

Vanessa Baggio Franco Perez

**SUBSÍDIOS PARA O ESTUDO DA HISTÓRIA DA
PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL NO
BRASIL:**

OS CONFLITOS DE UMA TRAJETÓRIA

Belo Horizonte

Escola de Arquitetura da UFMG

2009

Vanessa Baggio Franco Perez

SUBSÍDIOS PARA O ESTUDO DA HISTÓRIA DA PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL NO BRASIL:

OS CONFLITOS DE UMA TRAJETÓRIA

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

Área de concentração: Análise Crítica e História da Arquitetura

Orientador: Prof. Dr. André Guilherme Dornelles Dangelo

Belo Horizonte

Escola de Arquitetura da UFMG

2009

FICHA CATALOGRÁFICA

Perez, Vanessa Baggio Franco

P438s Subsídios para o estudo da história da preservação do patrimônio cultural no Brasil : os conflitos de uma trajetória / Vanessa Baggio Franco Perez - 2009.
254f. : il.

Orientador: André Guilherme Dornelles D'Angelo.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura.

1. Patrimonio cultural – Proteção - Brasil. 2. Edifícios históricos - Conservação e restauração. 3. Instituto do Patrimonio Historico e Artistico Nacional (Brasil). I. Dangel, André Guilherme Dornelles. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Arquitetura. III. Título.

CDD : 350.85

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Prof. Dr. André Guilherme Dornelles D'Angelo, pelo seu contagiante conhecimento, pela paciência e pelos conselhos.

Aos entrevistados, Flávio Carsalade, Jô Vasconcellos, Sylvio de Podestá, Elisabeth S. de Carvalho, Rubem Sá Fortes, Fernando Graça, Carlos Antônio Leite Brandão e Gustavo Penna, pela disponibilidade e suas contribuições essenciais à minha pesquisa.

Às professoras Celina Borges Lemos e Vanessa Brasileiro, pelas relevantes contribuições ao longo desses dois anos.

À Renata Albuquerque, pelas orientações, eficiência, paciência e disponibilidade em várias consultas na Secretaria do Núcleo de Pós-Graduação.

Aos funcionários da biblioteca da Escola de Arquitetura da UFMG, pela compreensão e dedicação.

À professora Maria Bernadete Rehfeld, pela dedicação, preocupação e indispensável ajuda na revisão lingüística das versões da Dissertação apresentadas ao longo dos dois anos de Mestrado.

A Stefano Baggio, pela grande ajuda na digitação dos textos das entrevistas.

RESUMO

O presente trabalho trata da preservação arquitetônica no Brasil desde a criação do IPHAN, em 1937, por ela representar o passo efetivo na proteção do nosso patrimônio cultural, juntamente com a atuação de um dos seus personagens mais influentes, Lucio Costa. Com o objetivo de entender como o patrimônio vem sendo trabalhado, procuraremos analisar como se tem dado a interação entre o novo e o velho, desde então. Paralelamente à investigação do amadurecimento na forma de abordar o patrimônio, da evolução das recomendações e teorias de restauro e dos conceitos e valores no cuidado com a herança brasileira, vamos trabalhar com as ações, propriamente ditas, de intervenção restaurativa em preexistências, sejam elas edificações ou núcleos históricos de interesse de preservação, as quais ilustrarão essa trajetória de 70 anos. Essas ações, acreditamos, ajudarão a nos posicionar de modo, cada vez mais, crítico em relação à nossa atuação contemporânea e, possivelmente, a contribuir com questionamentos que venham gerar bases mais consistentes para a construção de nossos princípios e parâmetros de preservação. Assim, á luz de um acordo entre a permanência dos testemunhos da nossa História, o nosso modo de vida e as novas necessidades do mundo atual, pretendemos prestar uma contribuição na busca do desenvolvimento – social, cultural, econômico e político – que acreditamos ser alcançado somente através da aliança entre a tradição e as ações transformadoras.

Palavras-chave: IPHAN. Lucio Costa. Preservação. Intervenção. Preexistência. Critérios. Conflitos.

