inseridos na arquitetura. A princípio poderia parecer evidente que tal abordagem considerasse conjuntamente a produção artística e sua interferência na edificação para onde foi criada, embora tal padrão não tenha sido verificado. Percebemos que, além de não termos encontrado literatura específica para este fim, muitas vezes o bem integrado é tratado como bem móvel para fins de restauração, tratando-o isoladamente e desconsiderando que a interferência na produção artística influi na leitura arquitetônica.

Relacionados ao nosso objetivo principal, são objetivos complementares:

- Verificar como as transformações expressivas e tecnológicas relacionadas aos diferentes espíritos de época influem no bem integrado e sua relação com o edifício;
- Verificar como os critérios internacionais de restauro lidam com essa inter-relação arte-arquitetura e se esses são compatíveis entre si e com a dupla natureza do bem integrado;
- Verificar como as diferentes tecnologias construtivas influem nas técnicas e na expressividade do bem integrado e como o restauro lida com isso;
- Verificar as alterações de significado que ocorrem quando o restauro do bem integrado se queda centrado na obra de arte e não considera o conjunto arte-arquitetura.

Desta forma entendemos ser fundamental aprofundar a investigação do tema a fim de verificar quando o restauro de um bem integrado rompe ou mantém a instância arquitetônica, mesmo seguindo os critérios internacionais.

Iniciamos a estruturação da pesquisa com a formulação da seguinte hipótese:

Considerando que o bem integrado é um elemento artístico criado para ser aplicado em um elemento arquitetônico, ambos influenciam suas expressividades mutuamente e, portanto, os critérios para sua intervenção deverão atender a ambas as instâncias: a artística e a arquitetônica.

À comprovação desta hipótese caberá perseguir os seguintes objetivos:

- Analisar como o ornamento se manifesta conforme os diferentes estilos arquitetônicos;
- Analisar as diversas correntes de pensamento sobre restauração de bens integrados;
- Verificar as convergências e conflitos nestas teorias;
- Demonstrar que a escolha do critério para o restauro do bem integrado depende da manifestação arquitetônica em que está inserido e deverá considerar tanto os aspectos artísticos quanto arquitetônicos.

O estudo será dividido em três partes. No capítulo I será feita uma análise sobre o significado do ornamento em diferentes estilos arquitetônicos, a partir do contexto em que foram produzidos. Pretendemos conferir como as manifestações artísticas e arquitetônicas refletem o contexto histórico, econômico e social de uma determinada

época. No capítulo II, faremos uma revisão da literatura sobre o tema “teoria do restauro”, com enfoque da sua aplicabilidade sobre o bem integrado. Esta revisão nos permitirá analisar o capítulo III os conflitos entre critérios e a necessidade de uma análise individualizada de cada bem. Serão ainda utilizados exemplos a fim da comprovação ou refutação da hipótese formulada.

Para possibilitar o aprofundamento do estudo, faremos um recorte temporal e espacial. O período a ser analisado serão os séculos XVIII, XIX e XX, referentes às manifestações arquitetônicas do barroco, ecletismo, *art-déco* e modernismo. Já o local onde fomos buscar os exemplos estará restrito ao estado de Minas Gerais, mais especificamente em Ouro Preto e Mariana no capítulo do Barroco e em Belo Horizonte nos demais estilos. Apesar da restrição local e temporal ora citada, o universo para a pesquisa pretendida continuaria vastíssimo, pela sua vocação interdisciplinar. Além de permear áreas da arte e da arquitetura, o tema requer a investigação da teoria da restauração e dependendo do enfoque dado, questões como economia, política, cultura e sociedade. Mas é o ponto de vista da intervenção técnica que irá nos interessar. Desta forma, iremos nos ater nas diversas correntes de restauração, muitas vezes conflitantes, para analisar especificamente os valores envolvidos na intervenção do ornamento aplicado na arquitetura, para que tal análise direcione o critério a ser adotado.

O Método de Abordagem mais adequado para a pesquisa é o Hipotético-Dedutivo, que segundo Lakatos e Marconi:

Se inicia pela percepção de uma lacuna nos conhecimentos, acerca da qual formula hipóteses e, pelo processo de inferência dedutiva, testa a predição da ocorrência de fenômenos abrangidos pela hipótese.²

Trata-se de um método onde o resultado não busca uma “verdade única”, comprovada, como normalmente encontrados na área das ciências biológicas, mas uma conclusão possível, coerente e aplicável sobre um tema que possibilita interpretações.

A revisão de literatura feita, buscou respaldo em autores que têm reconhecimento na área junto à seus pares. Para o tema sobre o Barroco, nos referendamos entre outros em: Germain Bazin, Myrian Ribeiro, Marcos Hill e Beatriz Coelho. No tópico ecletismo: Luciano Patetta, Celina Borges, Annateresa Fabris e Walter Benjamin foram alguns dos pensadores pesquisados. O período que corresponde ao déco e ao modernismo foi revisado a partir de autores como: Kenneth Frampton, Walter Gropius, Adolph Loos, Gilberto Paim e Oscar Niemeyer. Ainda verificamos teóricos sobre restauração como Viollet-le-Duc, John Ruskin. Alois Riegl, Cesare Brandi e Salvador Viñas, entre outros. Ainda vimos autores importantes para a formulação geral da pesquisa como Humberto Eco, Heinrich Wölfflin e Lakatos e Marconi. Consideramos que esta seleção é representativa do universo de forma a nos dar suporte para um estudo com consistência e profundidade.

² LAKATOS e MARCONI, 2006, p. 91.

CAPÍTULO I

CONTEXTOS SOCIAIS E ESTILOS ARQUITETÔNICOS

1. Século XVIII – O BARROCO

1.1. Contexto histórico: A mudança estilística a partir da influência religiosa

A arquitetura barroca surgiu com a necessidade da Igreja Católica de seduzir os fiéis, que estavam descontentes com os excessos cometidos por religiosos no poder. Este descontentamento liderado por Martinho Lutero fez surgir a Reforma Protestante que, em 1520, propôs uma nova igreja. Diante desta divisão religiosa, a Igreja Católica convocou o Concílio de Trento, encontro firmado para discutir as medidas necessárias para contrapor o movimento protestante conhecido como Contra-Reforma. Dentre as várias medidas adotadas, a arquitetura foi usada como arma de persuasão, utilizando largamente a linguagem decorativa no interior dos templos religiosos para transmitir mensagens de valores e comportamentos a serem adotados.

Também pode definir-se o mundo barroco como um grande 'teatro' onde cada qual assume um papel. Participação pressupõe imaginação, capacidade que se educa por meio da arte, de modo que a arte era de importância essencial nessa época. Suas imagens eram um meio de comunicação mais direta que a demonstração lógica e, por acréscimo, acessível ao analfabeto.³

Heinrich Wölfflin, escritor, filósofo, crítico e historiador da arte, analisa e sistematiza a transição estilística entre o Renascimento e o Barroco nas áreas da arquitetura, pintura e escultura. Segundo este autor, o aparecimento do Barroco transforma a

³ NORBERG-SCHULZ, 1979, p.151.

“También puede definirse el mundo barroco como un gran ‘teatro’ donde a cada cual se le asigna un papel. Participación presupone imaginación, facultad que se educa por medio del arte, de modo que el arte era de importancia esencial en esa época. Sus imágenes eran un medio de comunicación más directo que la demostración lógica y, por añadidura, accesible al analfabeto.” (Tradução nossa)

manifestação artística de linear para pictórico, de plana para profunda, de formas fechadas para formas abertas, de plural para unitária e de clara para obscura.

O entendimento de pictórico se dá na impressão de movimento em que as formas barrocas se diferenciam das clássicas, mais estáticas.

O Barroco desvaloriza a linha enquanto contorno, multiplica as bordas, e enquanto a forma em si se complica e a ordenação se torna mais confusa, fica mais difícil para as partes isoladas imporem seu valor plástico: por sobre a soma das partes desencadeia-se um movimento (puramente ótico), independentemente de um ângulo de observação particular. As paredes vibram, o espaço tremula em todos os cantos.⁴

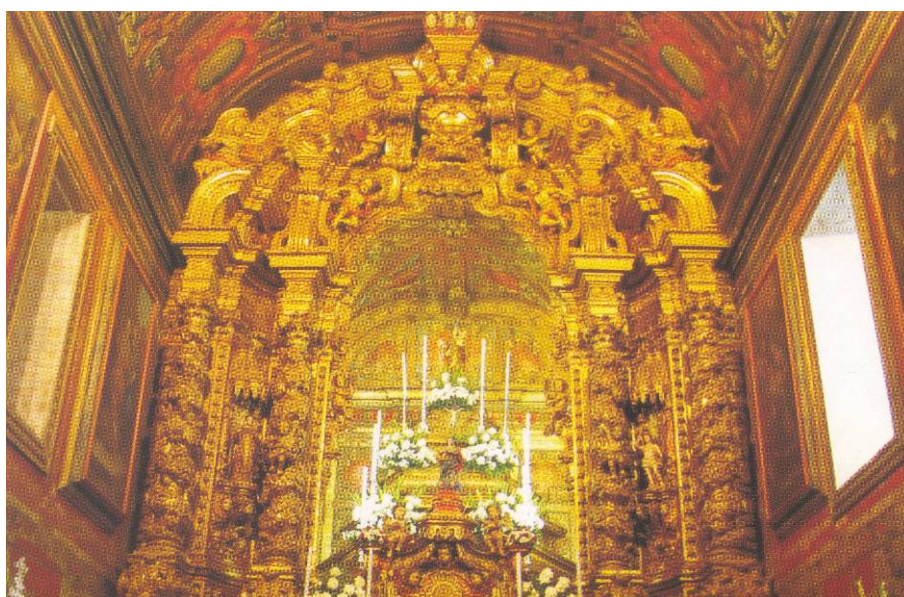


FIGURA 5: Altar-Mor Capela Padre Faria – Ouro Preto- MG
Composição Barroca correspondente ao período Nacional Português, onde se verifica as colunas torsas com adornos zôo-fitomórficos, arco concêntrico e policromia dourada.

FONTE: Sérgio Ricardo de Freitas

Já a observação sobre a profundidade barroca - embora toda manifestação em três dimensões, como é o caso da arquitetura e da escultura, tenham a profundidade como atributo intrínseco - se refere à composição que não segue a rigidez

⁴ WÖLFFLIN, 1984, p.69.

planimétrica e a contenção de formas existente no Renascimento. Os planos utilizados para a composição escultórica podem mudar de direção, o que poderia propiciar movimento, profundidade e imprevisibilidade. Wölfflin se refere às formas abertas utilizadas no Barroco com a atectonia inerente ao estilo.

(...) o estilo tectônico é o estilo da ordenação rígida, claramente vinculada a determinadas regras; em contrapartida, o estilo atectônico é o estilo no qual a observância das regras é mais ou menos dissimulada, e a ordenação se apresenta menos rígida.⁵

O objetivo não é uma desordem estilística irrestrita, mas uma composição onde haja maior liberdade e o efeito final pretendido se sobreponha às normas compositivas. Do mesmo modo, a distinção da forma plural e unitária se apresenta na relação entre as partes e o todo. Diferente do Renascimento, o Barroco busca o efeito teatral do todo, minimizando a importância de cada parte isoladamente e tratando-a como um elemento que faz parte de um conjunto.

O efeito pictórico do movimento contínuo está sempre associada a uma perda da autonomia das partes, e toda a unificação estará sempre pronta a unir-se a motivos próprios ao gosto atectônico, do mesmo modo como a beleza articulada está intimamente ligada a tudo o que seja tectônico.⁶

Finalmente, a análise sobre a substituição da clareza renascentista pela obscuridade barroca se apóia na valorização do mistério e da descoberta a cada novo olhar.

A manifestação barroca não se apresenta de uma única vez. Ela sugere novos enfoques a partir da mudança do ponto do observador, e para este efeito a iluminação obscura é uma grande aliada, produzindo sombras no relevo de formas

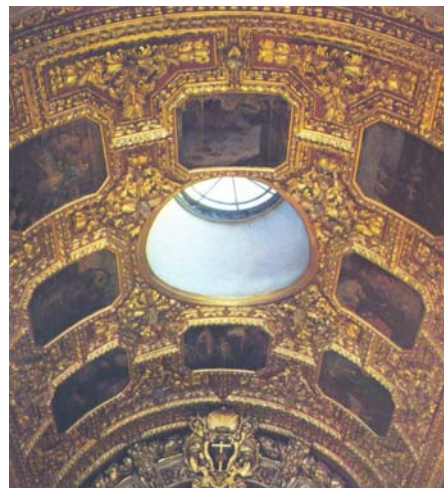
⁵ WÖLFFLIN, 1984, p.163.

⁶ WÖLFFLIN, 1984, p.204.

imprevisíveis.

FIGURA 6: Teto da nave da Igreja da Ordem da Penitencia- RJ
Iluminação obscura provocando diferentes impressões.

FONTE: Acervo particular



Tudo isto fazia parte do vocabulário que deveria reconquistar o homem do século XVI. A construção do primeiro exemplar de igreja barroca, assim considerada pela historiografia, ocorreu em Roma (1568-1576) para abrigar a sede da Companhia de Jesus (Il Gésu), uma vez que a Itália era o centro do poder católico. Não demorou para que o estilo se disseminasse no resto da Europa, inclusive em Portugal, responsável pela introdução do catolicismo e, conseqüentemente, do estilo barroco no Brasil.

Com a colonização portuguesa, os habitantes nativos brasileiros vinham sendo catequizados pelas Ordens Religiosas. Tais Ordens surgiram através de homens e mulheres que se uniram para levar uma vida de acordo com os ensinamentos cristãos. Estes seguidores de Cristo, embora tivessem o mesmo objetivo, tinham características distintas, e com o crescimento do número de devotos, houve a distinção destes grupos. Os jesuítas, por exemplo, eram mais instruídos e interessados na evangelização, já os beneditinos tinham menos contato com a comunidade, pois se enclausuravam e buscavam a contemplação. Estas duas Ordens juntamente com os franciscanos e carmelitas, as quais tinham vocação

assistencialista, foram as principais Ordens Religiosas que vieram para o Brasil. Eram chamadas de Ordens Primeiras e Ordens Segundas, sendo esta última quando se referia a uma Ordem feminina vinculada a uma Ordem Primeira masculina. Para a propagação da vida de Jesus e seus discípulos foi fundamental, numa terra onde a língua escrita e falada não era a mesma dos catequizadores, a utilização de imagens, fosse através da escultura ou da pintura.



FIGURA 7: Forro de gamela da Nave da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo – Cachoeira - Bahia
Cenas da vida de Santa Teresa D'Àvila, favorecendo a evangelização principalmente dos analfabetos.

FONTE: www.itaucultural.org.br/bcodeimagens

Essas ordens religiosas foram proibidas de permanecer em Minas Gerais a partir de 1702, por Portugal temer perder o controle das riquezas minerais que eram exploradas à época, proibição que foi estendida ao restante do Brasil em 1759 através do decreto de expulsão, proferido por Marques de Pombal, então primeiro ministro de Portugal. Com a ausência das Ordens Primeiras e Segundas, as Ordens

Terceiras deram continuidade à disseminação da palavra de Cristo. As Ordens Terceiras eram organizações leigas, isto é composta de pessoas fora da hierarquia formal da igreja católica, e foram responsáveis por assumir o papel proibido aos religiosos, dando continuidade a construção de igrejas e divulgação dos ensinamentos católicos.

Embora o trabalho de evangelização tenha ocorrido em todo o país – gerando uma arquitetura com características próprias em cada região, é em Minas Gerais que o estilo se tornou mais original. Afastado da influência européia e dos materiais que chegavam aos portos, as construções mineiras buscaram sua linguagem própria. A pedra de lioz* que chegava como lastro dos navios portugueses nas cidades litorâneas, as quais foram vastamente utilizadas como elemento decorativo nas construções destas cidades, era inexistente em Minas Gerais. Para seguir o gosto arquitetônico da ornamentação, foi necessário, portanto buscar um material acessível ao local das construções mineiras. Foi utilizada, então, a pedra-sabão em substituição ao lioz e, por ser mais macia, permitiu uma sinuosidade escultórica inexistente até então nas demais cidades brasileiras.

Como se sabe, a expressão (Barroco mineiro) foi cunhada pelos autores modernistas na esteira de Mário de Andrade, para salientar a originalidade da arquitetura colonial mineira, no contexto geral do Barroco brasileiro de importação portuguesa. Originalidade esta vista como marco inicial de uma 'identidade nacional' em nossa arte, ansiosamente buscada naquele momento histórico.⁷

⁷ OLIVEIRA, 1994, p.13.

* VER GLOSSÁRIO

FIGURA 8: Porta principal da Igreja Nossa Senhora do Carmo – Ouro preto - MG
Ornamento em pedra sabão, material que por sua maciez facilita a escultura com formas orgânicas.

FONTE: Acervo particular



Também lembramos que a proibição das Ordens Religiosas em Minas Gerais acarretou na ausência das escolas de ofício, uma vez que eram os jesuítas que desempenhavam este papel. Esta conjuntura de fatos contribuiu no desenvolvimento de uma linguagem própria estilística que é reconhecida mundialmente.

1.2. O bem integrado barroco

É importante fazer a ressalva que o estudo sobre o bem integrado barroco irá se ater às igrejas mineiras, da região do ciclo do ouro (Ouro Preto, Mariana, Sabará). A limitação geográfica possibilitou focarmos nas características formais desenvolvidas nesta região e nos restringimos aos exemplares religiosos por entendermos que estes representaram a grande expressão estilística da época em Minas Gerais.

Dentre os diversos bens integrados que compõem a cena barroca, dois são de fundamental importância: a talha e a pintura ilusionista*. São chamados de talha os elementos esculpidos, ou entalhados, em madeira ou em pedra, e são usados para complementar o espaço arquitetônico. Foi responsável pela suntuosa decoração das igrejas barrocas e da promoção da linguagem visual-sensorial que os elementos escultóricos: retábulos*, arcos, portadas e medalhões*, proporcionaram.



FIGURA 9: Detalhe da talha (Bem Integrado)
Da Igreja de Nossa Senhora do Pilar
Ouro Preto – MG

FONTE: Sérgio Ricardo de Freitas

* VER GLOSSÁRIO

A pintura ilusionista é a pintura que utiliza o recurso da perspectiva e, portanto dá a ilusão de profundidade. Utilizada desde o Renascimento, esta solução foi adotada pelas igrejas barrocas como forma de iludir o espectador, possibilitando mesclar dentro do espaço religioso o terreno e o divino.

Deste modo, tanto a arte dos retábulos quanto a dos tetos ilusionistas são povoadas por estas representações verossímeis que, juntamente com a arquitetura externa, determina estruturas que não representam mais um espaço tectônico e sim um espaço puramente visual.⁸

Ambas as manifestações artísticas tiveram por objetivo direcionar o olhar, hierarquizar os espaços e criar ambientes propícios para a propagação da palavra católica.

Ao abordarmos as características do ornamento Barroco é necessário distinguir as três fases marcantes do estilo: o Nacional Português, o D. João V e o Rococó. A fase Nacional Português foi a primeira fase do barroco brasileiro, ocorrida entre 1680 e 1730, marcado pela decoração rica apesar da estrutura arquitetônica ainda se apresentar simples e retilínea.

A historiadora Myriam Ribeiro nos lembra que esta primeira manifestação estilística representa a maior parte das igrejas barrocas mineiras.

A alguns aspectos do primeiro (estilo), na versão aclimatada em Portugal, normalmente conhecida por “estilo chão” ou “estilo tradicional português”, pode ser relacionada a grande maioria das igrejas construídas em Minas Gerais ao longo do século XVIII e primeiras décadas do século XIX (...)⁹

Fazem parte do seu vocabulário as colunas retorcidas, elementos antro-po-zoo-

⁸ HILL, SD, p.6.

⁹ OLIVEIRA, 1994, p.14

fitomórficos - como folhas de parreiras e cachos de uvas, anjos e pássaros, arquivoltas* concêntricas, todos com recobrimento dourado.

Como exemplo mineiro, podemos citar a Capela de Nossa Senhora do Ó em Sabará, que foi construída a partir da segunda década do século XVIII e possui as características da primeira fase do barroco, como as colunas torsas, ornamentos com folhas de parreira, elementos de influência oriental, conhecidos como 'chinesices'* , além do forro em gamela* , com pinturas de cenas bíblicas.



FIGURA 10: Altar Mor Igreja Nossa Senhora do Ó - Sabará - MG
Retábulo Nacional Português – 1ª fase barroco
Arcos concêntricos, desenhos com influência chinesa, colunas torsas e adornadas com elementos zôo-fitomórficos

FONTE: Acervo Denise Lampert

O segundo período chamado joanino, foi em homenagem a D. João V, rei de Portugal.

*VER GLOSSÁRIO

Sendo muito religioso, D. João V amava a arte produzida para as igrejas de Roma. E todas as obras desta natureza concebidas em Portugal e pagas por ele tinham obrigatoriamente que imitar os modelos romanos.¹⁰

Aliada ao gosto pelas artes e a religiosidade fervorosa, a autonomia financeira do governo de D. João V, favorecida pela exploração aurífera em Minas Gerais, propiciou construções de igrejas ricamente decoradas, tanto em Portugal como no Brasil, especialmente em Minas Gerais. A talha joanina utiliza para a ornamentação elementos que referenciavam ao luxo e a pompa da corte francesa. As igrejas passam a ser ornamentadas como palácios: talhas imitando tecidos referenciando cortinados com dosséis*, borlas*, fitas e sanefas*, elementos antropomórficos como anjos e atlantes*, além dos elementos fitomórficos como folhas de acanto*, palmetas* e guirlanda de flores. Assim como na fase anterior, a policromia da talha ainda se utiliza muito das folhas de ouro como acabamento.