ABSTRACT

This paper deals with architectural preservation in Brazil since the creation of IPHAN, in 1937, due to the fact that it represents the actual step in the protection of our cultural heritage, along with the performance of one of its most influential characters, Lúcio Costa. Aiming to understand how our architectural heritage is being worked on, our proposal is to analyse how the interaction between the new and old has been happening since then. Alongside, the investigation of the development in how heritage has been tackled, of changes in recommendations and restoration theories and of concepts and values in the care of Brazilian heritage, we will work with actions that involve interventions in preexistences – whether historic buildings or sites in the interest of preservation – that can illustrate the history of the seventy-year path and which we believe will help us in taking an increasingly critical position in relation to our contemporary performance and possibly, help us with questions that will generate stronger foundations for us to build our principles and parameters of preservation. Thus, in the light of an agreement among the permanence of our historic evidences, our way of life and the changing needs of today's world, we want to make a contribution in the pursuit of development - social, cultural, economic and political - which we think would be achieved only through the deal between tradition and transforming actions.

Key words: IPHAN. Lúcio Costa. Preservation. Intervention. Preexisting. Criteria. Conflicts.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – [Velho Seminário de São Paulo, “cujas taipas de pilão eram pintadas de vermelho vivo”].....	35
FIGURA 2 – [O Seminário, já totalmente reformado no início do século XX, com a igreja reformulada à moda “romana”].....	36
FIGURA 3 – [Igreja de São Cristóvão e ala norte do antigo Seminário].....	36
FIGURA 4 – Mais confiável e remota imagem conhecida da Sé de Olinda, que data da década de 1870.....	37
FIGURA 5 – Sé de Olinda com características formais neogóticas, por volta de 1920.....	37
FIGURA 6 – Sé de Olinda com sua fisionomia neobarroca, depois das obras que se iniciaram em 1930.....	40
FIGURA 7 – Ponte dos Contos com gradil eclético.....	50
FIGURA 8 – [Ponte dos Contos hoje].....	51
FIGURA 9 – Capela do Padre Faria com fachada barroca antes da restauração realizada pelo SPHAN.....	53
FIGURA 10 – [Capela do Padre Faria com a fachada “original”].....	53
FIGURA 11 – [Sítio arqueológico dos Sete Povos das Missões].....	56
FIGURA 12 – No plano da frente, museu de tipologia das antigas residências da redução jesuítica; no plano de trás, a ruína da Catedral de São Miguel.....	57

FIGURA 13 – O museu configurando-se como um pavilhão onde o vidro usado como vedação permite a fruição das peças escultóricas com a Catedral como cenário, se vista de norte para sul.....	57
FIGURA 14 – Proposta Neocolonial de Carlos Leão.....	57
FIGURA 15 – Primeira proposta de Oscar Niemeyer.....	57
FIGURA 16 – [Vista do Grande Hotel de Ouro Preto com cobertura de uma água em telha e a marcação pequena dos vãos do avarandado em balanço].....	59
FIGURA 17 – [Detalhe do avarandado trabalhado em cheios e vazios com a utilização de muxarabis, pintados de azul escuro, que contrasta com o branco da alvenaria].....	59
FIGURA 18 – [Centro histórico de São João del Rei, tendo, como referência, o teatro].....	63
FIGURA 19 – [Centro histórico de São João del Rei, podendo-se observar, aqui, o teatro e o edifício São João del Rei].....	63
FIGURA 20 – [Centro histórico de São João del Rei, hoje - o edifício modernista ainda se conforma como um elemento estranho].....	64
FIGURA 21 – [Intervenção na Igreja da Memória, em Berlim, realizada em 1960]...67	
FIGURA 22 – Solar do Unhão, em Salvador, 1959, antes da restauração.....	70
FIGURA 23 – Solar do Unhão, depois da restauração, em 1963.....	70
FIGURA 24 – Solar do Unhão, em 1959, antes da restauração.....	71
FIGURA 25 – Solar do Unhão, em 1963.....	71

FIGURA 26 – [Fachada da sede do Centro Cultural Yves Alves com alguns dos seus elementos construtivos (baldrame) preservados].....	74
FIGURA 27 – [Parte interna da fachada frontal da sede do edifício com seus elementos construtivos (vergas e enquadramentos) preservados].....	74
FIGURA 28 – [Fachada posterior da parte reconstruída].....	74
FIGURA 29 – [Uso de esteira como forro, que recebe luminárias embutidas].....	74
FIGURA 30 – [Fachada da antiga Igreja de Matozinhos em São João Del Rei, construída em 1774].....	89
FIGURA 31 – [Demolição da Igreja de Matozinhos em São João del Rei, em 1970].....	90
FIGURA 32 – [Nova Igreja de Matozinhos em São João del Rei, construída em 1975].....	90
FIGURA 33 – [Não-distinção entre os trechos reconstruídos (interferência contemporânea, principalmente estrutural) e os trechos apenas consolidados].....	92
FIGURA 34 – [Não-distinção entre os trechos reconstruídos (interferência contemporânea, principalmente estrutural) e os trechos apenas consolidados].....	92
FIGURA 35 – [Fazenda Pau D’Alho, vista da Casa Grande: não-distinção entre os trechos reconstruídos (interferência contemporânea, principalmente estrutural) e os trechos apenas consolidados].....	93