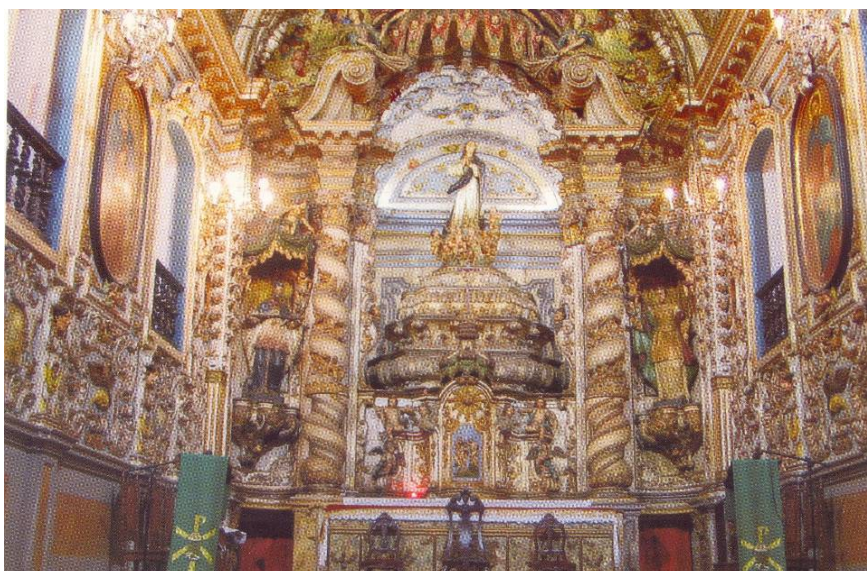


FIGURA 11: Altar Mor da Igreja de Nossa Senhora da Conceição
Ouro Preto – MG - Retábulo Joanino – 2ª fase barroco
Coroamento com dossel e sanefas, representação do luxo palaciano.

FONTE: Sérgio Ricardo de Freitas

¹⁰ HILL, 1996, p.4.

* VER GLOSSÁRIO

Os forros dos tetos são ora do tipo gamela com cenas bíblicas fechadas em molduras ora com pintura ilusionista, esta última ainda sem a exuberância manifestada durante o período Rococó. O primeiro exemplo de pintura em perspectiva no Brasil que se tem registro é a Capela da Penitência no Rio de Janeiro, de 1732, que possivelmente influenciou as pinturas ocorridas posteriormente em Minas Gerais.

Sua principal característica é a superfície integralmente preenchida por elementos arquitetônicos (os muro-parapeito, as pilastras, as colunas, os entablamentos e os arcos) inseridos numa composição em quadratura que direciona suas linhas de fuga para o centro, induzindo o olhar do espectador para a “visão celeste”.¹¹

Podemos citar como exemplo da fase inicial da pintura ilusionista mineira, a pertencente à sacristia da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto, onde a pintura já apresenta um desejo de ampliar o espaço com o efeito de profundidade e a presença de nuvens.



FIGURA 12: Forro da Sacristia da Igreja Nossa Senhora do Carmo – Ouro Preto - MG
Pintura ilusionista período joanino.
Início das manifestações mineiras da alteração perceptiva espacial através da pintura.

FONTE: Sergio Ricardo de Freitas

¹¹ HILL, 1996, p.13.

Apesar das mudanças estilísticas não poderem ser definidas com uma data precisa, uma vez que o estilo vai sendo desenvolvido aos poucos, para fins metodológicos algumas datas ou fatos marcantes são adotados como marco desta mudança. Em Minas Gerais, consideramos que a partir de 1760 surge o estilo Rococó, termo abrigado do francês – *rocaille* – que fazia referência a uso de conchas na decoração, muito usual no reinado de Luis XV.

A base social do processo de mudança foi a reação contra o excessivo peso ornamental das opulentas decorações barrocas e as novas exigências de conforto e funcionalidade da nobreza e da alta burguesia, para as edificações e a decoração interna de seus castelos e residências nobres urbanas, chamados na França de hotéis.¹²

Considerado por alguns estudiosos como um estilo independente, o Rococó ainda é motivo de discussões quanto a ser um desdobramento do Barroco ou não. Entretanto, para nosso estudo esta classificação se torna pouco relevante. Mais importante, a nosso ver, é como um estilo que surgiu nos palácios franceses, dentro de uma sociedade de nobres e da alta burguesia pode ser assimilado pela igreja católica que buscava exatamente combater os excessos ocorridos séculos antes. O estilo mais leve e luminoso foi adotado na linguagem religiosa como uma adaptação ao “estilo da época” do homem iluminista, que acreditava no constante questionamento dos dogmas através do conhecimento. Sendo assim a religião católica encontrou um novo invólucro que não associasse o prazer e a felicidade terrenos ao ideal religioso.

O Rococó, apesar de não agregar mudanças significativas na estrutura arquitetônica, transforma radicalmente o espaço interno decorativo.

¹² OLIVEIRA, 2003, p.25.

(...) uma igreja rococó é antes de tudo a ambientação decorativa de um espaço interno, aspecto que na Baviera chega a modificar o próprio elemento arquitetônico e no universo luso-brasileiro é reforçado pela tradicional supremacia do fator ornamental sobre o construtivo.¹³



FIGURA 13: Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Sabará - MG
Retábulos rococó.
Colunas retas com frisos, coroaamento em arbaleta, policromia sobre fundo branco.

FONTE: Sérgio Ricardo de Freitas

Diferentemente das fases anteriores, nas quais o excesso escultórico camuflava o início e o fim da escultura, confundindo a figura e o fundo, no Rococó é clara a percepção da parede e do elemento escultórico aplicado, podendo enxergar o retábulo* como um móvel aplicado. Desaparecem as colunas torsas e surgem os quartelões*. Os dosséis* dão lugar as sanefas em arbaleta*. A policromia perde o excesso de dourado e permite o aparecimento do fundo branco com os elementos decorativos aplicados nas cores vermelho, azul e dourado.

¹³ OLIVEIRA, 2003, p.238.

* VER GLOSSÁRIO

Além das talhas, outro elemento referente deste período são os forros em perspectiva. Conforme dissemos, tais forros davam a impressão de uma profundidade ilusória. Diferente das composições europeias, que se utilizaram das pinturas ilusionistas como continuidade dos elementos arquitetônicos, os forros em perspectiva mineiros do período rococó, não apresentaram esta preocupação. Tais pinturas, embora representem elementos arquitetônicos, como colunas, arcos, balcões e pilastras, trataram a composição artística de forma independente, geralmente separando os elementos reais e os pintados através da cimalha*.

Minas Gerais teve como as maiores referências artísticas na talha Antônio Francisco Lisboa – o Aleijadinho (1730-1814) e nas pinturas ilusionistas Manoel da Costa Ataíde – o Mestre Ataíde (1762-1830).



FIGURA 14: Igreja São Francisco de Assis – Ouro Preto. Detalhe do medalhão esculpido por Aleijadinho em pedra sabão.

FONTE: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Aleijadinho>

Aleijadinho era mestiço, filho do português Manoel Francisco Lisboa com Isabel, uma escrava negra. Viveu em Ouro Preto e foi responsável por diversos projetos e execução de igrejas, além de uma produção de imaginária* reconhecida hoje mundialmente.

Já o Mestre Ataíde além de autor de diversas pinturas em painéis e forros era também grande policromador da imaginária mineira. Foram encontrados no seu inventário diversos manuais e tratados dentre os quais o “Perspectivae Pictorum Architectorum” de *Andréa Pozzo*, o que nos leva a compreender o seu desenvolvimento artístico.



FIGURA 15: Forro da Igreja de Santo Inácio – Roma, pintado por Andréa Pozzo.

FONTE: <http://pt.wikipedia.org>

Ataíde foi responsável pelos forros das igrejas Matrizes de Santa Bárbara e de Itaverava, embora a sua mais expressiva obra foi, sem dúvida, o forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, onde há uma explosão de elementos e cores que desmaterializam a cobertura do espaço, e que será tratada mais detalhadamente no estudo de caso.



FIGURA 16: Forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis – Ouro Preto - MG.

Ícone da pintura em perspectiva mineira.

FONTE: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Manuel da Costa Ataíde](http://pt.wikipedia.org/wiki/Manuel_da_Costa_Ataide)

1.3. Conclusão

Verificamos através da contextualização histórica aqui apresentada que as funções do bem integrado neste estilo estão intimamente ligadas ao desejo de reconquista da igreja católica. Consideramos que o termo persuasão traduz a síntese deste período buscando seduzir os fiéis, principalmente através da imagem.

Mesmo considerando as transformações estilísticas que ocorreram dentro do período chamado Barroco, observamos que os elementos ornamentais que fazem parte de seu vocabulário foram cuidadosamente definidos para atender a função evangelizadora e para definir a hierarquia do espaço arquitetônico.

Citamos como exemplos:

- A função evangelizadora é percebida nas diversas pinturas de forros e painéis contendo cenas bíblicas;
- A busca da identidade entre os santos e os fiéis, através das esculturas super-realistas, que continham muitas vezes olhos de vidro* e cabelos humanos;
- A presença dos diversos pórticos de entrada – portão do adro*, porta principal, pára-vento* e arco cruzeiro* – aliados as curvaturas dos retábulos colaterais* contribuíram para definir o altar-mor como local de maior importância no edifício;
- As pinturas ilusionistas alterando a percepção espacial arquitetônica.

Concluimos que, mais que ornamentar os bens integrados barrocos, são responsáveis pela linguagem arquitetônica pretendida, isto é, sedutora e convidativa.

* VER GLOSSÁRIO

Apesar de termos exemplos de maior ousadia arquitetônica para a época como a Igreja do Rosário ou de São Francisco de Assis, ambas de Ouro Preto, o padrão construtivo seguia linhas retas. Segundo a historiadora Myriam Ribeiro de Oliveira:

As famosas igrejas curvilíneas mineiras, glorificadas pelos autores brasileiros e estrangeiros, são, portanto, a exceção e não a regra, pois, se considerarmos o volume global das construções religiosas edificadas em Minas Gerais no século XVIII, veremos que apenas um número reduzido tem paredes curvas ou torres redondas.¹⁴

Uma vez que o sistema construtivo desta época ainda era limitado ao uso da pedra, do abobe*, do pau-a-pique* e da taipa de pilão*, os edifícios se apresentavam muito simplificados, em sua maioria com traçados retos, cabendo aos bens integrados o papel de criar o ambiente propício ao encontro espiritual, associando a igreja católica à beleza, à riqueza, à pureza e ao acesso ao plano divino.

¹⁴ OLIVEIRA, 1994, p.14.

* VER GLOSSÁRIO

2. Século XIX – O ECLETISMO

2.1. Contexto histórico: a repercussão da industrialização na arquitetura

Segundo Rocha-Peixoto (2000), a palavra ecletismo “significa a atitude de formar um todo a partir da justaposição de elementos escolhidos entre diferentes sistemas.” A arquitetura eclética seria então a contribuição de elementos de diferentes estilos numa mesma construção.

No início do século XIX vários fatores contribuíram para o surgimento do ecletismo. No rastro dos ideais iluministas que preconizavam a investigação racional na busca pela verdade e apoiado pelas descobertas arqueológicas do início do século XVIII, o homem oitocentista passou a fundamentar suas crenças nas comprovações científicas e nos registros históricos. Tal valorização da história, com suas várias contribuições, levou os arquitetos a proporem a retomada de outros modelos além do clássico. Este período historicista de recriação arquitetônica baseada em modelos pré-existentes é também chamado fase dos “neos”, o qual se iniciou com o neoclássico, mas logo em seguida permitiu novas abordagens com os exemplares neo-góticos, neo-românicos, etc. A anuência do “espírito da época” em visitar diversos estilos num mesmo espaço urbano acabou por estender esta pluralidade estilística num mesmo edifício.

Para desenvolver a recriação dos estilos do passado foi necessária uma sistematização das regras de composição estilística. Além disso, a produção em massa das novas construções a partir da Revolução Industrial, carecia de mais profissionais que atendessem tal demanda. Segundo Patetta (1987) a nova produção exigia também um novo padrão de ensino.

(...) a arquitetura não podia mais ser patrimônio de poucos “mestres”, devia ceder as novas exigências da produção de massa e a definição de uma nova figura de projetista: o profissional. Para os projetistas profissionais era necessário que as escolas, as academias, preparassem um sistema de regras razoáveis e concretas de acordo com as atribuições exigidas pelo tempo, colocando a liberdade criadora em limites bem definidos.¹⁵

A Revolução Industrial, além de aumentar a velocidade na produção, foi responsável pela primeira grande concentração urbana. Havia muito mais oferta de emprego nos grandes centros urbanos que nas áreas rurais. Esta aproximação física de diversidades pessoais gerava “o aumento da tolerância conciliatória de diferenças.”¹⁶. A arquitetura eclética desta forma refletiu a possibilidade de múltiplos gostos e de liberdade de escolha. A classe social dominante que incentivava este novo estilo de vida era a burguesia, onde

(...)as novas gerações, conscientes da sua contemporaneidade à era industrial, aspiram ostentar nas suas casas e templos os sinais de adesão à modernidade. Se o Barroco é o estilo da época colonial e o Neoclássico representa o Império, ambos tornam-se modelos automaticamente rejeitados pela República.¹⁷

A possibilidade de uma vida com os confortos que a modernidade trazia como banheiros dentro das casas, ornamentos até então acessíveis somente às instituições públicas e religiosas, seduzia demais a sociedade burguesa para que se preocupasse com purismos estéticos. A unidade estilística não era um valor da época.

O Eclétismo era a cultura arquitetônica própria de uma classe burguesa que dava primazia ao conforto, amava o progresso (especialmente quando melhorava suas condições de vida), amava as novidades, mas rebaixava a produção artística e arquitetônica ao nível da moda e do gosto.¹⁸

¹⁵ PATETTA, 1987, p.12.

¹⁶ ROCHA-PEIXOTO, 2004, p.5.

¹⁷ SALGUEIRO, 1987, p.125-126.

¹⁸ PATETTA, 1987, p.13.

A vinda da Família Real para o Brasil, em 1808, demandava um ar civilizado para a nova moradia do rei. Com a queda de Napoleão, na França, artistas que o apoiaram se sentiam inseguros em seu país. Esta insatisfação favoreceu a vinda de artistas renomados, tais como: Joaquim Lebreton, Nicolas-Antoine Taunay e Jean-Baptiste Debret, os quais fundaram a Escola de Belas Artes no Brasil. A vinda deste grupo, conhecida como Missão Artística Francesa, foi responsável pela introdução do estilo neoclássico com influência francesa no país. O uso de elementos decorativos usuais na França foi facilitado pelas importações que passaram a acontecer com frequência após a Abertura dos Portos às Nações Amigas. Estas importações variavam desde elementos decorativos isolados até construções inteiras. Um dos exemplares com maior influência francesa no Brasil foi o Palácio Monroe, construído no Rio de Janeiro em 1906 e demolido na década de 1970.

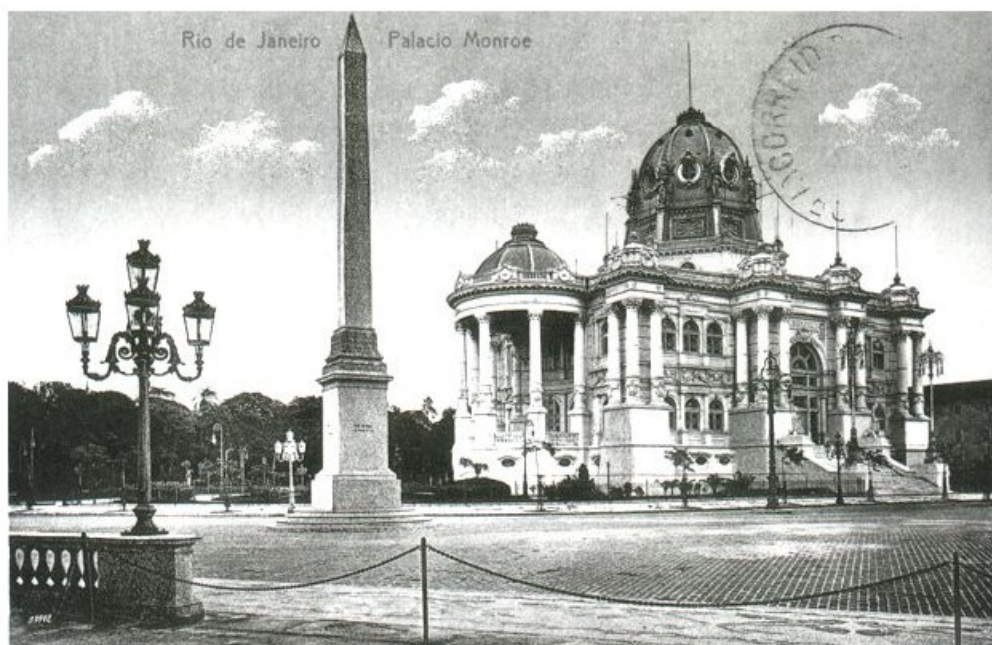


FIGURA 17: Palácio Monroe no Rio de Janeiro
Demolido na década de 70, por ainda não estar disseminada na sociedade a consciência de preservação do patrimônio.

FONTE: <http://www.almacarioca.com.br/monroe.htm>



FIGURA 18: Detalhe de elemento escultórico feito a partir de forma, possivelmente inspirado em padrões retirados de catálogos europeus. Secretaria de Viação e Obras Públicas – Belo Horizonte

FONTE: Acervo particular.

Outro fator que influenciou a nova linguagem estilística foi o acesso aos catálogos de padrões ornamentais europeus, que serviram como cópia para a elaboração de tecidos, esculturas e pinturas em estêncil*.



Pintura em estêncil é uma técnica para pintar a partir de um molde vazado que auxilia na repetição do desenho. Foi muito utilizado durante o ecletismo inclusive em residências particulares por ser um tipo de decoração de baixo custo e grande efeito visual.

FIGURA 19: Pintura em estêncil em edificação residencial, decoração passou a ser acessível à classe média no século XIX Rua Sapucaí, Belo Horizonte.

FONTE: Livro Guia dos Bens Tombados de Belo Horizonte Bureau Design

Apesar da resistência dos artistas brasileiros ainda interessados no barroco, o ecletismo rapidamente se instalou no Rio de Janeiro – capital federal à época, se estendendo em seguida a outros centros urbanos brasileiros.

Belo Horizonte adotou amplamente a nova linguagem estilística. Inaugurada em 1897, foi a primeira cidade brasileira planejada. Criada em substituição a antiga capital mineira Ouro Preto, em plena época da instalação da República, tinha a intenção de se apresentar com as características industriais do século XIX.

Na nova cidade, cada construção tem seu lugar, e a aparência indica o papel que tem ou pretende ter o seu proprietário, bem como os meios que dispõe. É esta uma das faces da questão do *estilo eclético* no Brasil: a fachada explicita a participação do indivíduo no “grande teatro da vida urbana”, sua adesão à moda, à dignidade e ao bem-estar.¹⁹

Para as construções iniciais da nova capital Belo Horizonte, foi constituído um grupo de arquitetos e engenheiros chamado Comissão Construtora da Nova Capital. Esta Comissão se utilizou amplamente do vocabulário eclético para as primeiras construções oficiais da cidade como: o Palácio do Governo, suas Secretarias, Palácio da Justiça, Estação Ferroviária e as residências dos funcionários.

A correspondência trocada entre o artista (Frederico Antonio Steckel) e o diretor da Comissão Construtora faz-nos saber que já se trabalhava com catálogos de amostras de ornamentos, aplicados em série nos edifícios da época.²⁰

Ainda hoje vemos vários exemplares desta arquitetura na cidade, com a ornamentação que lhe é peculiar.

¹⁹ SALGUEIRO, 1987, p. 106-107.

²⁰ BARRETO, Abílio *in* SALGUEIRO, 1987, p. 118.

2.2. O bem integrado no ecletismo

Esclarecido o contexto histórico, passaremos a definir as características tipológicas da arquitetura eclética. São elas:

- A composição acadêmica, aí evidenciada na simetria e no rigor da proporção,
- O historicismo tipológico, inicialmente com forte influência neoclássica, embora com exemplares neogóticos e na metade do século vários exemplares neo-coloniais,
- O pastiche compositivo, que é a mistura de elementos diversos, favorecido pela “febre ornamental” da época, conhecida como *horror vacui*, isto é, horror ao vazio.

O ornamento é a roupagem dada à arquitetura eclética, que possibilita esconder soluções estruturais indesejadas, ou demonstrar a condição econômica do morador.

“A sobrecarga progressiva da ornamentação de fachadas é uma tendência internacional da arquitetura na virada do século e ocorre no Brasil pouco depois.”²¹

No caso de Belo Horizonte, o excesso ornamental é representado, em diversos casos com símbolos republicanos, como convinha a primeira capital da República.



FIGURA 20: Ornamento com símbolo republicano: *Libertas quae tamen*
Secretaria de Educação – Belo Horizonte - MG

FONTE: Acervo particular

²¹ SALGUEIRO, 1987, p.132.

FIGURA 21: Ornamentos que enaltecem a nação: ramos de café, símbolo da riqueza no início do século XX.
Secretaria da Fazenda – Belo Horizonte – MG

FONTE: Acervo particular



São recorrentes exemplos de símbolos de exaltação a nação como: estrelas e as inscrições: “*Ordem e Progresso*” e “*Libertas quae tamem*”, como referência as bandeiras nacional e estadual.

Também vemos símbolos de orgulho nacional como: ramos de café, produto gerador de grandes riquezas à época, e elementos antropomórficos representando a diversidade da fauna e flora brasileira.



FIGURA 22: Elementos fito-antropomórficos
Automóvel Clube de Minas Gerais – Belo Horizonte - MG.

FONTE: Acervo particular

Constatamos ainda que a ornamentação não se limita ao âmbito público. Conforme já dissemos, o acesso aos elementos decorativos por grande parte da população estimulou a ornamentação também nos imóveis particulares.



FIGURA 23: Ornamentação das fachadas em prédios originalmente residenciais.
Rua Santa Rita Durão nº 1263.

FONTE: Acervo particular



FIGURA 24: Ornamentação das fachadas em prédios originalmente residenciais
Rua Santa Rita Durão nº 384.

FONTE: Acervo particular

A transformação na fatura dos ornamentos da arquitetura eclética é outro fator que consideramos de suma importância para a análise dos critérios de restauração. A cultura vigente da época estimulava a cópia de modelos pré-existentes em detrimento do fazer artesanal. A elaboração do ornamento, quando produzido individualmente, passou a ser seriada, através de moldes em duas ou três dimensões. Os apliques de fachada tornaram-se assim enfeites, mas não mais

objetos de arte, assim como a pintura decorativa, que tornaram-se cópias de moldes prévios.

FIGURA 25: Ornamentação interna em prédio residencial - Pintura em stencil Rua Paraíba nº 858 - Belo Horizonte

FONTE: Guia de Bens Tombados - Bureau Design Gráfico



Embora o período de manifestação do ecletismo tenha sido de grande exuberância ornamental, o fazer artístico artesanal não era mais prioridade para a burguesia. Evidentemente isto gerou reações como o caso da *Arts and Crafts*, movimento liderado por William Morris ocorrido na Inglaterra em meados do século XIX, que buscava valorizar a criatividade do artesão. A repercussão deste movimento será sentida no século XX com o surgimento da *Bauhaus*, assunto que abordaremos posteriormente.

2.3. Conclusão

A partir destes conceitos, verificamos que a ornamentação eclética tem como característica fundamental a reprodutibilidade. Se em seu aspecto formal ainda encontramos algumas semelhanças com o barroco, face ao aspecto formal da representação fito-antropomórfica; em contrapartida a sua forma de produção é a antítese do estilo anterior. O ornamento perde a criação individual artística, mas o seu uso por grande parte da sociedade é possibilitado com o surgimento das novas técnicas e o acesso aos modelos estrangeiros. O bem integrado deste período perde o valor singular do objeto, uma vez que este é reproduzido em série. A manifestação artística reside no protótipo. O elemento artístico eclético aplicado à arquitetura, embora seja fundamental para a leitura do edifício, deixa, em muitos casos, de ser objeto de arte para ser uma cópia, onde o modelo gerador destas cópias muitas vezes se baseia em exemplar pré-existente.

3. Século XX- DÉCO e MODERNISMO

3.1. Contexto Histórico: a reação quanto à reprodutibilidade e a necessidade de reconstrução pós-guerra

O início do século XX ficou marcado por duas questões que iriam influenciar decisivamente na mudança estilística: a avalanche da produção industrial anulando paulatinamente a criação artística e a necessidade de reconstruções rápidas e múltiplas, devido ao legado deixado pela Primeira Guerra Mundial (1914-1918).

Quanto à primeira questão, já no século XIX o crítico inglês John Ruskin (1810-1900), que veio a se tornar um dos primeiros pensadores sobre a questão da restauração, fez severas críticas ao uso indiscriminado e gratuito da ornamentação, acusando o modismo de restringir a criatividade humana com a repetição de modelos de catálogos. Ruskin rejeitava a “perfeição industrial” e acreditava que os ornamentos jamais seriam excessivos quando inspirados na natureza, realizados artesanalmente e com os materiais apropriados. Influenciado por Ruskin, William Morris liderou o movimento estético na Inglaterra chamado *Arts and Crafts*, que buscou valorizar a produção artística e transmitir o “saber fazer” para as futuras gerações. Como só havia emprego nas indústrias, a habilidade e o conhecimento da execução estavam desaparecendo. O homem estava sujeito a se tornar um mero operador de máquinas, sem exercer sua criatividade e inventividade. Morris acreditava que o operário da indústria deveria dar valor estético a sua produção, aos moldes do período medieval em que o artesão desenhava e construía sua obra. Esse movimento vem ao encontro da idéia de “obra de arte total” que se fortaleceu nas primeiras décadas do século XX. O termo, extraído do alemão

Gesamtkunstwerk, refere-se à contribuição de diversas artes em uma mesma obra, assim como foi feito pelo músico Wagner associando a um único espetáculo a dança, a música, o teatro e as artes plásticas. No caso da arquitetura, Morris buscava o tratamento total arquitetônico com a produção de vitrais, móveis, papéis de parede, tapetes e trabalhos em metal e madeira.

Em contrapartida à reação à industrialização, um grupo de artistas percebeu ser improvável à volta ao período pré-industrial, com a produção artesã individualizada. Então, para unir a produção industrial seriada com a criação artística, surgiu a escola alemã *Deutsche Werkbund*, associando arquitetos e empresários da indústria, na produção de objetos acessíveis à grande parte da sociedade com qualidade artística. Embora não tenha tido uma longa duração, este movimento incitou a abertura de várias outras escolas, onde a que mais se destacou foi a alemã Bauhaus. Iniciada em 1919, ela alcançou seu maior impulso quando teve à frente Walter Gropius. Assim como a *Deutsche Werkbund*, a Escola *Bauhaus* tinha por objetivo principal “eliminar as desvantagens da máquina, sem sacrificar nenhuma de suas vantagens reais.”²² Entendemos como “desvantagens da máquina” o uso de materiais de baixa qualidade e nenhuma beleza e “vantagens reais” a possibilidade de baixar o custo da produção, por ser feita em larga escala, e desta forma ampliar o número de consumidores.

Nasce então o *designer*, profissional que veio unir a criatividade com a industrialização. A beleza e a funcionalidade passariam a comandar o processo industrial, como no caso do bule desenhado por Marianne Brandt em 1924.

²² GROPIUS, 1974, p.30.



FIGURA 26: Bule de chá – design de Marianne Brandt

FONTE: www.metmuseum.org

Este profissional agregou qualidade, beleza e funcionalidade à produção seriada, além de desenvolver uma “beleza industrial”. A linguagem dos novos tempos, que já se reconhecia como moderno, não era compatível com o vocabulário utilizado com os modelos artesanais. Formas mais geométricas e menos referentes à natureza, além de facilitar a produção industrial, buscavam uma beleza associada à velocidade e à modernidade.

A segunda questão se refere às reconstruções necessárias no pós-guerra onde entendemos que a nova arquitetura que surgia não apresentava espaço para o supérfluo, estando o ornamento incluído nesta categoria. O período da 1ª Grande Guerra foi decisivo para impulsionar “a libertação da arquitetura do caos decorativo, a ênfase nas funções de suas partes estruturais, (e) a busca de uma solução concisa e econômica (...).”²³ Nesta ocasião a produção artesanal era incompatível com a rapidez necessária e esta preocupação ficou evidente com os CIAM

²³ GROPIUS, 1972, p.98.

(Congresso Internacional de Arquitetura Moderna 1928-1953), nas quais representantes de diversos países se reuniram para trocar idéias e experiências na busca de uma arquitetura mais adequada aos novos tempos.

Esta nova arquitetura foi chamada de moderna, sem fazer as distinções entre as correntes que hoje chamamos de Art-Déco e Modernista. Somente algumas décadas após o seu surgimento é que esta nova arquitetura foi classificada conforme suas características distintas. Enquanto o Art-Déco tinha o objetivo literalmente na Arte Decorativa, conforme veremos adiante, a arquitetura modernista tinha raízes ideológicas, ligadas a movimentos de intelectuais e artistas.

Embora toda mudança estilística se dê ao longo de um período de transição, alterando conforme as diversas variáveis de cada lugar, didaticamente costuma-se adotar marcos históricos para o surgimento das novas linguagens. O marco adotado para o Art-Déco foi a *Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Moderna*, ocorrida em Paris em 1925, que reuniu várias tendências de objetos considerados “modernos”. Embora inicialmente tenha se voltado mais para o design de mobiliário, jóias, vestimentas e artes gráficas, em pouco tempo a sua maior expressividade foi na arquitetura. Sob a influência do cubismo nas artes plásticas, o art-déco apresentava linhas e ângulos retos, além da limpeza ornamental e o uso de utilitários desenhados intencionalmente para o edifício onde seriam instalados.

O Modernismo, que buscava uma linguagem que estivesse de acordo com os novos tempos, surgiu a partir de um movimento que envolvia diversas formas de manifestação cultural como a pintura, a literatura, a música e a arquitetura. Assim

sendo, os marcos históricos se deram segundo cada manifestação artística. No Brasil, o modernismo ficou marcado com a Semana de 22, evento que reuniu intelectuais, artistas e escritores, insatisfeitos com a cultura de valores importados e impostos no país. Entendiam que era importante a informação sobre outras culturas, mas que esta deveria ser digerida e manifestada com as características e identidades brasileira. Só assim se geraria uma arte genuinamente nacional. Daí surgiu o termo Movimento Antropofágico: assim como os índios canibais, ingerir (a cultura) o estrangeiro e transformar os dados em elementos que tivessem sentido na cultura nacional. Paralelamente, a arquitetura colonial foi revalorizada, percebendo-a como autêntica construção brasileira, e identificando-a na sua estrutura autônoma com a proposta modernista.

3.2. O bem integrado moderno

Ao falarmos do bem integrado moderno, é necessário distinguir os ornamentos déco e modernista. O ornamento déco, caracteriza-se pelo uso de frisos geométricos no lugar dos apliques ornamentais. Segundo GUIMARÃES:

Nessa nova proposta, o ornamento deixa de ter função em si e passa a ser elemento derivado do estudo da volumetria dos edifícios, de seus problemas estruturais e das técnicas construtivas utilizadas, como preconizava o movimento moderno.²⁴

Conforme explicamos anteriormente, não consideraremos como bens integrados os frisos geométricos que adornam e hierarquizam a arquitetura déco. Apesar de serem fundamentais para a leitura estilística, os mesmos só fazem sentido quando aplicados ao edifício, não possuindo características artísticas quando independentes do prédio para onde foram projetados.



FIGURA 27: Exemplo de frisos geométricos que dão ritmo à fachada, definem o prédio como “moderno” para a época e hierarquizam a entrada principal. Edifício Santa Casa da Misericórdia – Belo Horizonte

FONTE: Livro Berti: projeto memória

²⁴ GUIMARÃES, 2004, p.11.

No Brasil o Art Déco surgiu devido à influência de artistas plásticos como o pintor John Graz, e o escultor Victor Brecheret, que mantinham freqüente troca cultural com a Europa. Com o uso recorrente de frisos, a ausência da arte aplicada nas fachadas foi compensada com a utilização de revestimentos nobres, como os mármore e granitos, a madeira e a argamassa com silicato de alumínio, chamada pó-de-pedra. Como bens integrados da arquitetura déco, consideramos as esquadrias (portas, gradis, vitrais) e os utilitários (luminárias, tipografia, guarda-corpos), objetos que foram criados para enfatizar a arquitetura em que estão inseridos.

Uma ressalva a ser feita quanto ao ornamento déco são as manifestações baseadas nas características nacionais, fruto da influência do movimento antropofágico. Em diversos casos, esta antropofagia se manifesta com ornamentos inspirados na fauna, flora e nos elementos indígenas, como foi o caso no Rio de Janeiro do edifício Itahy e em Belo Horizonte do Edifício Acaiaca.

FIGURAS 28 e 29: Ornamentação inspirada nas referências brasileiras

Abaixo Edifício Itahy – Rio de Janeiro.
FONTE: www.jornalcopacabana.com.br

À direita Edifício Acaiaca – Belo Horizonte
FONTE: livro Guia de arquitetura déco no Rio de Janeiro



Belo Horizonte, inaugurada há poucas décadas (1897), ainda não tinha a efervescência de serviços e comércio das outras capitais do país. Castriota e Passos nos apontam o desejo da época em buscar para os novos edifícios que surgiam uma imagem que correspondesse à identidade local.

A mudança da sede do governo municipal é sinal de uma cidade que crescera: a antiga Prefeitura, que passou a sediar o Arquivo Público Mineiro, tornara-se pequena, e, como alegara Negrão de Lima em seu relatório anual, “não era dado ao Prefeito receber, decorosamente, na sede da Administração, visitas ilustres”.²⁵



FIGURA 30: Prédio da Prefeitura de Belo Horizonte

FONTE: Livro Berti: Projeto memória

²⁵ CASTRIOTA, 1998, p.146

Já o movimento moderno, apesar de preconizar a limpeza ornamental, manteve no Brasil, uma relação muito próxima com os artistas, não raramente havendo uma parceria entre os dois profissionais. Painéis ou esculturas foram, em diversos casos, usados na arquitetura modernista, responsáveis pela suavização da racionalidade de suas formas.

Por se tratar de um momento de transformação é natural que várias correntes surgissem até a consolidação estilística. Dentre algumas das correntes que buscavam um novo modelo arquitetônico existiram: a que perseguia a idéia de “obra de arte total”, a que idealizava a limpeza ornamental, a que buscava o racionalismo estrutural e a que entendia a arquitetura como funcional acima de tudo.

Um dos pioneiros da arquitetura modernista foi o americano Louis Sullivan (1856-1924). Autor do livro “O ornamento na arquitetura”, defendia que o ornamento não deveria ser eliminado, e sim evitar a sua banalização. Dizia que “Os verdadeiros ornamentos não são acessórios, mas elementos que contribuem na transformação da arquitetura em arte”²⁶. Este conceito balizou sua produção, onde desenhava os elementos decorativos e utilitários dos seus projetos arquitetônicos, seguindo a idéia de William Morris da “obra de arte total”. Em continuidade a esta linha de pensamento, Frank Lloyd Wright (1867-1959), que iniciou sua carreira no escritório de Sullivan, também acreditava que “todos os ornamentos arquitetônicos deveriam ser derivados da idéia central do projeto e contribuir para a unidade expressiva do conjunto”²⁷. Desta forma definia previamente cada detalhe ornamental do projeto e não admitia mudanças posteriores.

²⁶ SULLIVAN in: PAIM, 2000, p.54.

²⁷ PAIM, 2000, p.57.



FIGURA 31: cadeira da sala de jantar projetada por F.L.Wright para sua própria residência

FONTE: Thomas Heinz



FIGURA 32: Janela de residência de J. J. Walser, projetada por F. L. Wright.

FONTE: Thomas A. Heinz

A imagem exemplifica através de uma obra de Frank Lloyd Wright, a idéia de “obra de arte total” onde os desenhos da janela e da luminária partem de um mesmo conceito. Neste projeto percebemos que a fase inicial da obra deste arquiteto tem uma forte tendência geométrica, nos fazendo vê-lo como um dos responsáveis da transição ente o Déco e o Modernismo.



FIGURA 33: Esquadria e luminária projetadas por F.L.Wright.
Residência de Susan Lawrence Dana

FONTE: Thomas Heinz

Em contrapartida, houve uma corrente que defendia a limpeza ornamental, cujo maior nome foi Adolph Loos (1870-1933). Arquiteto austríaco demonstrou compactuar com as idéias de Ruskin e Morris ao apresentar seu ensaio *Ornamento e crime*. Este texto foi, e ainda é, muito polêmico quando tratamos da questão do ornamento moderno. No nosso entendimento, Loos argumenta dois pontos chaves na defesa da não ornamentação. A primeira trata da usurpação do trabalhador que não é remunerado adequadamente em função das horas trabalhadas na fatura do ornamento, ponto de vista coincidente com o de Ruskin.

O trabalho de um ornamentista já não se paga como é devido. (...) O ornamentista tem que trabalhar vinte horas para ganhar o mesmo que um trabalhador moderno que trabalhe oito horas. O ornamento encarece, por regra geral, o objeto; no entanto se dá a incoerência de que uma peça ornamentada com o mesmo custo material que uma lisa, e necessite o triplo de horas para sua realização, quando posta à venda, se paga pela peça ornamentada a metade que pela outra. A ausência do ornamento tem como consequência uma redução das horas de trabalho e um aumento no pagamento.²⁸

A outra argumentação de Loos para a ausência ornamental se baseia na “evolução cultural”, que entendemos como uma opinião pessoal e não um reflexo generalizado de uma época.

Não posso admitir que o argumento que o ornamento aumenta a alegria de viver de um homem culto. (...) O defensor do ornamento crê que meu impulso para a simplicidade equivale a mortificação. Não, estimado senhor professor da Escola de Artes Decorativas, não me mortifico! Prefiro assim.²⁹

Assim como vimos em F. L. Wright o trato cuidadoso com o ornamento para que o mesmo dialogasse com a arquitetura, vemos em Loos a repugnância por qualquer elemento decorativo. Ambos foram nomes importantes na consolidação do pensamento modernista, embora antagônicos.

Outra corrente em busca de uma linguagem moderna para o século XX foi a que defendia o racionalismo estrutural. Baseava-se na valorização do esqueleto dos edifícios, deixando clara a independência entre a estrutura e a vedação. Influenciado pelos estudos de Viollet-le-Duc, Auguste Perret (1874-1954) foi o precursor na

²⁸ LOOS, 1980, p.46-47.

“El trabajo del ornamentista ya no se paga como es debido. (...) El ornamentista ha de trabajar veinte horas para lograr los mismos ingresos de un obrero moderno que trabaje ocho horas. El ornamento encarece, por regla general, el objeto; sin embargo, se da la paradoja de que una pieza ornamentada con igual coste material que el de un objeto liso, y que necesita el triple de horas de trabajo para su realización, cuando se vende, se paga por el ornamentado la mitad que por el otro. La carencia de ornamento tiene como consecuencia una reducción de las horas de trabajo y un aumento de sueldo.”

²⁹ LOOS, 1980, p.45.

“No puedo admitir la objeción de que el ornamento aumenta la alegría de vivir de un hombre culto. (...) El defensor del ornamento cree que mi impulso hacia la sencillez equivale a una mortificación. ¡No, estimado señor profesor de la Escuela de Artes Decorativas, no me mortifico! Lo prefiero así.”

utilização do concreto armado e sua obra foi fundamental no desenvolvimento desta técnica. Embora Perret tenha se notabilizado pelo uso pioneiro do concreto armado, lembramos que ele também compactuava com a idéia do uso de elementos decorativos em suas obras, conforme vemos na citação de Frampton.

Ao mesmo tempo, a cultura simbolista de Paris, um legado da Belle Époque, ainda encontrou uma certa expressão – tanto interna quanto externamente – nos baixos-relevos e frisos de Antoine Bourdelle e nos murais de Maurice Denis. Essa nostalgia de uma antiguidade mitológica foi ainda refletir-se nos corrimãos, nos acessórios de iluminação e no mobiliário desenhados pelo próprio Perret.³⁰

Os estudos desenvolvidos por Perret foram fundamentais para o desenvolvimento de outro arquiteto que se tornou uma das maiores referências na arquitetura modernista. Le Corbusier (1887-1965), suíço, desde cedo, na escola de artes de sua cidade natal, já se interessou pela carreira de arquiteto. Foi para a França onde trabalhou por 15 meses com Auguste Perret para aprofundar seus conhecimentos sobre o concreto armado, material que já aquilatava ser promissor. O domínio desta nova técnica permitiu que Le Corbusier definisse postulados para uma arquitetura moderna, como a estrutura autônoma, planta livre, pilotis, janelas em fita e terraço jardim.

Através de Perret conheceu o pintor Amédée Ozenfant e juntos fundaram a revista *L'Esprit Nouveau* que tinha bases políticas, artísticas e científicas, e divulgava a idéia de uma linguagem de simplificação das formas. Acreditando em uma arquitetura mais social – influência do movimento socialista, Le Corbusier fez o projeto de habitação popular *Immeuble-villas*. Ao final da 1ª Grande Guerra, com a necessidade de reconstruções urgentes, aliado ao ideal socialista, Le Corbusier investe numa arquitetura funcional, que chamou de “máquina de morar”. Apesar do

³⁰ FRAMPTON, 2003, p.126

início de sua carreira ainda permear a idéia de “obra de arte total”, e no fim dela permitir uma flexibilidade maior na arquitetura modernista, a referência de sua obra reside numa arquitetura sem ornamentos.

Se as Casas Jaoul são como tão bem o fez notar Stirling, confortáveis a ponto de contradizerem a própria idéia de “máquina de habitar”, e “agradáveis para toda gente”, é porque são sem dúvida obra de um arquitecto que viveu muitas experiências em 30 anos. O boêmio pronto a sacrificar o conforto dá lugar a um arquitecto mais sensual e mais atendo às exigências da vida doméstica, mas sem por isso ser menos imaginativo.³¹

A presença de Le Corbusier foi fundamental para a consolidação da arquitetura modernista brasileira. Convidado como consultor do projeto do Ministério de Educação e Saúde Pública – MES em 1936, de autoria de Lucio Costa e Oscar Niemeyer entre outros, o prédio já apresentava alguns dos postulados modernistas de Le Corbusier. Neste edifício um elemento ornamental de grande impacto é o painel de azulejos de autoria de Candido Portinari. A parceria entre artistas e arquitetos se tornou recorrente na arquitetura modernista brasileira, onde o nome mais referente foi, sem dúvida, Oscar Niemeyer. Este apresentou uma inventividade no uso do concreto armado nunca antes vista com a utilização de curva e formas irregulares. A mesma parceria artista-arquiteto utilizada no prédio do MES permeou outras diversas obras de Niemeyer, as quais tiveram início na capital mineira. Na década de 1940, Juscelino Kubitschek, então prefeito de Belo Horizonte, desejando celebrar o futuro e a modernidade convidou Oscar Niemeyer para projetar um conjunto de prédios à volta da lagoa da Pampulha.

³¹ COHEN, 2007, p.71



FIGURA 34: Painel de pastilhas cerâmicas
Igreja de São Francisco de Assis – Pampulha – Belo Horizonte

FONTE: Livro Igreja da Pampulha: restauro e reflexões

Esta corrente modernista onde o arquiteto se aproximou do artista se apresentou em diversos lugares. No Rio de Janeiro, exemplificamos esta parceria com o prédio projetado por Affonso Eduardo Reidy para abrigar a Escola Municipal Edmundo Bittencourt, com painéis de Portinari e Burle Marx.

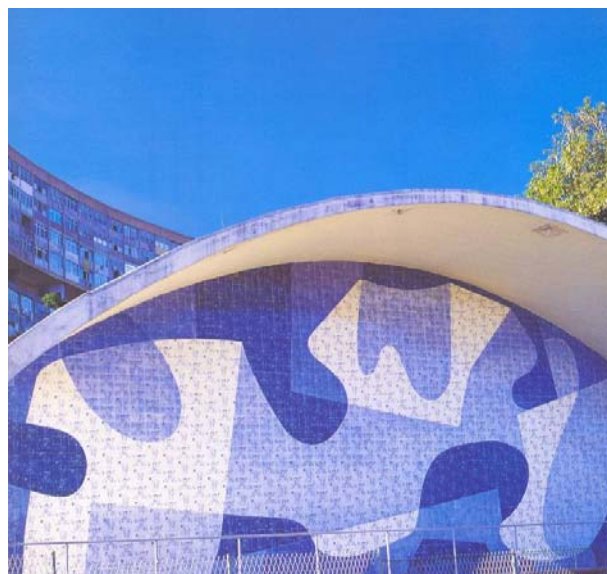


FIGURA 35: Ginásio da Escola Municipal Edmundo
Bittencourt com painel em azulejos de Cândido Portinari

FONTE: Livro Rio de Janeiro: preservação e modernidade

3.3. Conclusão

Depois da explosão ornamental do ecletismo, a arquitetura moderna – déco ou modernista – buscou uma razão para o uso do ornamento baseada na sua racionalidade. Apesar da arquitetura moderna se fundamentar na racionalização das formas, verificamos tanto a especificidade de ornamentos desenhados para determinados prédios com F.L.Wright, como a associação entre arquitetos e artistas na busca de uma linguagem mais adequada àqueles tempos com Niemeyer. Sendo assim, reconhecemos que o bem integrado também se faz presente na arquitetura moderna, seja num primeiro momento com a “obra de arte total”, controlando todos os elementos decorativos para que os mesmos não percam a conexão com o edifício, ou posteriormente com o uso de grandes painéis artísticos, no auxílio da diluição da alvenaria e valorização da estrutura independente.

Consideramos então, como característica destes bens integrados no que se refere ao Art-Déco, a indissociabilidade do prédio para qual foi feito, considerado por nós como elementos tectônicos. Conforme analisamos, a arquitetura das primeiras décadas do século XX se opõe fortemente ao uso indiscriminado do ornamento, herança do ecletismo. Desta forma, o bem integrado déco cumpriu a função específica de dialogar os diversos elementos que compõe o edifício, havendo uma harmonia entre as esquadrias, móveis, luminárias, guarda-corpos, entre outros.

Já no caso da arquitetura modernista com o seu desenvolvimento foi perdendo os ornamentos que porventura tiveram no início. As possibilidades que o concreto armado trazia eram suficientes para tornar as edificações belas e dispensar o ornamento. Em contrapartida, através da parceria com artistas plásticos, se fez o

uso recorrente de objetos de arte, como painéis de azulejos e esculturas no hall de entrada. Isto posto, caracterizamos os bens integrados deste período com a função de integrar as artes à nova imagem tecnológica que o concreto armado trouxe, suavizando suas formas.

CAPÍTULO II

CRITÉRIOS DE RESTAURAÇÃO

Durante toda a história da humanidade o homem utilizou a arte como forma de expressão. Apesar de existirem pinturas desde o período pré-histórico, é somente a partir do século XVIII que o homem passa a se preocupar em preservar as manifestações artísticas, dando a elas um caráter historiográfico. Com o pensamento iluminista, o qual buscava um mundo melhor através do conhecimento, os registros da história da humanidade passaram a ter um valor que ainda não lhe era atribuído. As restritas coleções de objetos, limitadas aos bens móveis (quadros, esculturas e documentos) e localizadas em residências particulares, se multiplicaram e ganharam locais específicos para sua guarda e exposição.

Até então a arquitetura não era vista como um elemento também a ser preservado. Somente no final do século XVIII, surgiram as primeiras tentativas de intervir na produção arquitetônica, reconhecendo no edifício seu valor histórico e artístico.

Os grandes responsáveis pelo início do pensamento sobre o restauro arquitetônico foram alguns acontecimentos, do século XVIII, tais como a Revolução Industrial, a Revolução Francesa e os desdobramentos do pensamento iluminista. Tais fatos geraram uma reflexão sobre o significado e o trato com o patrimônio, embora inicialmente restrito às “três grandes categorias de monumentos históricos: [...] os remanescentes da Antigüidade, os edifícios religiosos da Idade Média e alguns castelos.”³² Somente dois séculos mais tarde, principalmente após a 2ª Grande

³² CHOAY, p.12, 2001.

Guerra, houve uma ampliação significativa no conceito de patrimônio, principalmente em três aspectos: o tipológico, o cronológico e o geográfico. A ampliação tipológica se refere à inclusão de novos tipos de objetos a serem preservados. Se no início do século XVIII a preservação patrimonial era exclusiva às obras de arte e aos monumentos, o desenvolvimento deste conceito possibilitou a inclusão desde as construções mais simples até os objetos de família.

Posteriormente, todas as formas da arte de construir, eruditas e populares, urbanas e rurais, todas as categorias de edifícios, públicos e privados, santuários e utilitários foram anexadas, sob novas denominações: arquitetura *menor*, termo proveniente da Itália para designar as construções privadas não monumentais, em geral edificadas sem a cooperação de arquitetos; arquitetura *vernacular*, termo inglês para distinguir os edifícios marcadamente locais; arquitetura *industrial* das usinas, das estações, dos altos-fornos, de início reconhecida pelos ingleses.³³



FIGURA 36: Exemplo de restauração de construção simples. Antiga Estação ferroviária de Rodrigo Silva – Ouro Preto – com o término da linha ferroviária, transformou seu uso para os ensaios da banda da cidade.

FONTE: Acervo particular.

³³ CHOAY, p. 12, 2001.



FIGURA 37 a e b: Imagem em gesso de N. Sra. Da Conceição, confeccionada a partir de molde e produzida em série, não tendo, portanto nenhum valor comercial. Foi restaurada por motivos emocionais.

FONTE: Acervo particular.

A ampliação cronológica refere-se à valoração de outros tipos de objetos que não somente àqueles correspondentes a Antigüidade Clássica, reconhecendo, por exemplo, o gótico como estilo original da França e da Inglaterra ou o eclético como a arquitetura representativa das primeiras décadas da cidade de Belo Horizonte.



FIGURA 38: Palacete Dantas – Belo Horizonte. Construção eclética tombada pelo município de Belo Horizonte. Reconhecimento do valor arquitetônico do estilo eclético.

FONTE:Acervo particular

E por fim, a ampliação geográfica, com a ampliação das fronteiras, inicialmente limitada à Europa, na preocupação sobre a preservação do patrimônio.

1. Os primeiros restauros arquitetônicos

Na Inglaterra, entre o final do século XVIII e durante todo o século XIX, travou-se uma disputa estilística interna, dividindo opiniões entre o estilo clássico - grego e o “estilo nacional” - gótico. Por um lado, os arquitetos defensores do estilo clássico, consideravam-no mais simples, de custo mais baixo e mais adaptável a diferentes usos. Já os arquitetos defensores do estilo gótico, reconheciam-no como autêntico estilo inglês e, portanto àquele com que os ingleses tinham identidade.

Uma das primeiras experiências no campo da restauração foi a do arquiteto inglês J. Wyatt que, embora precursora, foi segundo Françoise Choay, desastrosa.

Em nome da transparência, da simetria e da unidade de estilo, [...] elimina as galerias entre a nave e o coro das igrejas e outros obstáculos ao olhar de Oeste a Leste, desloca os monumentos fúnebres, demole os pórticos “antigos demais”, substitui inversamente, elementos mais recentes por elementos antigos reinventados, como por exemplo, uma rosa na catedral de Purham. O perigo é ainda maior ao se dissimular sob a capa de grande conhecimento especializado.³⁴

Assim como Wyatt, Gilbert Scott e outros arquitetos defensores do estilo gótico também se aventuraram na restauração de monumentos. Tais intervenções permitiram a remoção de diversos elementos, conforme citação acima, em nome de uma unidade estilística, e gerou a reação de uma corrente anti-restauro. Iniciada por A. W. Pugin, e seguida por John Ruskin e William Morris, esta corrente anti-restauração culminou na fundação com a *Society for the Protection of Ancient Buildings* em 1877. Segundo este grupo, os monumentos antigos foram dados à sua geração pelas gerações passadas e, desta forma, deveriam ser preservados para a sua transmissão às gerações futuras, o que significava mantê-las com suas imperfeições e marcas do tempo. John Ruskin, além de crítico feroz das mazelas

³⁴ CHOAY, 2001, p.93.

sociais geradas pela industrialização – conforme já dissemos na primeira parte deste estudo – também foi fundamental na disseminação do pensamento preservacionista inglês. Através de seu livro “As sete Lâmpadas da Arquitetura”, em especial no capítulo A Lâmpada da Memória, Ruskin deixa claro o seu apoio à conservação e repúdio à restauração.

O verdadeiro sentido da palavra restauração não é compreendida pelo público, nem pelos que cuidam dos nossos monumentos públicos. Significa a destruição mais completa que um edifício possa sofrer destruição que não poderá se salvar a menor parcela, destruição acompanhada de uma falsa descrição do monumento destruído. Não me excederei sobre este ponto tão importante; é impossível, tão impossível como ressuscitar os mortos, restaurar o que foi grande ou belo em arquitetura.³⁵

A reação incondicional de Ruskin à restauração certamente teve raízes no tempo e lugar onde viveu. O forte processo de industrialização que ocorreu na Inglaterra vinha alterando os padrões da sociedade, eliminando a criação humana e estimulando a produção em série, conforme já vimos no capítulo sobre o ecletismo. Além disso, as experiências iniciais na área do restauro também não eram suficientemente convincentes para que ele considerasse como o melhor caminho. Mas, sobretudo Ruskin considerava a Restauração um falseamento da obra, e segundo ele, a beleza estava incondicionalmente ligada à verdade. Restaurar um monumento significava alterá-lo e, portanto falseá-lo.

A França nesta mesma época também apresentava uma grande preocupação com a recuperação de seus monumentos, os quais tinham sofrido muitos danos com a

³⁵ RUSKIN, 1944, p.250.

“El verdadero sentido da la palabra restauración no lo comprende el público ni los que tienen el cuidado de velar por nuestros monumentos públicos. 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. No abusaré sobre este punto tan importante; es imposible, tan imposible como resucitar a los muertos, restaurar lo que fue grande o bello en arquitectura.” Tradução nossa

Revolução Francesa e longo período de abandono. Assim como na Inglaterra, os franceses também reconheciam no gótico seu estilo original. Para fazer um inventário e determinar quais os edifícios seriam considerados monumentos históricos franceses, foi instituído o cargo de inspetor de monumentos históricos, primeiramente ocupado por Ludovic Vitet em 1830. É neste contexto que se forma Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879), que veio a se tornar um nome referente na história da restauração. Quando deveria ingressar na Escola de Belas Artes, conforme desejo de seu pai, Viollet-le-Duc considerando-a ultrapassada, preferiu conhecer a arquitetura na prática e foi trabalhar com arquitetos conhecidos da família. Esta ocupação lhe permitiu viajar pela França onde despertou cada vez mais interesse pela arquitetura gótica.

Nessas viagens pela França e pela Itália, [Viollet] consolidou a noção, que se tornou uma certeza, de que existem princípios verdadeiros de adequação da forma à função, de estrutura à forma, e da ornamentação ao conjunto, seja na arquitetura clássica, seja na arquitetura medieval.³⁶

Em 1836, Viollet-le-Duc participou com auxílio da restauração da Igreja de Saint Chapelle, em Paris, que se tornou um marco no movimento de restauração que estava se consolidando. Em 1840, foi indicado para restaurar a Igreja de Vézelay e a partir de então diversos trabalhos surgiram com o mesmo fim, como a abadia de Vézelay, as catedrais de Notre Dame, Montreal, Poissy, Saint-Nazaire e Sémur, as muralhas de Carcassonne, e a abadia de Saint Denis onde acompanhou os trabalhos até a sua morte. Como rigoroso arqueólogo, considerava fundamental uma análise histórica para saber as características de cada parte, uma vez que as construções levavam um longo período até ficarem prontas, o que resultava na influência de diversos estilos. Seu método de restauração baseava-se na compreensão estilística

³⁶ VIOLLET-LE-DUC, 2000, p.13.

do monumento para que através da restauração, pudesse apurar esta essência estilística, alterando, se necessário, as contribuições que julgasse inadequadas.

[Viollet] Não se contenta unicamente em fazer uma reconstituição hipotética do estado de origem, mas procura fazer uma reconstituição daquilo que teria sido se, quando da construção, detivessem todos os conhecimentos e experiências de sua própria época, ou seja, uma reformulação ideal de um dado projeto.³⁷

Desta forma Viollet-le-Duc, recompôs esculturas perdidas, retirou tribunas que estavam em desacordo e instalou elementos que julgava necessários. Na restauração que fez na Catedral de Notre Dame, em Paris, ele substituiu as diversas estátuas perdidas por outras, retiradas de igrejas contemporâneas à Notre Dame, para que desta forma se mantivesse fiel ao estilo concebido inicialmente.

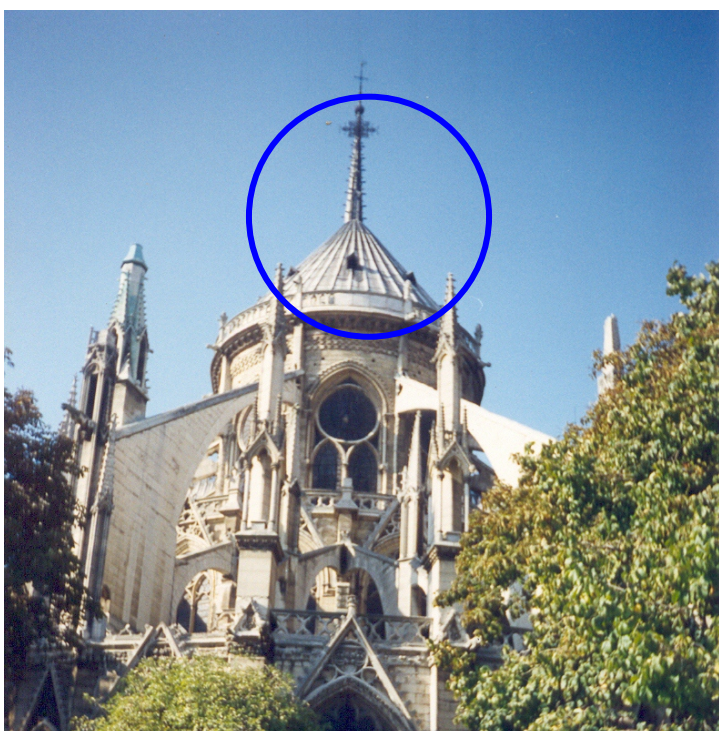


FIGURA 39: Igreja de Notre Dame – Paris. Inserção de flecha na restauração de Viollet-le-Duc, com intuito de reforçar a unidade estilística.

FONTE: Acervo particular

Apesar das alterações históricas, Viollet-le-Duc foi uma figura de grande importância

³⁷ VIOLLET-LE-DUC, 2000, p.18.

para o estudo da restauração pelo seu pioneirismo, pelo resgate de diversos monumentos que estavam se perdendo, mas principalmente pela criação de um método para a restauração. Com exaustivas pesquisas na área da história da arte e da arquitetura, ele determinou quais seriam os elementos característicos ao estilo gótico, e esta metodologia permitiu uma coerência e uma fundamentação nas intervenções daquele tempo.

Conforme vimos, tanto na Inglaterra com Ruskin, como na França com Viollet-le-Duc, uma preocupação que permeava o final do século XVIII e início do século XIX era com os seus monumentos. Na Itália não foi diferente, onde podemos citar as contribuições de Raffaele Stern (1774-1820) e Giuseppe Valadier (1762-1839), responsáveis pelas restaurações do Coliseu.

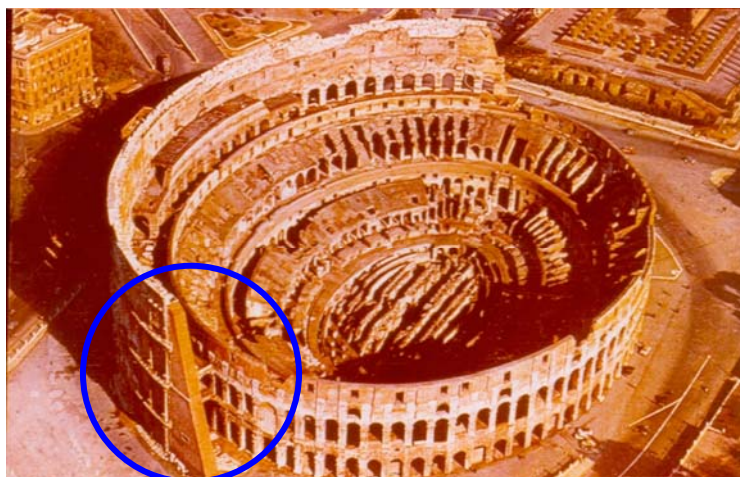


FIGURA 40 : Coliseu – Roma - Detalhe da consolidação.
Restauração previu reforço estrutural sem valorizar a composição da unidade.

FONTE: Desconhecida

Até surgir esta preocupação com os monumentos históricos, vários edifícios eram dilapidados, para reutilizar seus materiais constitutivos para novas construções. Este foi o caso do Coliseu, que após vários séculos, no início do século XIX encontrava-

se com várias partes perdidas. Desta forma, Raffaele Stern foi convidado a fazer sua restauração, a qual se baseou apenas na manutenção do existente através de uma consolidação estrutural.

Optou-se pela construção de um esporão oblíquo de tijolos em uma das extremidades da curvatura externa, uma intervenção verdadeiramente conservativa, ao se decidir preservar o quanto possível e consolidar os elementos tal como se encontravam. Foram mantidos, inclusive, os testemunhos dos processos de degradação, podendo-se apreciar os mecanismos do desabamento então em curso.³⁸

Mais tarde, sob a responsabilidade de Valadier,

o arquiteto [Valadier] promoveu a reconstrução e a retomada das formas primitivas, construindo arcos em número decrescente de baixo para cima. Foi empregado o tijolo, que deveria ter recebido um revestimento imitando o travertino, mas permaneceu aparente, e em alguns casos específicos, o próprio travertino, sendo possível diferenciar a intervenção dos elementos originais pela mudança de material.³⁹

Observamos que a esta altura já se preocupava também com alguma reconstituição e para tanto se utilizava o critério de distinguibilidade da matéria original para a intervenção, critério adotado em diversas teorias até os dias de hoje.

Estas diversas experiências, muitas vezes divergentes sobre o critério mais adequado a se adotar numa restauração, foram fonte de estudo do arquiteto italiano Camillo Boito (1836-1914), que na fase madura de sua vida profissional publicou textos que buscavam equilibrar as diferentes linhas de raciocínio que se apresentavam.

Quanto às posturas derivadas de Ruskin, Boito as considera de uma lógica impiedosa, por interpretar que o edifício deveria apenas ser deixado à própria sorte e cair em ruínas, desconsiderando os apelos de Ruskin pelas conservações periódicas para assegurar a sua sobrevivência. No que tange a Viollet-le-Duc, aponta os perigos de se querer alcançar um estado completo que pode não ter existido nunca, devendo o arquiteto restaurador,

³⁸ BOITO, 2002, p. 17-18.

³⁹ BOITO, 2002, p.18.

para tal, colocar-se na posição do arquiteto inicial.⁴⁰

Desta forma, Boito adotou critérios, chamados de científicos, que consideravam a prioridade na conservação sobre a restauração defendida por Ruskin, embora sem aceitar a fatalidade passiva, como a possibilidade de acréscimos faltantes para a composição estética defendida por le-Duc, embora sem o intervencionismo inventivo. Dentre os critérios utilizados por Boito estão:

- A ênfase no valor documental dos monumentos, que deveriam ser preferencialmente conservados a restaurados;
- A restrição ao uso de acréscimos, mas quando necessários deveriam ser distinguíveis do original, através de material diverso ou uma inscrição registrando a intervenção ou ainda ser em forma simplificada ao original;
- O respeito às várias fases do monumento, admitindo alguma remoção somente quando a qualidade fosse inferior ao conjunto do edifício.

Segundo Choay(2001), o pensamento de Boito distinguiu também três classes de restauração:

- A *Arqueológica*, a ser adotada nos monumentos da Antigüidade, onde se buscava uma exatidão científica, sem tratar sua ornamentação;
- A *Pitoresca*, para os monumentos góticos, onde se concentraria na estrutura, deixando a decoração em deterioração;
- E a *Arquitetônica*, para os monumentos clássicos e barrocos onde se levaria em conta toda a edificação, inclusive seus ornamentos.

Tais critérios não tiveram muita repercussão na sua época, mas serviram de base para as formulações das teorias de restauração modernas.

⁴⁰ BOITO, 2002, p.24.

2. A questão dos valores

Ao final do século XIX toda a Europa já olhava seus monumentos de outra forma, percebendo a necessidade de preservá-los, mas sem uma reflexão mais amadurecida sobre o assunto. Em 1903 na Áustria, Alois Riegl (1858-1905), historiador de arte, publica o texto *O culto moderno dos monumentos*, o qual reconhece que os valores conferidos pelas diferentes sociedades aos seus monumentos são fatores prévios e fundamentais para qualquer intervenção. Trata-se de uma reflexão sobre o que está por trás da matéria a ser restaurada. Riegl defendeu a idéia de que toda a atividade humana representa um degrau para a evolução da história e, portanto tudo tem valor, cabendo-nos a tarefa de eleger àqueles que são mais representativos para a preservação e transmissão às próximas gerações.

O pensamento evolutivo constitui, pois, o núcleo de toda a concepção histórica moderna. Assim, segundo as concepções modernas, toda a atividade humana e todo destino humano de que tenhamos conservado testemunho ou notícia tem direito, sem exceção alguma, a reclamar para si um valor histórico: no fundo consideramos imprescindíveis todos e cada um dos acontecimentos históricos.⁴¹

Considerando que a classificação valorativa varia, de cultura para cultura, de sociedade para sociedade, Riegl separa os significados dos diferentes valores, que numa primeira etapa divide entre rememorativos e de contemporaneidade. Os valores rememorativos, segundo ele, podem ser de antiguidade, históricos ou intencionados. Valores de antiguidade - ou ancianidade - se referem àqueles que têm a aparência “não moderna”, isto é, reconhecíveis como não pertencentes à

⁴¹ RIEGL, 1987, p.24.

“El pensamiento evolutivo constituye, pues, el núcleo de toda concepción histórica moderna. Así, según las concepciones modernas, toda actividad humana y todo destino humano del que se nos haya conservado testimonio o noticia tiene derecho, sin excepción alguna, a reclamar para sí un valor histórico: en el fondo consideramos imprescindibles a todos y cada uno de los acontecimientos históricos.” Tradução nossa.

contemporaneidade, e conseqüentemente não possuem como característica uma unidade formal. Tal característica é exemplificada através das ruínas, onde suas fissuras e perdas provocadas pelo tempo fazem parte de seu valor de antiguidade e, portanto o restaurador não poderá removê-las, correndo o risco, se assim o fizer, do monumento perder o que tem de maior valor. Sua importância é reconhecida por qualquer um, mesmo por àqueles que não tenham uma cultura específica, mas que percebem a empatia ente o ciclo de vida das coisas e o ciclo de vida humano.

Do ponto de vista do valor de antiguidade não se trata, pois, da conservação eterna dos monumentos criados no passado pela atividade humana, senão a de mostrar eternamente o ciclo de criação e destruição, de gênese e extinção, o que fica garantido com os monumentos existentes.⁴²

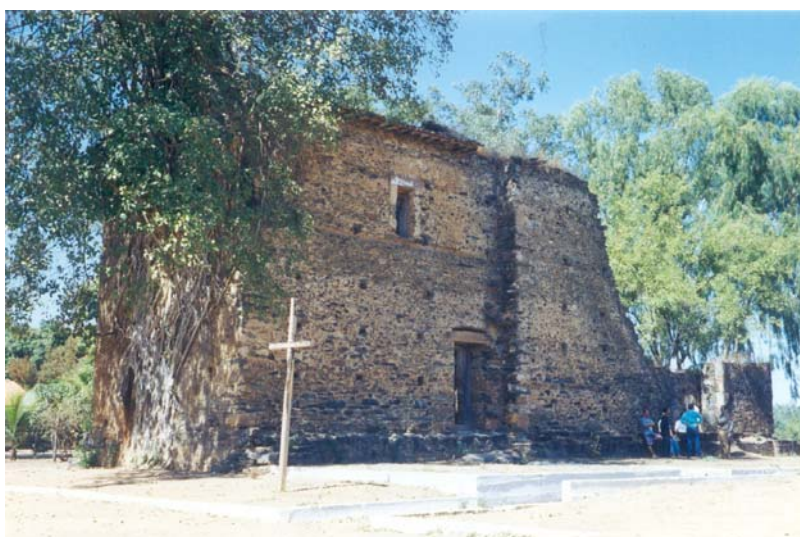


FIGURA 41: Ruína em Várzea da Palma – Minas Gerais
Igreja é atualmente preservada como ruína.

FONTE:Acervo Particular

O valor histórico, em contrapartida, necessita de um conhecimento prévio, capaz de classificar o período histórico o qual corresponde o monumento. Seu valor será tão

⁴² RIEGL, 1987, p. 54.

“Desde el punto de vista del valor de antigüedad no se trata, pues, de la conservación eterna de los monumentos creados en el pasado por la actividad humana, sino de mostrar eternamente el ciclo de creación y destrucción, de génesis y extinción, y esto queda garantizado de los hoy existentes.” Tradução nossa.

maior, quanto menores forem as interferências no mesmo. Enquanto as marcas do tempo são valores de antiguidade, as mesmas não são valores de historicidade, pois dificultam a leitura documental da obra.

Vemos assim que os interesses do valor de antiguidade e os do valor histórico, ainda quando ambos são valores rememorativos, se diferenciam categoricamente no ponto de vista decisivo da restauração.⁴³

O valor rememorativo intencionado por sua vez quer se manter sempre atual. Foi um monumento criado com o objetivo de ser lembrado e, portanto suas restaurações são aliadas no processo de manutenção do monumento como novo.

Assim, vemos que, para Riegl, a chave para a intervenção nos monumentos passa antes pelo entendimento da relatividade do seu valor para diferentes sociedades, em diferentes épocas, o que levaria a procedimentos diversos. Um monumento que tenha valor de ancianidade só deveria ser protegido, evitando qualquer recomposição. Um monumento que tenha valor de historicidade deve ser conservado, evitando os desgastes do tempo e as interferências que venham a dificultar a leitura documental. E um monumento que tenha o valor de intencionalidade deve ser mantido restaurado, para que sua mensagem permaneça.

Há ainda os valores de contemporaneidade que, diferentemente dos valores rememorativos, são atribuídos aos monumentos com características de recém criados, sem as marcas do tempo. Tais valores são divididos em instrumental e artístico. O valor de contemporaneidade instrumental diz respeito ao uso do

⁴³ RIEGL, 1987, p.59.

“Vemos así que los intereses del valor de antigüedad y los del valor histórico, aun cuando ambos son valores rememorativos, se diferencian rotundamente en el punto decisivo de la conservación de monumentos.” Tradução nossa.

monumento. Para permitir o seu uso, este deverá estar conservado das ações do tempo, de forma a garantir a segurança de quem o ocupar. Esta característica torna o valor instrumental diametralmente oposto ao valor de ancianidade. Por fim, Riegl atribui aos monumentos um valor artístico. Apesar de, por muito tempo, a beleza ter sido conferida ao ideal clássico, Riegl nos mostra que na verdade este valor é relativo, e que varia conforme o tempo, o lugar e o observador.

Segundo a concepção mais recente, se mede o valor artístico de um monumento por sua proximidade das exigências da moderna vontade de arte, exigências que, certamente, estão inclusive mais distante de encontrar uma clara formulação e que a rigor nunca a encontrarão, posto que variam incessantemente de um sujeito a outro e de um a outro momento.⁴⁴

O valor artístico é um atributo criado pelo homem moderno e pode ter duas características: de novidade e relativo. Para reconhecer o valor de novidade não é necessário nenhum conhecimento específico. Basta perceber seu caráter fechado, perfeito, completo, quer dizer, sem desgastes de forma e cor. É, em geral, o valor artístico dos grandes grupos populares, que independente de uma formação mais específica, se aprazem com a beleza recém criada. Foi um valor atribuído largamente nas restaurações do século XIX, onde se buscava acima de tudo uma unidade estilística, substituindo reiteradamente elementos danificados por outros novos.

Se pode dizer com razão que o tratamento de monumentos do século XIX se baseou substancialmente nos postulados da originalidade de estilo (valor histórico) e na unidade estilística (valor de novidade).⁴⁵

⁴⁴ RIEGL, 1987, p.28.

“Según la concepción más reciente, se mide el valor artístico de un monumento por su proximidad a las exigencias de la moderna voluntad de arte, exigencias que, ciertamente, están aún más lejos de encontrar una clara formulación y que em rigor nunca la encontrarán, puesto que varían incesantemente de un sujeto a otro y de uno a otro momento.” Tradução nossa.

⁴⁵ RIEGL, 1987, p.86.

”Se puede decir con razón que el tratamiento de monumentos del siglo XIX se ha basado sustancialmente en los postulados de la originalidad de estilo (valor histórico) y de la unidad de estilo (valor de novedad).” Tradução nossa.

Por sua vez, o valor artístico relativo diz respeito à identidade do monumento com a vontade de arte – *Kunstwollen*⁴⁶ – de cada época. Antigamente se acreditava que o valor artístico era absoluto e que as civilizações antigas estiveram mais próximas deste ideal. Este ideal de beleza absoluto fez com que várias gerações copiassem o modelo clássico. O valor artístico pode ser positivo ou negativo, isto é, em sintonia com a vontade de arte da época ou não. O valor artístico relativo positivo gera o desejo de conservação do monumento, uma vez que este é valorizado. Já o valor artístico relativo negativo, por não atender a vontade de arte contemporânea, corre o risco de sua eliminação. Este foi o caso do Palácio Monroe, exemplo já citado neste estudo, onde nos anos 1970, com o modernismo instalado, o espírito da época não compactuava com ornamentos e os excessos do ecletismo, permitindo sua destruição. O risco destas decisões é a destruição de monumentos por gostos momentâneos. Em épocas futuras, a vontade de arte pode ser outra e o mesmo monumento destruído pode voltar a ser valorizado.

A ampliação do desejo preservacionista no mundo, assim como as divergências entre os critérios adotados, motivou os encontros internacionais para definir regras de intervenção em um monumento histórico. O primeiro destes encontros se deu em 1931, no I Congresso de Arquitetos e Técnicos de Monumentos, onde foi redigida a Carta de Atenas. Este documento teve algumas conclusões como:

- A definição de uma diretriz maior à conservação que à restauração;
- O respeito à obra histórica e artística sem prejuízo a nenhum estilo, no caso de restauração;
- A prerrogativa pública sobre o privado na preservação de monumentos;

⁴⁶ *Kunstwollen*: termo criado por Riegl que significa vontade de arte, para definir afinidades formais dentro de uma mesma época.

- A preocupação com as construções vizinhas aos monumentos históricos, para que não prejudiquem o conjunto em que a construção está inserida;
- A utilização de materiais modernos, diferenciando dos empregados originalmente, embora de forma discreta para não interferir no aspecto da obra.

A partir deste Congresso, cada vez se tornaram mais importantes novos encontros para ampliar a discussão sobre o tema, sendo uns mais específicos para a intervenção urbana, outros para a arquitetura, outros para os bens móveis ou ainda para discutir as formas de preservação nas manifestações culturais. No nosso estudo, vamos nos ater às Cartas de Veneza e do Restauro, por entendermos que são mais específicas para a questão dos bens integrados. A Carta de Veneza foi escrita a partir do II Congresso Internacional de Arquitetos e de Técnicos de Monumentos Históricos que se realizou em 1964. Esse documento, mais completo que o escrito em Atenas, corrobora as medidas do Congresso anterior e prevê outras providências como:

- “A Restauração é uma operação que deve ter caráter excepcional. Ela visa a conservar e a revelar o valor estético e histórico do monumento. Apóia-se no respeito à substância da coisa antiga ou sobre documentos autênticos e deverá deter-se onde começa a conjectura. Além disso, todo trabalho complementar, verificado indispensável, deverá se destacar da composição arquitetônica e levará a marca do nosso tempo.”
- “Quando ocorrem num edifício diversas contribuições superpostas, a recuperação do estado jacente não se justifica senão excepcionalmente e sob a condição de que os elementos a serem retirados não apresentem nenhum interesse, ao passo que a composição, colocada à mostra, constitua um testemunho de alto valor histórico, arqueológico ou estético e seu estado de conservação seja julgado satisfatório. O julgamento do valor dos elementos em causa e a decisão sobre as eliminações a serem feitas não podem depender somente do critério do autor do projeto.”⁴⁷

Em 1963 foi formulada a *Teoria Del Restauro*, por Cesare Brandi, que se tornou

⁴⁷ BARATA, 1970, p.173.

durante várias décadas, basilar para as discussões sobre restauro. Italiano, crítico e professor de História da Arte, Brandi ocupou o cargo de Superintendente dos Monumentos e Galerias de Siena, criou o *Instituto Centrale del Restauro* em Roma e, a partir da metade do século XX, passou a ministrar cursos de teoria, história e prática do restauro.

Sua teoria partia do reconhecimento da obra de arte como “produto especial da atividade humana”. Tais produtos, segundo Brandi, seriam reconhecidos por sua singularidade, a qual estaria implícita.

Assim pois, se poderá observar imediatamente então, que o especial produto da atividade humana a que se dá o nome de obra de arte, é um fato de singular reconhecimento que se produz na consciência; reconhecimento duplamente singular, de um lado, pelo fato de ter sido realizado por um único indivíduo, e de outro, porque não ser produzido de outra forma que por essa própria identificação que cada indivíduo lhe outorga.⁴⁸

A partir deste reconhecimento, estaria implícita a importância do objeto reconhecido como obra de arte e, conseqüentemente a necessidade de transmiti-lo para as futuras gerações. Tal transmissão seria possibilitada - ou facilitada - através da restauração, mantendo os aspectos que justificaram o referido objeto na categoria de obra de arte. Esses aspectos permeavam, portanto, duas instâncias: a estética e a histórica.

A restauração constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, em sua consistência física e sua dupla polaridade estética e histórica, com vistas a sua transmissão ao futuro.⁴⁹

⁴⁸ BRANDI, 1989, p.14.

“Así pues, se podrá observar inmediatamente entonces que el especial producto de la actividad humana a que se da el nombre de obra de arte, lo es por el hecho de un singular reconocimiento que se produce en la conciencia; reconocimiento doblemente singular, de un lado, por el hecho de tener que ser realizado cada vez por un único individuo, y de otro, porque no puede producirse de otra forma que por esa propia identificación que cada individuo le otorga.” Tradução nossa.

⁴⁹ BRANDI, 1989, p.15.

Com isto posto, Brandi desenvolveu as questões conceituais inerentes às duas instâncias, e embora suas conjecturas tivessem ocorrido num nível teórico, e embora reconhecendo que as decisões sobre restauração seriam individuais, ele considerava que a instância estética era prioritária, uma vez que a obra fora feita para sua apreciação artística, sendo assim, causa da existência do objeto, enquanto sua carga histórica seria uma consequência.

De fato, a instância histórica nos fala a respeito da preservação enquanto testemunho singular da atividade humana, como relato dos fatos que constituíram a história. Esta valoração histórica muitas vezes vai de encontro à valoração estética, como no caso exemplificado abaixo onde a restauração da Igreja Kaiser Wilhelm em Berlin, privilegiou o fragmento da torre da Igreja como testemunho do bombardeio da II Grande Guerra em detrimento da recomposição estética da mesma.

FIGURA 42: Igreja Kaiser Wilhelm – Berlin – Alemanha
Restauração optou pela permanência da torre danificada pelo bombardeio, valorizando a instância histórica.

FONTE: Acervo particular



Outro ponto conflituoso que Brandi ressalta sobre a instância histórica é o dos acréscimos. Estes também têm a sua representatividade histórica, embora tal

“La restauración constituye el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte, en su consistencia física y su doble polaridad estética y histórica, en orden a su transmisión al futuro” Tradução nossa.

contribuição muitas vezes altere a imagem original. Nas fotos a seguir exemplificamos com um procedimento muito usual no século XIX, onde a exuberância barroca já não estava mais em voga, quando muitas imagens religiosas receberam uma nova camada de pintura, mais simplificada, para se adequar ao padrão estético da época. Trata-se da imagem em madeira policromada de Santo Antônio, pertencente à paróquia de Glaura, distrito de Ouro Preto – Minas Gerais. A foto à esquerda mostra como a imagem se apresentava durante o século XIX, com uma pintura lisa feita sobre a pintura original do século XVIII. A foto à direita apresenta a imagem após a restauração, com a repintura removida, deixando à mostra a pintura feita no século XVIII com ornamentação em esgrafiados*. Podemos afirmar que esta restauração privilegiou a instância estética em detrimento à histórica, uma vez que a (re)pintura do século XIX também é uma contribuição da história. E também exemplificar que o padrão estético, isto é, o consenso do que é belo, varia em tempo e lugar.



FIGURA 43 : Imagem de Santo Antonio Glaura – MG, antes da restauração com a policromia feita no século XIX sobre a original.

FONTE: Acervo particular.



FIGURA 44: Imagem de Santo Antonio Glaura – MG, depois da restauração onde se removeu a intervenção para mostrar a policromia original. Critério utilizado privilegiou a instância estética.

FONTE: Acervo particular.

Já no que concerne à instância estética, Brandi observa que a obra de arte não é reconhecida a partir das partes que a constituem, mas sim da composição das mesmas que formam um conjunto harmonioso. Uma parte do objeto não representaria então uma parte da obra de arte, o que se exemplifica através do mosaico, onde as partes não têm valor artístico enquanto não formam a totalidade do painel pretendido. Assim sendo, a restauração para atender a instância estética deveria sempre buscar a unidade potencial da obra, isto é, buscar a relação do todo e não das partes.

Naturalmente, ao verificar o conflito entre as duas instâncias, Brandi propôs que, através de uma análise individualizada, dever-se-ia buscar em cada obra o equilíbrio entre as duas instâncias, na busca pelo restabelecimento da sua unidade potencial.

Mas naturalmente, junto a esta norma (a investigação direcionada a encontrar a unidade original, desenvolvendo a unidade potencial dos fragmentos), que se vincula com o início da restauração, aparecem as duas instâncias, a histórica e a estética, que se complementando reciprocamente, deverão fixar o limite daquilo que pode ser o restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, sem que se cometa um falso histórico ou uma ofensa estética.⁵⁰

Brandi se refere a “falso histórico” quando a restauração esconde a verdade da obra, isto é, permite alterações na obra para torná-la mais agradável aos padrões estéticos da época. Para evitar este tipo de procedimento, Brandi destaca, em sua teoria, três princípios:

- Qualquer intervenção deve ser facilmente reconhecida e diferenciada do original;
- Materiais não podem ser substituídos se só contribuírem para sua apreciação estética, que conforme já dissemos é um conceito relativo;
- A restauração deve possibilitar futuras intervenções.

Na medida em que os encontros internacionais focavam com mais intensidade a questão arquitetônica e, a partir da grande influência que Brandi exerceu com a sua Teoria do Restauo, objetivando a restauração das obras de arte foi publicado pelo governo italiano um documento chamado *Carta del Restauo*, em 1972. Dentre

⁵⁰ BRANDI, 1989, p.26.

“Pero naturalmente, junto a esta norma (la intervención dirigida a rastrear la unidad originaria, desarrollando la unidad potencial de los fragmentos), que se vincula con el inicio mismo de la restauración, aparecen las dos instancias, la histórica y la estética, que, contemplándose recíprocamente, deberán fijar el límite de aquello que puede ser el restablecimiento de la unidad potencial de la obra de arte, sin que se cometa un falso histórico o se perpetre una ofensa estética.” Tradução nossa.

algumas medidas que foram previstas, relacionamos as que mais contribuem ao nosso estudo.

Não seriam admitidas:

- Adições de estilo ou por analogia, inclusive em forma simplificada e ainda quando existam documentos gráficos que possam indicar como havia sido ou deva parecer o aspecto da obra acabada;
- Remoções ou demolições que destruam as marcas do tempo na obra, que alterem seus valores históricos, ou de adições de estilo que falsifiquem a obra;

Seriam admitidas:

- Adições de partes acessórias de função estrutural e reintegrações de pequenas partes, determinando com clareza o contorno das reintegrações, ou adotando material diferenciado, ainda que harmônico claramente distinguível a um olhar;
- Limpezas de pinturas e esculturas que não alterem o estrato de cor, respeitando a pátina e eventuais vernizes antigos;
- Anastilose documentada com segurança, reconstruindo as lacunas com técnica diferenciada, deixando distintas as partes originais e inseridas.

3. As novas concepções sobre as intervenções no patrimônio

Durante o século XIX duas formas de preservação foram difundidas pelo resto da Europa.

Em termos gerais, pode-se considerar que dois modelos se consolidaram então: o francês, centralizador, que tem no Estado e no valor de nacionalidade os seus pilares, e o anglo-saxão, baseado numa visão humanitária da cultura, desenvolvido com forte apoio da sociedade.⁵¹

No século XX quando estes modelos foram exportados para outros continentes – sendo o modelo francês para a América Latina e ex-colônias africanas e o modelo inglês para a América do Norte, tais modelos não representavam os padrões estabelecidos para a construção de seus patrimônios culturais. A base de valoração monumental europeia não encontrava eco nas construções representativas das Américas, mais simples. Na busca de representações de uma identidade nacional, diversos países criaram seus próprios Núcleos de Patrimônio, onde o Brasil foi pioneiro. Em 1937, através de um grupo de intelectuais com o apoio do então ministro Gustavo Capanema, foi criado o SPHAN – Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, hoje IPHAN. Nas primeiras décadas de existência, o SPHAN teve muita dificuldade, pois não contava nem com instrumentos legais, nem com o apoio da sociedade.

O problema principal, naquele momento, era, no entanto, desenvolver instrumentos legais que fossem reconhecidos como eficientes e legítimos para garantir a proteção de bens culturais seriamente ameaçados de degradação e mesmo de desaparecimento, contra poderosos interesses contrários a essas medidas de proteção. Esses adversários encontravam-se tanto entre proprietários de imóveis antigos, entre vigários, prefeitos e até mesmo populações que viam o tombamento como um entrave à modernização.⁵²

⁵¹ FONSECA, 2000, p.153.

⁵² FONSECA, 2000, p.154,155.

Somente na década de 1960 houve uma reestruturação da imagem do SPHAN junto à sociedade, vista então como estritamente técnica e não representativa da diversidade da cultura brasileira.

Para os setores críticos da intelectualidade brasileira, que nos anos 60 viviam momentos de efervescência cultural que traziam à cena da produção artística e do debate intelectual as complexas relações entre cultura e política, e, que, no meio acadêmico, desenvolviam análises sofisticadas sobre questões candentes da “realidade brasileira”, a atuação do SPHAN, na medida em que se apresentava como uma atividade eminentemente técnica, portanto à margem dessas questões, era vista como elitista, pouco representativa da pluralidade cultural brasileira, e alienada em relação aos problemas fundamentais do desenvolvimento nacional.⁵³

Para tanto foi se buscar junto à UNESCO parâmetros internacionais, e a partir do ano de 1970 iniciou-se uma descentralização da gestão do patrimônio, criando órgãos regionais como foi, dentre outros, o caso do IEPHA, em 1971, órgão responsável pela gestão do patrimônio do estado de Minas Gerais. Este novo enfoque sobre o trato do patrimônio contribuiu para a criação do CNRC (Centro Nacional de Referência Cultural), instituição que, diferentemente do SPHAN, tinha uma atuação mais voltada para a valorização da cultura popular, que, junto com o surgimento dos órgãos regionais, foram fundamentais para a identificação das diferentes manifestações culturais, próprias de um país de dimensões continentais.

Esta regionalização aproximou os gestores culturais das manifestações locais, o que favoreceu a compreensão e a valorização de elementos específicos de determinadas culturas. Desta forma, atividades como celebrações religiosas e conhecimentos transmitidos somente de pai para filho, até então desconsiderados como importantes para a nação, passaram a ser percebidas representativas de um país com enorme multiplicidade cultural. Este reconhecimento desencadeou o

⁵³ FONSECA, 2000, p.155

processo de registro dessas manifestações, tais como: o Círio de Nazaré, a arte gráfica indígena Wajãpi e do modo de fazer o queijo artesanal em Minas Gerais. Estes conhecimentos, crenças e atividades foi o que se convencionou chamar de “Patrimônio Imaterial”, que passaram a ser registrados para que não se perdessem ao longo do tempo, o que já vinha ocorrendo. Segundo a UNESCO, patrimônio imaterial significa:

As práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural.⁵⁴

Esta consciência de que o patrimônio de uma nação não se faz apenas com monumentos, mas também com objetos e costumes do dia-a-dia, ampliaram o leque dos objetos a serem restaurados. Assim sendo, a Teoria de Brandi já não se mostrava capaz de responder a tantas novas perguntas e apontava a necessidade de uma abordagem mais ampla para a Teoria da Restauração. Salvador Muñoz Viñas, teórico espanhol, compartilhava desta necessidade e, analisando vários textos publicados por seus pares, percebeu que muitos deles pensavam da mesma maneira, Resolveu então publicar a *Teoría contemporânea de la Restauración*. Nesta nova teoria, Viñas diz que o que caracteriza a Restauração não é o que se faz, mas para que se faz. A necessidade de restaurar irá variar conforme o grupo social que avalia, aliás, como já dizia Riegl. Conforme já vimos, a Teoria de Brandi determina que restauração é “o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dupla polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão para o futuro”. Viñas contesta este axioma argumentando que Brandi pressupõe que só se restaura a obra de arte e a ampliação conceitual de

⁵⁴ <http://portal.iphan.gov.br>

patrimônio, não comportaria mais esta limitação. Exemplifica através de um retrato de família, em que a restauração é muitas vezes pertinente, a qual apesar de não ter uma importância cultural para a sociedade, tem uma importância afetiva para um determinado grupo familiar, e muitas vezes tal retrato é mais importante que uma peça celebrada de museu. Ademais, para um historiador, esta fotografia poderá transmitir informações sobre usos e costumes de uma determinada época, além da técnica utilizada no processo fotográfico. Sem contar que arte é um conceito atribuído pelo homem moderno, sendo relativo, conforme já vimos em Riegl, e varia de cultura para cultura, de indivíduo pra indivíduo.

A “Teoria Contemporânea da Restauração” de Viñas defende a idéia de que não se restaura nenhum objeto pela matéria, e sim pelo seu significado. Todos eles têm um caráter simbólico, que correspondem a um sentimento, uma crença, uma ideologia.

Se pode dizer que os objetos de Restauração são signos de aspectos intangíveis de uma cultura, de uma história, de umas vivências, de uma identidade: signos especialmente privilegiados por um coletivo (uma nação, um grupo de nações, um povo, uma cidade, uma família, um clube de basquete) ou inclusive por um só indivíduo.⁵⁵

Como a atribuição dos valores é dada pela sociedade, esta, quando se transforma e muda seus valores, passa a eleger outros modelos que a represente. Entretanto, Viñas verifica que uma característica é comum na escolha dos objetos de preservação: o risco que este corre de desaparecimento ou transformação. Transformação ou dano, também vinculado ao seu significado. “A tradução mais importante é a que afeta a capacidade simbólica ou comunicativa do objeto”.⁵⁶

⁵⁵ VIÑAS, 2003, p.40-41.

“Se puede decir que los objetos de Restauración son signos de aspectos intangibles de una cultura, de una historia, de unas vivencias, de una identidad: signos especialmente privilegiados por un colectivo (una nación, un grupo de naciones, un pueblo, una ciudad, una familia, un club de baloncesto) o incluso por uno solo individuo.” Tradução nossa.

⁵⁶ VIÑAS, 2003, p.76.

A questão da autenticidade é abordada por esta teoria também como subjetiva. Segundo Viñas, buscar um estado original, autêntico, verdadeiro, é uma questão de escolha, já que tudo é autêntico. Mesmo uma cópia de uma obra de arte é autêntica: uma autêntica reprodução. Ou ainda, os acréscimos feitos posteriores em uma obra também são autênticos, pois todas as contribuições existentes numa obra tiveram uma justificativa verdadeira para lá estarem. Para Riegl, estado original é o da sua concepção. Para Viollet-le-Duc é o idealizado, mesmo que não tenha existido. Para Viñas, é o estado atual, pois todas as contribuições fazem parte daquela obra. “No entanto, o único conceito de verdade que pode ser considerado real e incontestavelmente verdadeiro é o estado presente.”⁵⁷

Até mesmo o conceito de reversibilidade também é revisto como relativo. Não há materiais reversíveis e irreversíveis. A reversibilidade irá depender não só do material aplicado como da forma de aplicação e do objeto que recebe a intervenção. Viñas exemplifica com o preenchimento de lacunas em um quadro danificado. Se o quadro for à óleo e o preenchimento for com aquarela, o processo é reversível, pois a aquarela pode ser removida facilmente com água. Mas se o mesmo procedimento for utilizado em um quadro à guache, o processo torna-se irreversível pois ao remover a aquarela, removeria-se também o guache, uma vez que ambos são solúveis em água. Isto demonstra inter-relação entre o material, o processo e o objeto para a avaliação da reversibilidade.

A “Teoria Contemporânea da Restauração” preconiza que os objetos a serem

“La alteración más importante es la que afecta a la capacidad simbólica o comunicativa del objeto.” Tradução nossa.

⁵⁷ VIÑAS, 2003, p.88.

“Sin embargo, el único concepto de verdad que puede ser considerado real y incontestablemente verdadero es el estado presente.” Tradução nossa.

restaurados têm um caráter simbólico muito mais basilar que material e, portanto o objetivo da restauração está na manutenção ou resgate de tais valores.

4. Conclusão

As primeiras manifestações de preservação e conservação são bem antigas, embora até o século XVIII se restringissem aos bens móveis. A metodologia para a utilização de critérios de restauração só surgiu com a necessidade de preservar as edificações. Até então, os bens móveis, como quadros e esculturas, apesar de passarem por restaurações, não seguiam uma metodologia baseada em critérios pré-estabelecidos. Cada ateliê procedia a sua intervenção conforme considerasse o mais adequado. A destruição do patrimônio arquitetônico aliada ao pensamento positivista, que atribuía ao método científico a resposta para as questões postas à época, foi que propiciou uma sistematização de ações para atenderem à demanda do acervo a ser preservado. Durante o século XIX o reconhecimento da importância da preservação do patrimônio tomou conta do mundo ocidental. As primeiras experiências mostraram-se desastrosas no sentido da destruição documental, mas foram fundamentais para o despertar da questão. Em pouco tempo se verificou a importância dos valores envolvidos na escolha da preservação de um objeto. Esta questão valorativa se tornou a base para a teoria contemporânea da restauração, onde os mais diversos objetos são passíveis de serem restaurados.

Se os primeiros teóricos como Viollet-le-Duc e John Ruskin se preocuparam mais com os critérios envolvidos na intervenção do patrimônio arquitetônico, Cesare Brandi focou sua teoria na restauração da obra de arte. Assim como o encontro ocorrido em Veneza, em 1964, priorizou a discussão nos temas da intervenção dos monumentos, o encontro que gerou a *Carta del Restauro*, em 1972, também incluiu os critérios de intervenção em uma obra de arte. Vimos também que diversos critérios, mesmo com o consenso de vários teóricos são conflitantes. Acréscimos em

uma obra se removidos, podem vir a ferir a instância histórica, e se mantido dificultar a leitura estética.

É neste contexto que decidimos abordar a questão dos Bens Integrados, que por se tratar de uma manifestação artística elaborada com a intenção de ser inserida em um contexto arquitetônico, deverá necessariamente respeitar a função para a qual foi feita. Como não há uma teoria específica para este tema, as intervenções sobre eles se baseiam nos critérios gerais. Tais intervenções muitas vezes apresentam conflitos entre critérios que, embora respaldados por tratados, não se complementam entre si. Ainda, é freqüente a análise do Bem Integrado segundo as instâncias estética e histórica, sem considerar a instância arquitetônica. Conforme veremos, a próxima etapa do estudo investigará através de alguns exemplos, a pertinência ou não desta instância.

CAPÍTULO III

ANÁLISE DOS DADOS E EXEMPLOS DE RESTAURAÇÃO

Conforme o primeiro capítulo deste estudo, vimos como o contexto político, econômico ou social determina fortemente o surgimento do estilo arquitetônico, o qual irá representar as sociedades de diferentes épocas e lugares. Da mesma forma, os bens integrados que compõem os edifícios, contribuem para a expressão arquitetônica, acentuando sua linguagem, e favorecendo o reconhecimento de determinados valores expressados através da arte e da arquitetura.

O capítulo II mostrou a evolução do pensamento sobre os critérios de restauração onde, em vários casos, se verifica que apesar de haver pontos de vista coerentes, os mesmos podem ser incompatíveis entre si. Um fragmento de uma construção ou de uma obra de arte pode ser valorizado tanto pelo seu valor de anciandade, como pelo seu valor histórico ou estético. Diante deste caso, dentre várias possibilidades de restauração, podemos citar:

1. Consolidar as áreas em risco:

Pode romper com seu aspecto de antigo, embora garanta sua transmissão para o futuro;

2. Complementar as partes perdidas:

Pode valorizar o aspecto estético, embora perca seu caráter de ruína;

3. Conservar sem restaurar:

Pode implicar em degradações pela falta de uma consolidação mais invasiva.

Como vimos, as possibilidades de intervenção em uma obra são muitas e caberá ao restaurador escolher o critério mais apropriado, com suas implicações e variáveis,

tratando cada obra como um objeto singular.

O capítulo III deste estudo pretende então defender alguns pontos de vistas, tais como:

- Assim como a arquitetura reflete mudanças conforme as alterações de diferentes épocas, as artes aplicadas inseridas na arquitetura - o Bem Integrado - também refletem tais mudanças;
- As características do bem integrado à época de sua fatura: função, expressividade, significado, etc., são fundamentais para sua compreensão de forma mais ampla, não somente como obra de arte, mas como forma de expressão;
- A restauração do Bem Integrado deverá atender primordialmente a duas instâncias: a artística e a arquitetônica, de forma a não tratar o Bem Integrado isoladamente, sem conexão com seu contexto arquitetônico.

Nas últimas décadas o conceito de preservação do patrimônio ampliou-se fortemente dentro das sociedades. O assunto não é mais restrito aos técnicos e pesquisadores do assunto. A grande maioria da sociedade reconhece que o que tem valor deve ser transmitido. As diferenças se encontram no objeto a ser restaurado, que será protegido pela parcela social que o reconhece como importante. Um quadro de Portinari pode ter grande importância para uma parcela da sociedade e nenhuma para outra. Da mesma forma uma fotografia de família poderá ter importância somente para as pessoas do círculo familiar. Apesar de diferentes valorações, o ato de preservar de um Bem, quando reconhecido seu valor, é um consenso na sociedade.

Mas para sua preservação várias medidas podem ser adotadas e há que se esclarecer as possibilidades de intervenção: conservação e restauração. A Conservação é a manutenção do objeto de forma a evitar previamente danos sobre a mesma. Dentre os danos possíveis em uma obra podemos citar as várias origens:

Física: incidência excessiva de luz, temperatura e umidade inadequada;

Química: contato com poluentes e sais;

Biológica: presença de insetos e fungos;

Mecânica: vandalismo e acondicionamento.

A conservação constitui a ação de impedir tais danos, prevenindo a obra de riscos de deterioração.

Já a Restauração é a intervenção sobre a obra, a qual pode ser em maior ou menor escala. Diferentemente da Conservação, ao restaurar um objeto o profissional buscará reverter os danos já causados.

Assim, vemos que a Conservação é uma atividade constante sobre um bem que tenha seu valor reconhecido, e a Restauração é uma possibilidade que só se utiliza face à eminência do desaparecimento de um objeto ou da irreversibilidade dos danos em que está sujeito.

Uma vez pontuado os conceitos, iremos analisar algumas questões que nos parecem de importante reflexão:

1. Neutralidade

Segundo a Carta de Atenas, "A Restauração (...) apóia-se no respeito à substância

da coisa antiga ou sobre documentos autênticos (...) e levará a marca do nosso tempo.”⁵⁸

A “coisa antiga”, já não é mais o único objeto que se deseja transmitir para as futuras gerações e, portanto passível de conservação e/ou restauração. Conforme já vimos, o reconhecimento do valor de um objeto não requer mais que este seja antigo. Objetos que são percebidos como referentes de uma época, podem ser motivo de preservação tão logo forem criados, sem a distância temporal. Por exemplo, o conjunto arquitetônico da Pampulha tem pouco mais de 50 anos e já tem o reconhecimento da sociedade da sua importância como referência do início do modernismo brasileiro. Outra questão que reconhecemos como fator de preocupação com a preservação é o excesso de novidades e substituições do nosso tempo. Rapidamente os objetos se tornam obsoletos e seja por curiosidade, por registro histórico ou por saudosismo, o fato é que novas coleções estão surgindo com peças que não têm mais de uma década.

Mas para o nosso estudo, o ponto de maior relevância se refere ao tema: “levar a marca do nosso tempo”, que poderá acarretar uma perda da unidade potencial. Uma das correntes que defende esta forma de intervenção se utiliza da releitura do objeto antigo com uma linguagem dos tempos atuais, simplificando-a e buscando um caráter “neutro”. A nosso ver, a simplificação parcial de formas, em geral, não é capaz de integrar o conjunto.

⁵⁸ Transcrição de parte da Carta de Atenas, p.83 deste estudo



FIGURA 45: Novo retábulo colateral da igreja de Nossa Senhora do Carmo de Mariana, Minas Gerais.

FONTE: Altino Caldeira



FIGURA 46: Retábulo mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Mariana, Minas Gerais.

FONTE: www.flirck.com

O exemplo acima, à esquerda (figura 45), se refere a um retábulo colateral que foi substituído pelo original que pegou fogo. À direita, bem próximo encontra-se o retábulo-mor (figura 46), que não foi destruído no incêndio e pôde ser restaurado. O critério utilizado na reconstrução do novo retábulo colateral foi manter a volumetria do antigo retábulo que se perdeu, através de uma linguagem simplificada, deixando evidente o que é antigo e original e o que foi feito após o incêndio. Apesar de ter sido uma escolha baseada em critérios internacionais, como vimos na Carta de Atenas, a releitura do elemento perdido através de formas muito simplificadas, no nosso entendimento, fez com que se perdesse a unidade arquitetônica, causando a percepção de duas igrejas dentro de uma. O que este estudo pretende não é avaliar o critério certo ou errado, mas verificar se a intervenção no Bem Integrado manteve a instância arquitetônica. Os elementos que constituem um edifício são elaborados na busca de harmonia e a alteração dos mesmos pode acarretar um desequilíbrio

das partes. Segundo Botton: “Apesar do potencial expressivo de objetos e construções, discussões a respeito do que eles falam ainda são raras.”⁵⁹, sugerindo que a alteração da parte, influencia no todo. E ainda diz:

(...) assim como a alteração de uma única palavra pode mudar todo o sentido de um poema, da mesma forma a nossa impressão de uma casa pode se transformar quando uma verga de calcário retilínea é trocada por outra fracionada de tijolos, formando uma curva.⁶⁰

2. Diferenciação

Outra reflexão é a respeito do reconhecimento imediato da intervenção, que conforme Brandi: “O primeiro é que a reintegração deve ser reconhecível sempre e com facilidade; mas sem que isto chegue a romper a unidade que precisamente se pretende reconstruir.”⁶¹

Na primeira parte da afirmação de Brandi, devemos considerar que o desenvolvimento de técnicas para distinguir a intervenção do original com relativa facilidade - através de lupas potentes, exames químicos, luzes especiais ou técnicas a laser – nos leva refletir sobre a facilidade do reconhecimento da intervenção. Acreditamos que apesar de tal verificação ser de suma importância para um historiador, um restaurador ou um estudioso da obra em questão, a diferenciação em excesso é desnecessária, pois estes têm acesso a equipamentos que auxiliam a sua investigação. Em contrapartida, o apreciador comum, na maioria das vezes, deseja contemplar o conjunto da obra, e quando as áreas restauradas são evidenciadas com muita clareza, corre-se o risco de perder esta unidade.

⁵⁹ BOTTON, 2007, p. 97.

⁶⁰ BOTTON, 2007, p.97-98.

⁶¹ BRANDI, 1989. p.26

“El primero es que la reintegración debe ser reconocible siempre y con facilidad; pero sin que por esto haya que llegar a romper esa unidad que precisamente se pretende reconstruir.” Tradução nossa.

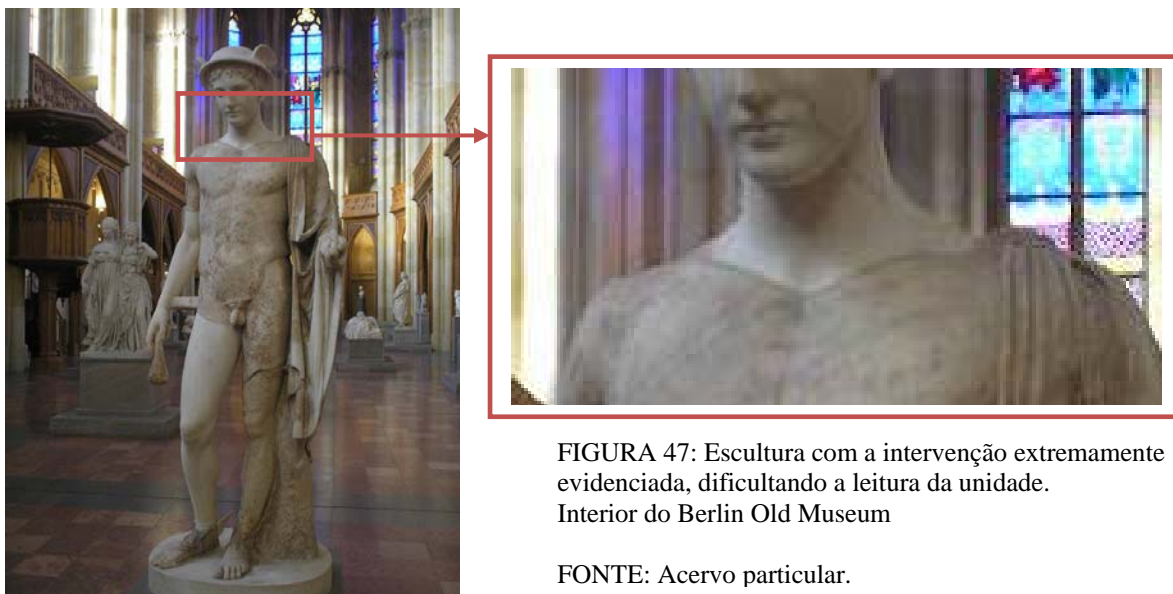


FIGURA 47: Escultura com a intervenção extremamente evidenciada, dificultando a leitura da unidade.
Interior do Berlin Old Museum

FONTE: Acervo particular.

A questão levantada por Brandi é que a não evidenciação da data de intervenção poderia levar a um “falso histórico”, isto é, à indução ao observador de que a parte restaurada é, na verdade, antiga e original. Mas se tal diferenciação interferir na leitura do conjunto, esta comprometerá a instância estética em prol da instância histórica e, sobretudo a unidade potencial da obra. Este equilíbrio está presente na segunda parte da afirmação de Brandi, que para solucionar tal questão sugere o uso do “trateggio”*, o qual manteria a leitura de estética do conjunto e, somente com uma observação de maior acuidade, permitiria perceber os locais da intervenção.

* VER GLOSSÁRIO



FIGURA 48: Painel na Igreja Kaiser Wilhelm – Berlin
 Duas áreas com intervenção: à direita somente a consolidação e a esquerda a reintegração, mostrando que a não integração da lacuna perde a relação com o conjunto.

FONTE: Acervo particular

3. Significado

O significado do objeto a ser restaurado é também uma investigação importante para a decisão quanto ao critério de restauração. Por exemplo, uma escultura que represente um personagem específico, como uma pessoa notável da história ou um escritor ilustre, tem o compromisso com uma imagem pré-determinada, isto é, as feições do personagem. Qualquer alteração desta imagem leva à perda do sentido da escultura. Diferentemente, uma escultura com o caráter de adorno, como no caso das cariátides*, não possui tal compromisso, pois é feita a partir de uma imagem qualquer, idealizada pelo artista. Neste caso, pequenas modificações – no caso de perdas ou acréscimos - não implicam na alteração do seu significado.

* VER GLOSSÁRIO



FIGURA 49: Juscelino Kubitschek
Belo Horizonte - MG

FONTE: Acervo particular



FIGURA 50: Cariátide – Entrada do
Ministério da Agricultura. – Madrid

FONTE: Acervo particular.

A restauração de tais esculturas tem caráter inteiramente diferente. No primeiro caso (figura 49) a perda ou mutilação da escultura de Juscelino requer que, qualquer que seja a opção adotada, continue a fazer referência a este personagem. No segundo caso (figura 50), ao contrário, a escultura feminina não tem identidade, e sua reconstituição terá muito mais liberdade, pois seu significado se encontra na dominação das mulheres – qualquer mulher – da cidade de Caria – ver glossário.

As questões levantadas: neutralidade, diferenciação e significado, são reflexões importantes para quaisquer restaurações, inclusive nas de bens integrados, cuja a análise iremos ver dentro dos estilos arquitetônicos específicos.

1. Restauração de Bens Integrados Barrocos

Ao analisarmos os Bens Integrados do Barroco, verificamos que estes são fundamentais na expressividade cênica que a Igreja Católica pretendia à época da sua produção. Como exemplos podemos citar:

- A textura produzida na ornamentação excessiva, onde o conjunto das diversas esculturas sejam anjos, flores, tecidos ou pássaros, estimulam a observação infinita;
- O reflexo causado pela iluminação reduzida sobre o douramento, que cria um ambiente teatral de luz e sombra, e que a cada olhar surge uma nova percepção;
- Os forros em perspectiva, do período Rococó, que sugerem a abertura do céu dentro da nave, não são simplesmente um arremate do telhado, mas uma ampliação espacial com o aumento virtual das colunas efetivamente construídas, insinuando a ligação entre a nave da igreja com o céu.

A necessidade de uma intervenção em bens como estes, requer mais que uma avaliação estética e histórica. A simplificação das formas, com o intuito de buscar uma neutralidade no local da intervenção, corre o risco de perder a unidade arquitetônica, conforme vimos no início do capítulo 3. A nosso ver é necessário manter o “espírito da época” e conseqüentemente o ambiente arquitetônico projetado. Ao ser elaborado um forro em perspectiva, durante o período Rococó, onde a nave cria um ambiente percebido muito mais amplo que o espaço real, sugerindo a visão celeste através do espaço religioso, fazemos um paralelo com o contexto da época, onde a Igreja Católica desejava seduzir os fiéis e possibilitar sua entrada no “Reino dos Céus”. Tais argumentos se tornam fundamentais para uma análise mais profunda ao nos depararmos com a restauração deste Bem Integrado.

A Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto, Minas Gerais, tem no forro da sua nave uma pintura em perspectiva, feita por Manoel da Costa Ataíde, considerado por muitos especialistas como a obra prima do mais importante pintor do período colonial de Minas Gerais. Pintado na primeira década do século XIX, o forro apresenta uma imagem celestial com a representação de Nossa Senhora (com traços mulatos, característica do pintor), cercada por anjos e nuvens, e na divisa entre a imagem e as paredes efetivamente construídas, a pintura ainda representa colunas, fazendo uma transição entre o real e o divino.

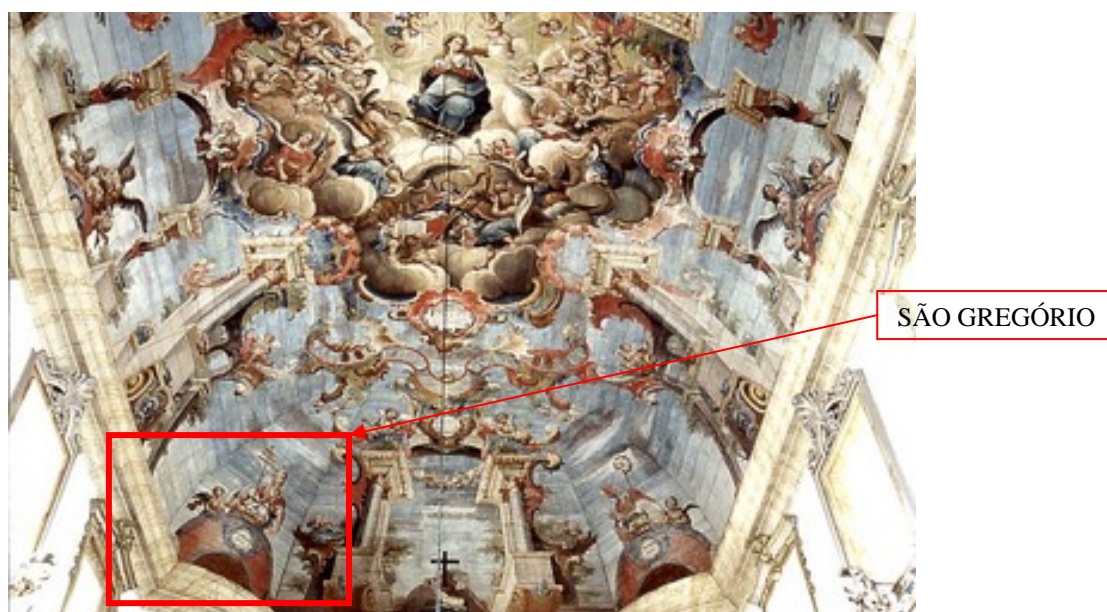


FIGURA 51: Forro da Igreja de São Francisco – Ouro Preto - MG

FONTE: Acervo Beatriz Coelho

A restauração deste forro ocorreu em 1985 e teve à frente a equipe do CECOR – Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, estabelecida na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

A pintura do forro da nave, de grandes dimensões (aproximadamente 300m²), de formato retangular e abobadado com os cantos chanfrados e convexos, é composta por duas áreas distintas. No centro há um medalhão

mostrando uma visão paradisíaca, com Nossa Senhora dos Anjos ou da Porciúncula ao centro, tendo a seus pés o Rei David e em seu entorno, muitos anjos instrumentistas ou cantores.⁶²

O estado de conservação da pintura era péssimo, apresentando manchas provocadas por goteiras, alteração de cor do medalhão central, desprendimento de policromia e grandes áreas de perda pictórica.



FIGURA:52 – São Gregório antes da restauração: perdas, manchas e sujidades

FONTE: Acervo Beatriz Coelho



FIGURA:53 – São Gregório após a restauração

FONTE: Acervo Beatriz Coelho

⁶² PAIVA, 2003, p.228

Embora a nossa pesquisa não seja sobre os procedimentos adotados em restauração, e sim os seus critérios, iremos dar um breve panorama da obra citada.

Após a identificação do estado de conservação, o trabalho prosseguiu com a análise do material utilizado na pintura, que através de testes laboratoriais feitos pela química Dra. Claudina Moresi, identificou como têmpera*. Em seguida foram feitos testes com adesivos a fim de se fixar a policromia em desprendimento sem alterar seu aspecto original – fosco. Após a fixação, foi discutido o critério que seria utilizado, principalmente no que concerne a alteração cromática e ao preenchimento das lacunas. Quanto à policromia escurecida no medalhão central, Beatriz Coelho, diretora do CECOR na ocasião e responsável pela restauração esclarece:

Após extensos debates, esclarecimentos e observação da documentação fotográfica, a decisão foi tomada: a camada escura e pulverulenta seria removida, suavemente, apenas com trinchas macias, sem utilização de solventes, e não se aplicaria nenhum outro verniz em seu lugar.⁶³

A medida adotada representou uma solução intermediária entre a completa remoção da sujidade, que poderia acarretar no aparecimento de manchas ou se apresentar uma pintura excessiva limpa, o que destoaria do resto do forro. A remoção mais suave com trinchas permitiu que as cores utilizadas por Ataíde fossem distinguidas, acrescidas da pátina que o tempo deixou. Quanto ao preenchimento das lacunas, Beatriz Coelho explica que:

Os critérios para a reintegração das partes faltantes da camada de pintura foram os seguinte: trabalhar com material que desse um acabamento fosco, em concordância com o aspecto da pintura; não nivelar as áreas de perda, para facilitar a remoção da reintegração se um dia fosse necessário; empregar a técnica do tracejado nas áreas de perda maiores, para ser

⁶³ COELHO, 2005, p. 91

* VER GLOSSÁRIO

facilmente perceptível de perto, mesmo sabendo-se que os visitantes só veriam a pintura à distância; não fazer nenhuma intervenção nas áreas de alteração cromática (do azul da Prússia), pois sua cor não chegava a prejudicar o impacto causado pela pintura e o tratamento para neutralizar o aspecto poderia danificá-la; não usar nenhum tipo de verniz protetor para não dar brilho a uma pintura originalmente fosca.⁶⁴

A partir destas considerações, verificamos que a restauração do forro mencionado recuperou a sua instância estética, uma vez que áreas da pintura perdida foram refeitas. Embora todo o processo tenha sido documentado e desta forma a história tenha sido registrada, a priorização da instância histórica, talvez devesse ter mantido os danos causados pelo tempo, pois o próprio período de abandono e descaso fez parte da história da igreja e conseqüentemente da pintura. Este é um exemplo de que é muito difícil atender a todas as instâncias que envolvem um Bem. Mas o foco da investigação a que nos propomos é verificar a instância arquitetônica, que no nosso entendimento nos parece perfeitamente atendida.

Já no caso da restauração do forro da Igreja de Nossa Senhora do Carmo a solução adotada foi inteiramente diferente. Esta igreja pegou fogo no início de 1999, perdendo completamente o forro de sua nave, assim como os retábulos laterais e colaterais, pára-vento, coro, mobiliário, janelas e outros elementos ornamentais. O critério utilizado para a sua restauração foi a de fazer uma releitura neutra ou simplificada dos elementos perdidos. Assim como no caso da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, os critérios utilizados na restauração da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Mariana também se basearam em consensos internacionais. Conforme veremos na declaração do arquiteto responsável, o critério buscou deixar claro o período da intervenção sem produzir um falso histórico.

⁶⁴ COELHO, 2005, p.91

A diretriz que norteou o trabalho, segundo preceitos e normas consagradas de restauração, é de não se ferir a autenticidade da obra. Assim, o que se buscará é o preenchimento das lacunas, ou reconstituição dos elementos destruídos pelo incêndio, mediante o uso de materiais contemporâneos e compatíveis. Os novos elementos incorporados, tais como a cobertura e os altares laterais serão diferenciados dos originais, de forma a possibilitar a sua clara identificação, resguardando a fidelidade aos aspectos documentais do monumento.⁶⁵

Neste caso, apesar de ser uma intervenção correta sob o ponto de vista das normas internacionais, entendemos que a igreja perdeu as características de sedução através da imagem, objetivo inicial do Barroco. Embora a lacuna que surgiu com a perda do retábulo original tenha sido preenchida, as características de sedução imagéticas do Barroco foram perdidas. Naturalmente não estamos defendendo a imitação de um estilo do passado; ao contrário, buscando uma solução contemporânea onde seja possível integrar o conjunto em que o bem está inserido. Um elemento excessivamente simplificado, como foi o caso do retábulo colateral da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Mariana, é o oposto do que o Barroco propôs. Apesar de termos considerado que as situações que envolveram as duas restaurações foram bem distintas, uma vez que no caso da Igreja de São Francisco de Ouro Preto as perdas fossem pontuais e no caso da Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Mariana fosse total, os exemplos dados cumpriram o nosso objetivo, que foi a de exemplificar a pertinência da instância arquitetural.

Para ilustrar um pouco mais, citamos o caso interessante de pintura moderna inserida em espaço barroco, verificado na Ópera de Paris, construída em 1875, e que possui um forro da vanguarda modernista, pintado por Marc Chagall em 1964. Embora o bem integrado em questão seja de estilo claramente distinto ao arquitetônico em que está inserido, este se encontra em harmonia com o edifício.

⁶⁵ MENICONI, 2001, p.1

Dentre várias características onde a pintura dialoga com o barroco, podemos observar a utilização do tema celestial e a composição carregada de elementos, levando a inquietude do olhar, ambas referências típicas do barroco.



FIGURA 54: Opera de Paris
Forro de Marc Chagall

FONTE: Acervo particular

Outro exemplo interessante que ilustra a substituição, quando necessária, de um bem integrado antigo por moderno, é a Igreja de Santo Apostolo em Colônia, na Alemanha. Esta igreja foi destruída durante a Segunda Grande Guerra e na sua reconstrução a pintura do forro foi refeita com uma pintura moderna, embora buscando uma ambiência compatível com o espaço.



FIGURA 55: Igreja Santo Apóstolo – Colônia – Alemanha

FONTE: Acervo particular

Tais exemplos não significam que as soluções encontradas se aplicam indistintamente. Trata-se de soluções onde a restauração adotou um recurso que atendesse a instância arquitetônica, mantendo a integração do elemento artístico com o prédio em que está inserido.

2. Restauração de Bens Integrados Ecléticos

Diferentemente da produção artística barroca, onde a fatura era artesanal, os bens integrados da arquitetura eclética foram, em sua maioria, feitos em série e tiveram como característica a reprodutibilidade. A produção industrial de ornamentos e a divulgação de tais peças através de catálogos possibilitaram a aquisição e o uso exacerbado de elementos decorativos. Segundo Mascarenhas,

É o período da história no qual as edificações denunciam o seu uso e função por meio da ornamentação externa, denominada 'architettura parlante', ou seja, uma arquitetura que fala por si mesma, na qual a leitura da volumetria e da ornamentação é direta e fácil, contribuindo para o entendimento do uso daquela construção.⁶⁶

A revelação de que o ornamento expõe o uso da edificação a qual Mascarenhas se refere, ocorreu porque após a Revolução Industrial, comerciantes, prestadores de serviço e a burguesia em geral puderam ter acesso ao ornamento, até então só possível à igreja e à realeza. O ornamento então se tornou uma forma de comunicação entre a arquitetura e o observador.

Uma vez que os motivos ornamentais eram copiados de catálogos e reproduzidos em série, a restauração de tais elementos teoricamente pode seguir a mesma lógica, completando, a partir das referências existentes, as perdas que porventura tenham ocorrido.

Como exemplo, iremos citar a obra de restauração do Palácio da Liberdade em Belo Horizonte, feita pelo Grupo Oficina e acompanhada pelo Instituto de Patrimônio Histórico de Minas Gerais – IEPHA-MG. Nesta intervenção foi possível encontrar

⁶⁶ MASCARENHAS, 2008, p.39.

diversos modelos decorativos, que estavam sob várias camadas de tinta, resultado de sucessivas reformas. Tais camadas foram removidas e os elementos decorativos reintegrados, o que significa completar as lacunas onde a pintura original foi perdida, reconstituindo sua unidade. Esta reintegração é feita a partir de alguma referência, que no caso do ornamento eclético é facilmente identificado pela característica da repetição de um modelo.

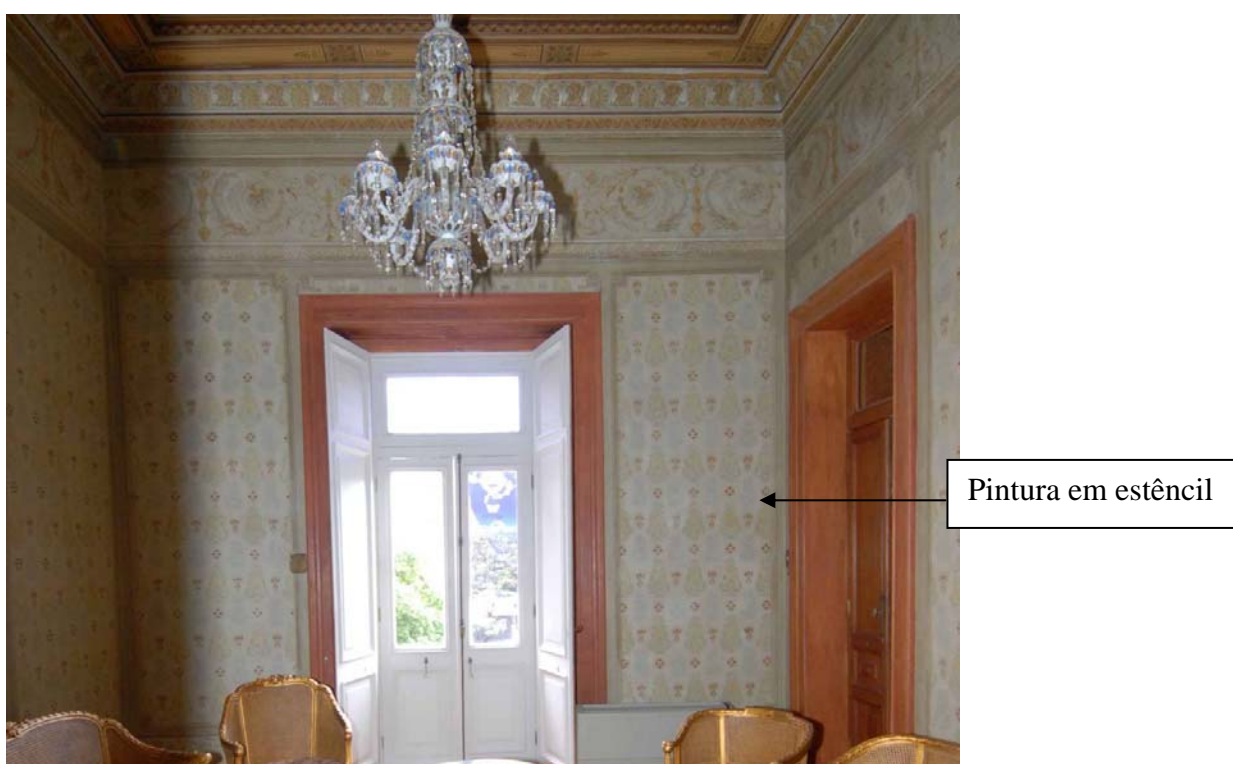


FIGURA 56: Sala interna do Palácio da Liberdade
Pintura em estêncil permite complementação por já ser uma reprodução na sua fatura inicial.

FONTE: www.agenciaminas.mg.gov.br

Este critério, no nosso entendimento é perfeitamente adequado. Apesar de cometer um “falso histórico”, já que várias partes são completadas, dando a ilusão de serem originais, o ornamento eclético deve ser visto de forma distinta, com suas características de reprodutibilidade. A ornamentação já nasce como cópia e sua instância arquitetônica só poderá ser atendida quando representar a relação entre o

ornamento e a arquitetura dentro do período em que foi idealizado. No momento cabe lembrar a referência que fizemos no capítulo sobre o contexto social da produção eclética ao “horror vacui”, que era o repúdio ao vazio e a valorização do excesso ornamental. Assim, atendendo ao “espírito da época”, a restauração eclética, para ser fiel à sua expressividade deve manter tal exagero. Outro exemplo é o da complementação do forro sobre a escada principal do Centro Cultural Belo Horizonte, que se perdeu parcialmente, embora ainda tenha referências de seu desenho original por ser um motivo simétrico, típico da época que representa.



FIGURA 57: Forro do teto do Centro Cultural Belo Horizonte. Pintura parcialmente perdida, embora sua simetria permita a recomposição, de forma a recompor sua unidade.

FONTE: Acervo particular

Tal questão já foi levantada por Walter Benjamin, quando diz que a reprodutibilidade da obra de arte sempre ocorreu, desde o molde, a cunhagem e a xilogravura. A grande vantagem da reprodução da obra é a aproximação desta com o indivíduo. Através da reprodução, um número enorme de pessoas pode ter um Monet, por exemplo, em casa. Mas e a autenticidade? E no final das contas, a aura da obra da arte? Segundo Benjamin, seria uma “figura singular, composta de elementos

espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja.”⁶⁷

Mas o estudo da obra de arte requer ir além da simples aceitação de que esta tem intrinsecamente uma aura. Ainda baseando-nos em Benjamin, podemos afirmar que este conceito está calcado na tradição. Na Antiguidade, as estátuas já eram feitas para culto. O mesmo ocorreu mais tarde através da Igreja Católica. Este culto reforçou a idéia de unicidade, dando às obras uma aura.

A forma mais primitiva de inserção da obra de arte no contexto da tradição se exprimia no culto. As mais antigas obras de arte, como sabemos, surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico e depois religioso. O que é de importância decisiva é que esse modo de ser aurático da obra de arte nunca se destaca completamente de sua função ritual.⁶⁸

Assim, vemos que a aura atribuída à obra de arte é um conceito transmitido de geração em geração e que a reprodução, diferente de falsificação – que tenta iludir - não é uma condição menor no mundo da arte.

É indispensável levar em conta essas relações em um estudo que se propõe estudar a arte na era da reprodutibilidade técnica. Porque elas prepararam o caminho para a descoberta decisiva: com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual.⁶⁹

A partir da reflexão de Benjamin, vemos que, diferente do que afirmam algumas correntes, os ornamentos ecléticos não são simples enfeites aleatórios. São, dentre vários fatores, reflexo de um período da história onde a reprodutibilidade foi uma das questões mais importantes para a formação da sociedade do século XIX.

⁶⁷ BENJAMIM, 1994, p.170.

⁶⁸ BENJAMIM, 1994, p.171.

⁶⁹ BENJAMIM, 1994, p.171.

3. Restauração de Bens Integrados Modernistas

A análise feita até o momento pode ser ampliada ao bem integrado modernista, entendendo que, quando o elemento integrado reforça a expressividade arquitetônica, a restauração do mesmo deve ser analisada considerando também esta ótica. Conforme dissemos no capítulo I deste estudo, algumas correntes da arquitetura do século XX também utilizaram a ornamentação para melhor expressar sua linguagem, apesar dos cânones funcionalistas.

Há algumas décadas a sociedade em geral já demonstra um desejo na preservação dos bens aos quais lhe conferem valor. Mas no caso da produção moderna é muito difícil analisar a melhor intervenção em um elemento do qual ainda não temos uma distância crítica. Outra dificuldade que se encontra ao restaurar uma obra cujo artista ou arquiteto ainda se encontra vivo, é a diferença de pontos de vista quanto à intervenção. O artista ou o arquiteto, em geral, se sente em condições de alterar ou refazer partes da obra. Já o restaurador e o historiador reconhecem a obra como um objeto “fechado”, isto é, já concluído e reconhecido seu valor como foi feito, não sendo, portanto passível de modificação. Uma alteração feita, mesmo pelo mesmo artista, significaria a concepção de uma nova obra. Para estes casos é que buscamos contribuir com nosso estudo, no qual incluímos a “instância arquitetônica” para melhor avaliação dos critérios de intervenção.

O princípio da arte moderna surgiu através do Déco, e seu bem integrado foi produzido numa época de rejeição à ornamentação excessiva e desregrada, herança do ecletismo, conforme já falamos. Os bens integrados deste estilo são constituídos por elementos industrializados, o que facilita o consenso nos critérios de

restauração. Conceitos similares aos analisados no restauro de elementos ecléticos podem ser aplicados aos elementos *déco*, face à sua reprodutibilidade, entendendo que neste caso, a relação entre a linguagem arquitetônica e decorativa é fundamental. Mas, no que concerne aos bens integrados do século XX, iremos ater a nossa análise àqueles vinculados ao período modernista onde ocorreu a parceria artista-arquiteto para sua produção.

Dentre estes bens, destacamos os literalmente “integrados” à arquitetura – como no caso dos painéis, muito freqüentes, em azulejos, pastilhas ou pintura. Estes funcionaram em muitos casos como objeto de vedação, valorizando a estrutura autônoma, um dos postulados da arquitetura moderna. Também consideramos como bens integrados – embora “soltos” da arquitetura, o uso de esculturas na composição espacial. É o caso dos anjos soltos na catedral de Brasília, que reforçam a imagem celestial que os vitrais já propiciam.



FIGURA 58: Vista interna da Catedral de Brasília. Esculturas de anjos integrando o espaço arquitetônico.

FONTE: Livro Niemeyer poeta da arquitetura

Ainda, entendemos como manifestações artísticas na composição arquitetônica o tratamento de elementos estruturais de forma escultóricas e exemplificamos com a marquise de entrada de residência em Cataguases – MG, onde o desenho da estrutura é uma escultura em si.



FIGURA 59: Fachada de residência em Cataguases – MG

FONTE: Livro Arquitetura modernista de Cataguases

No nosso estudo iremos examinar a Igreja de São Francisco de Assis, na Pampulha, construída na década de 1940. Atendendo ao desejo de uma imagem moderna para a cidade, o então governador de Minas Gerais, Juscelino Kubistchek, solicita ao arquiteto Oscar Niemeyer o projeto para um conjunto de equipamentos de lazer em volta da lagoa da Pampulha. Foram eles: um clube, uma igreja, uma casa de baile, um cassino e um hotel, este último não construído. Todas as construções agregaram elementos artísticos à arquitetura projetada, pois Niemeyer se comprometia acima de tudo com a beleza de suas obras independente da rigidez funcionalista vigente na época.

Foi o tempo da *planta de dentro para fora*, do *ângulo reto*, da *máquina de habitar*, da imposição dos sistemas construtivos, limitações funcionalistas que não me convenciam ao olhar as obras do passado tão cheias de lirismo. Não podia compreender como, na época do concreto armado que tudo oferecia, a arquitetura contemporânea permanecesse com um vocabulário frio e repetido, incapaz de exprimir aquele sistema em toda a sua grandeza e plenitude.⁷⁰

A parceria com artistas plásticos como Cândido Portinari, Paulo Werneck e Alfredo Ceschiatti, gerou diversos bens integrados, com uma linguagem moderna e coerente com os novos tempos, agregando valor às construções com painéis de azulejo e pastilha, esculturas de bronze e pinturas murais.

Em 2004, foi feita uma grande restauração na Igreja de São Francisco de Assis. Felizmente o painel de azulejos, desenhado por Cândido Portinari, e fundamental para a leitura arquitetônica, não tinha sofrido danos irreversíveis.

O painel em azulejos, localizado na fachada posterior da Igreja, apresentava lesões devido às fissuras e a perda da camada vítrea do esmalte, tornando-o vulnerável à proliferação de algas. O trabalho de conservação recomendava limpeza e higienização, aplicação de resina nos pontos de desprendimento dos azulejos, remoção de manchas de resina de restaurações anteriores, nivelamento pontual da superfície e reintegração cromática.⁷¹

Mas para efeito didático faremos uma simulação gráfica para facilitar a compreensão de nossa hipótese. Conforme já examinamos, um dos postulados para arquitetura modernista era a estrutura autônoma. No caso da Igreja da Pampulha verificamos na imagem abaixo a “casca de concreto” fazendo o papel de cobertura e sugerindo os apoios somente nas laterais, dando a idéia de que os vãos intermediários estão sem apoio, permitindo às curvas internas um efeito de “nuvens” soltas no espaço.

O painel de Portinari entra como elemento decorativo, isto é, passível de ser

⁷⁰ NIEMEYER, 1978, p.19.

⁷¹ CASTRO e FINGUERUT, pág. 26

retirado, se considerarmos que cumpriria uma função somente ornamental.

FIGURA 60: Igreja da Pampulha em destaque
painel de azulejos de Portinari

FONTE: Livro – Pampulha: restauro e reflexões



Mas, no entanto, é o painel que possibilita a independência da casca estrutural, que esconde atrás do mesmo os demais pontos de apoios e permite não somente a elegância arquitetônica como também o atendimento ao postulado corbusiano da “estrutura livre” para a arquitetura modernista.

Na falta de um exemplo pertinente para dar suporte à nossa análise, consideraremos para nosso estudo a conjectura de um dano irreversível em parte do referido painel, e analisaremos alguns critérios de restauração que poderiam ser aplicados.

1. A remoção dos fragmentos do painel para exposição em local distinto e consolidação da área do painel de forma simplificada.

Nesta solução entendemos que ocorre uma alteração total na percepção arquitetônica. O que antes era uma “casca estrutural” pousada levemente passa a ser uma massa “pesada” onde a percepção visual mescla a estrutura e a vedação

em um só elemento.

FIGURA 61 – Simulação de alteração no painel de azulejos na Igreja e São Francisco de Assis, intenção de "neutralidade".

FONTE: Foto base para montagem: Livro – Pampulha: restauro e reflexões.



2. A colocação de um novo painel de um artista contemporâneo, deixando assim a marca do nosso tempo.

Neste caso, a percepção arquitetônica não se altera, mantendo a leveza projetada e valorizando a arquitetura através da parceria artística.

FIGURA 62 – Simulação de alteração no painel de azulejos na Igreja e São Francisco de Assis, a partir de artista contemporâneo (Adriana Varejão).

FONTE: Foto base para montagem: Livro – Pampulha: restauro e reflexões.



Os exemplos anteriores ilustram duas possibilidades de restauração, ambas dentro dos padrões internacionais e já experimentadas em outras obras. Porém a primeira solução não atende a questão arquitetural. Já a substituição do painel antigo por outro contemporâneo, nos parece mais pertinente, pois mantém a análise o painel não somente sob o ponto de vista artístico, mas também arquitetônico, fundamental no trato do bem integrado.

CONCLUSÃO

O objetivo desta pesquisa foi aprofundar o olhar sobre os critérios de restauração dos bens integrados. Estes elementos artísticos, que são criados para se integrarem na construção arquitetônica, têm sido muitas vezes tratados principalmente como bens móveis, sendo o conjunto arquitetônico onde se inserem desconsiderado. A análise sobre um retábulo inserido em uma construção barroca, uma pintura em estêncil que adorna um prédio eclético ou um painel de azulejos como vedação de um edifício modernista, vai muito além da sua importância como obra de arte em si mesma. Sua importância quanto ao fortalecimento da expressividade arquitetônica é inegável. Além do valor artístico intrínseco, o bem integrado tem valor de composição de um conjunto, em que a alteração de uma parte interfere em toda a obra. Essa questão foi a mola propulsora para a investigação deste estudo porque, embora tal atitude seja a esperada, de fato não há estudos sobre a questão. Como lembramos, as transformações que ocorrem nas sociedades de tempos em tempos, também acontecem nas respectivas produções artísticas e arquitetônicas, uma vez que estas refletem a própria sociedade em que estão inseridas. Sendo assim a intervenção em um bem integrado não pode ser aplicada indistintamente, independente do período e estilo a que pertence. Deve ser considerado todo o contexto que envolveu sua criação para que após a intervenção, a obra artística continue a fazer sentido, e conseqüentemente a estar integrada ao conjunto arquitetônico para qual foi feita.

O período classificado como Barroco teve origem no desejo da Igreja Católica de reconquistar seus fiéis, que estavam descontentes com excessos de seus dirigentes. Esta reconquista foi fortemente calcada em uma nova concepção de templo religioso, onde um espaço teatral auxiliasse na persuasão do homem de que através da igreja se fizesse a ligação entre o terreno e o divino. A criação desses espaços gerou templos com:

- Adornos excessivos, onde se reconhece o movimento e a profundidade nas formas;
- Grandes efeitos de luz e sombra, os quais também contribuem para a inquietude do olhar, pois com a alteração da luz novas formas são descobertas;
- Representação de pinturas ilusionistas, as quais permitem uma sensação de amplitude espacial infinita;
- Evangelização através de pinturas e esculturas de personagens bíblicos, principalmente para os iletrados.

Os tópicos descritos é que possibilitam o ambiente cênico, próprio do templo Barroco e, acreditamos que a restauração do mesmo deverá respeitá-las, para não perder a identidade do espaço. Isto não quer dizer que não devamos intervir com a “marca do nosso tempo”. Ao contrário, uma intervenção contemporânea requer, na maioria das vezes, uma linguagem contemporânea. Porém, esta deve respeitar o espaço barroco, mantendo um vocabulário teatral. O que consideramos inconcebível é a simplificação de suas formas, como acontece em uma das linhas de intervenção contemporânea, pois é antagônica aos preceitos básicos para a apreciação do templo barroco.

Um século mais tarde, com o advento da Revolução Industrial, a sociedade teve acesso a adornos pré-fabricados. Por serem produzidos em série, o custo de tais elementos ornamentais se tornou muito mais baixo que os produzidos artesanalmente até então, tornando-os desta forma acessíveis à classe média, que passou a utilizá-los indiscriminadamente. O excesso ornamental representava o progresso não só coletivo, especialmente no caso do Brasil, que deixava de ser Colônia e celebrava uma linguagem própria diferente da imposta por Portugal, como também um progresso individual, onde os ornamentos aplicados nas fachadas das residências demonstravam *status* social dos respectivos moradores. As características mais presentes nesta linguagem foram:

- A utilização excessiva de ornamentos, principalmente os apliques escultóricos nas fachadas e as pinturas em estêncil nos interiores, ambos a partir de um modelo que era repetido seriadamente;
- A reutilização de linguagens arquitetônicas do passado, chamada fase dos “neos” – neoclássico, neogótico, neocolonial, etc.
- A liberdade em mesclar vários vocabulários arquitetônicos, verificando-se em uma mesma construção, por exemplo, elementos clássicos e barrocos;
- O repúdio à ausência ornamental, denominada à época de *horror vacui*, isto é, horror ao vazio.

Neste caso, acreditamos que a reprodução de uma lacuna em um Bem eclético, muitas vezes questionada por determinadas linhas de critérios de restauração por ser um “falso histórico”, é perfeitamente válida, partindo da premissa de que o ornamento desta época já nasce como cópia e, conforme Walter Benjamin, isto não significa deixar de ser arte.

O fato de serem feitas novas cópias poderia suscitar a questão da distinção entre o “novo” e o “antigo”. Porém pequenas alterações, por exemplo, na textura do acabamento ou no uso de materiais distintos, já seriam suficiente para se manter o registro da intervenção, lembrando que estas alterações devem ser discretas a fim de não se perder a noção de conjunto e, conseqüentemente, a unidade potencial da obra.

No século seguinte, o avanço tecnológico com o surgimento do concreto armado, veio ao encontro da necessidade de construções mais rápidas e econômicas, fruto da corrente que defendia uma arquitetura mais social e da necessidade de muitas reconstruções após as Grandes Guerras. A nova geração de arquitetos que adotou a linguagem do concreto também se mostrava descontente com a “desordem” e excesso ornamental eclético, e buscaram novamente outra linguagem, com conceito próprio de beleza, desta vez que representasse a sociedade do século XX. Nas primeiras manifestações da nova arquitetura, o ornamento deixou de ser excessivo e de livre escolha do morador, passando a ter um vínculo forte com a arquitetura em que estava inserida. O ornamento não era mais visto como objeto para enfeitar, e sim para fortalecer a linguagem arquitetônica, sendo produzido então a partir da concepção do projeto de arquitetura. Embora algumas correntes modernistas tenham direcionado suas obras para a ausência ornamental, outras buscaram parcerias com artistas plásticos, pois acreditavam que a arte aplicada agregaria valor às suas obras. Sendo assim, o Bem Integrado modernista se manifesta através:

- Do uso de esculturas soltas na composição dos espaços, sejam internos ou externos;

- Da presença de painéis como forma de vedação, em geral em pastilhas, azulejos ou pintura, reafirmando o postulado de Le Corbusier em que a arquitetura moderna deverá ter uma estrutura autônoma;
- E, em alguns casos, do tratamento escultórico da própria estrutura, como no caso de marquises e pilares, onde se valoriza a leveza do concreto, fruto do seu avanço tecnológico.

Sendo assim, entendemos que o restauro do Bem Integrado modernista, quando existir, deverá considerar a relação de complementariedade entre arte e arquitetura, seja ela através da presença de elementos soltos compositivos ou soluções que valorizem o domínio e a independência da estrutura em concreto armado, ambas características da sociedade que produziram e reconheceram os Bens modernistas.

Tais reflexões demonstram que as mudanças estilísticas, tanto da arquitetura quanto da arte, são reflexo de situações que modelaram as sociedades em diferentes épocas.

Resumindo, acreditamos que os argumentos e exemplos apresentados demonstram que a instância arquitetônica deve ser considerada ao se analisar o bem integrado, para que este continue a fazer parte do conjunto edificado e não se tornar um elemento desvinculado do seu conjunto. Para tanto, analisar o contexto que envolveu a produção artística na ocasião da sua criação é fundamental para a compreensão do bem e do espaço em que está inserido, auxiliando na definição do critério mais adequado para seu restauro.

Da mesma forma, também julgamos importante relatar a evolução no pensamento sobre os critérios de restauração, para compreender como chegamos aos critérios adotados atualmente. Os erros e acertos nas primeiras experiências neste campo foram fundamentais para o relativo consenso que hoje existe em grande parte do mundo ocidental. As divergências, em grande parte, acontecem pela interferência mútua entre vários critérios, que isoladamente têm coerência, embora quando confrontados uns com os outros são inaplicáveis. A opção por um critério de restauração que valorize mais o aspecto histórico, ou outro pelo aspecto artístico da obra pode ser motivo de discórdia, porém, hoje é consenso na literatura o reconhecimento destas duas instâncias. Caberá então ao profissional responsável pela restauração de um bem, buscar o equilíbrio entre as diversas influências a que a obra em questão é submetida, encontrando o critério mais adequado. Os exemplos citados nos permitem reafirmar que não são apenas as duas instâncias (estética e histórica), que estão em jogo no caso do bem integrado, e por isso, para estes casos propomos a instância arquitetônica.

Por isso, concluímos que tais bens não podem ser analisados isoladamente, pois fazem parte de um conjunto, onde tanto a arquitetura se beneficia da arte como a arte se valoriza com a arquitetura.

Finalmente, reiteramos que não pretendemos julgar as escolhas feitas em intervenções anteriores, e sim, chamar a atenção para o fato de que a escolha de alguns critérios pode acarretar na perda da instância arquitetural, e com isso transformar o bem integrado em bem móvel.

BIBLIOGRAFIA

- BAZIN, Germain. *A Arte Religiosa Barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1983.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. In: OBRAS ESCOLHIDAS: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. p.165-196.
- BOITO, Camilo. *Os Restauradores: Conferência feita na exposição de Turim em 7de junho de 1884*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. 64p.
- BOTTON, Alain. *Arquitetura da Felicidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. 271p.
- BRANDI, Cesare. *Teoria de La Restauración*. Madrid. 1989. 150p.
- CARSALADE, Flavio de Lemos. *Pampulha*. Belo Horizonte: Editora Conceito, 2007. 96p.
- CARSALADE, Flavio de Lemos. *Notas sobre os estilos dos edifícios de Belo Horizonte* In: CASTRO, Maria Angela Reis. GUIA DOS BENS TOMBADOS DE BELO HORIZONTE. Belo Horizonte: Editora Lastro, 2006. p.3-19.
- CARSALADE, Flavio de Lemos. *Desenho Contextual: Uma abordagem fenomenológica-existencial ao problema da intervenção em espaços notáveis criados pelo homem*. 2007. 475f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- CASTRIOTA, Leonardo e PASSOS, Luiz Mauro. *O "Estilo Moderno": A arquitetura em Belo Horizonte nos anos 30 e 40*. In: CASTRIOTA, Leonardo Barci (org.). ARQUITEURA DA MODERNIDADE. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. p.27-182.

CASTRO, Maria Angela Reis. *Guia dos Bens Tombados de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Editora Lastro, 2006. 316p.

CASTRO, Mariangela Castro e FINGUERUT, Silvia (org). *Igreja da Pampulha: restauro e reflexões*. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2006. 172p.

CEIB – Centro de Estudos da Imaginária Brasileira. *Imagem Brasileira*. vol.1. Belo Horizonte: UFMG, 2001. 203p.

CEIB – Centro de Estudos da Imaginária Brasileira. *Imagem Brasileira*. vol.2. Belo Horizonte: UFMG, 2003. 198p.

CEIB – Centro de Estudos da Imaginária Brasileira. *Imagem Brasileira*. vol.3. Belo Horizonte: UFMG, 2006. 216p.

CHOAY, Françoise. *A Alegoria do Patrimônio*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.283p.

COELHO, Beatriz. *Restaurações de Pinturas do Mestre Ataíde*. In: CAMPOS, Adalgisa Arantes (org) Manoel da Costa Ataíde: Aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. Belo Horizonte: C/Arte, 2005. p.83-110.

COHEN, Jean-Luis. *Le Corbusier*. Singapura, 2007. 96p.

CONDE, Luiz Paulo e ALMADA, Mauro. *Introdução* In: CZAJKOWSKI, Jorge. Guia da arquitetura déco no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Centro de arquitetura e urbanismo, 2000. p.5-20.

ECO, Humberto (org). *A História da Beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2004. 438p.

FABRIS, Annateresa. *O Ecletismo à luz do Modernismo* In: FABRIS, Annateresa. Ecletismo na arquitetura brasileira. São Paulo: Livraria Nobel S.A., 1987. p.280-296.

FONSECA, Maria Alice (org.). *Raffaello Berti: projeto memória*. Belo Horizonte: Silma Mendes Berti/AP Cultural, 2000. 272p.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *Da modernização à participação: a política federal de preservação nos anos 70 e 80*. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, SD.

FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2003. 470p.

GUIMARÃES, Pedro Wilson. *Apresentação* In: MANSO, Celina Fernandes Almeida (org.). Goiânia Art Déco: acervo arquitetônico e urbanístico. Goiânia: Seplan, 2004. 84p.

GROPIUS, Walter. *Bauhaus: nova arquitetura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972. 224p.

HILL, Marcos de Senna. *A Pintura Colônia Mineira*. Um estudo tipológico. Tecnologia dos artistas no barroco Mineiro Módulo I (mimeo). 1996.

HILL, Marcos de Senna. *Reflexões sobre a Pintura Ilusionista Parietal no Período Colonial Mineiro*. (mimeo) SD.

IPHAN – Cadernos de Documentos nº3. Cartas Patrimoniais. Brasília: IPHAN, 1995.

LAKATOS, Eva e MARCONI, Marina. *Metodologia Científica*. São Paulo: Editora Atlas, 2006.305p.

LEMOS, Celina Borges. *A Cidade Republicana*: Belo Horizonte, 1897/1930. In: CASTRIOTA, Leonardo Barci (org.). *Arquitetura da Modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. p.79-126.

LIMA, Cecília Modesto e ALBERNAZ, Maria Paula. *Dicionário Ilustrado de Arquitetura*. São Paulo: ProEditores, 1997-1998. 316p.

LOOS, Adolph. *Ornamento y delito* In: LOOS, Adolph. *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona:Industria Grafica Ferrer Coll S.A.:1980. p.43-50.

MAGALHÃES, Beatriz e ANDRADE, Rodrigo. *Belo Horizonte: Um Espaço para a República*. Belo Horizonte: UFMG, 1989. 216p.

MASCARENHAS, Alexandre. *Ornatos: Restauração e Conservação*. Rio de Janeiro: In-fólio, 2008. 108p.

MENEZES, Ivo Porto. *Belo Horizonte: Residências, Arquitetura*. Belo Horizonte: Grupo Geraldo Lemos Filho, 1997. 153p.

MELLO, Suzy. *Barroco*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. 122p.

MENICONI, Rodrigo Otávio De Marco. *Proposta para a restauração da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Mariana*. 1999 (mimeo)

MIGUEL, Ana Maria Macarrón e MOZO, Ana González. *La conservación y la restauración en el siglo XX*. Madrid: Editorial Tecnos S.S., 1998. 217p.

MUÑOZ VIÑAS, Salvador. *Teoría Contemporanea de la Restauración*. Espanha. 204p.

NIEMEYER, Oscar. *A forma na arquitetura*. Rio de Janeiro, Editora Avenir,1978. 55p.

OLENDER, Marcos. *Pequena(s) Historia(s) do Ornamento*. Salvador: UFBA, 2006.(mimeo)

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 352p.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Barroco e Rococó na Arquitetura Colonial Mineira* (mimeo)
Revista do IAC Ouro Preto v.2 nº 1 1994

PAIM, Gilberto. *A Beleza sob suspeita: o ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2000. 147p.

PAIVA, Marco Elizio de. A arte de Ataíde e suas fontes mineiras. In: MENDES, Nancy Maria (org.)
Barroco Mineiro em textos. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. p.228.

PATETTA, Luciano. *Considerações sobre o Ecletismo na Europa* In: FABRIS, Annateresa. Ecletismo na arquitetura brasileira. São Paulo: Livraria Nobel S.A., 1987. p.8-27.

POLIÃO, Marco Vitruvius. *Da Arquitetura*. Livro 4. São Paulo: Hucitec: Annablume, 2002. 248p.

RIEGL, Alois. *O Culto Moderno aos Monumentos*. Madrid. 1987. 99p.

ROCHA-PEIXOTO, Gustavo. *Introdução* In: CZAJKOWSKI, Jorge. Guia da arquitetura eclética no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Centro de arquitetura e urbanismo, 2000. p.5-23.

RUSKIN, John. *Las Siete Lámparas de la Arquitectura*. Buenos Aires: Imprenta de F. y M. Mercatali, 1944. 285p.

SALGUEIRO, Heliana. *O Eclétismo em Minas Gerais: Belo Horizonte 1894-1930*. In: FABRIS, Annateresa. *Eclétismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Livraria Nobel S.A., 1987. p.104-145.

SEGRE, Roberto. *Introdução* In: CZAJKOWSKI, Jorge. *Guia da arquitetura moderna no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Centro de arquitetura e urbanismo, 2000. p.5-21.

SOUZA, Luiz e DINIZ, Wivian. *Conservação Preventiva do Patrimônio Cultural*. Belo Horizonte: Gráfica Lê, 2002. 62p.

SOUZA, Renato César. *A Arquitetura em Belo Horizonte nas décadas de 40 E 50: Utopia e Transgressão* In: CASTRIOTA, Leonardo Barci (org.). *Arquitetura da Modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. p.183-230.

VIOLLET-LE-DUC, Eugene-Emmanuel. *Restauro*. Salvador. 1993. 70p.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. São Paulo: editora Martins Fontes, 1984. 278p.