- FIGURA 36 – [Fazenda Pau D’Alho, vista das senzalas: não-distinção entre os trechos reconstruídos (interferência contemporânea, principalmente estrutural) e os trechos apenas consolidados].....93
- FIGURA 37 – [Sé de Olinda com sua suposta feição original, depois das restaurações do final da década de 1970].....94
- FIGURA 38 – [Conjunto do Arco do Teles: fachada do novo edifício recuada 4m da fachada do casarão].....97
- FIGURA 39 – ["Arranha-céu com sobrado", sede da White Martins, construído pela Pontual Arquitetura entre 1972-1975].....97
- FIGURA 40 – [Centro Cândido Mendes, construído no início da década de 1970, dentro do conjunto do Convento do Carmo, no Rio de Janeiro].....97
- FIGURA 41 – [Palácio Monroe depois de sua reconstrução no Rio de Janeiro]....100
- FIGURA 42 – [Palácio Monroe sendo poupado na construção do metrô].....101
- FIGURA 43 – [SESC Pompéia, São Paulo: o eixo (transversal), na verdade, uma zona de fronteira – conformado pelo córrego que passa no lugar e coberto por um *deck* de madeira - foi batizado de "rua da praia"]...105
- FIGURA 44 – SESC Pompéia, São Paulo: a mesma "rua da praia" vista de um outro ângulo.....105
- FIGURA 45 – SESC Pompéia, São Paulo: galpões da antiga fábrica cobertos por telhado tradicional de duas águas e telhas de vidro.....106
- FIGURA 46 – SESC Pompéia, São Paulo: rua interna (antiga rua de serviço da antiga fábrica) ao longo da qual os galpões se abrem e se conformam num dos eixos articuladores do espaço.....106
- FIGURA 47 – [A Staatsgalerie existente ao fundo e o novo anexo].....110

- FIGURA 48 – ["A tribuna das esculturas, uma transformação do Panteon e da Vila de Hadrain, entre outros tipos clássicos, é uma verdadeira *res publica* que traz o público através de uma passarela em curva para a direita. A linguagem é, ao mesmo tempo tradicional e moderna, mas não revivalista devido às distorções." (JENCKS, 1996, p.32, tradução nossa)].....110
- FIGURA 49 – Estudos preliminares para o projeto do Centro Empresarial Raja Gabaglia.....114
- FIGURA 50 – Centro Empresarial Raja Gabaglia. (1989-1993).....114
- FIGURA 51 – [Capela de Santana ao Pé do Morro: estrutura metálica envolvendo a ruína].....114
- FIGURA 52 – Planta da Capela de Santana ao Pé do Morro.....114
- FIGURA 53 – Capela de Santana ao Pé do Morro: ruínas (três paredes de pedra) não restauradas, que configuram o altar da capela e vedação do ripado de madeira em vidros coloridos.....115
- FIGURA 54 – Cruzeiro, em aço *corten*, da capela de Santana ao Pé do Morro: detalhe dos braços, uma releitura do cruzeiro da capela de Padre Faria em Ouro preto.....115
- FIGURA 55 – [Residência do Arcebispo de Mariana: sobrado em dois pavimentos coberto com telha portuguesa].....118
- FIGURA 56 – Residência do Arcebispo de Mariana: manutenção dos ritmos das aberturas.....118
- FIGURA 57 – Residência do Arcebispo de Mariana: estrutura metálica marcando os cunhais.....119

FIGURA 58 – Residência do Arcebispo de Mariana: claustro coberto por uma pirâmide de vidro transparente, onde se insere uma capela com cobertura de vidro colorido.....	119
FIGURA 59 – [Secretaria de Educação com seu Arco Belga de arremate superior e elementos da arquitetura eclética republicana do final do século XIX].....	120
FIGURA 60 – Centro de Apoio Turístico Tancredo Neves, Belo Horizonte: arco de arremate superior e coluna, elementos presentes na linguagem da praça.....	120
FIGURA 61 – [Fachadas norte (pano de vidro) e leste].....	131
FIGURA 62 – [Fachada oeste com sua aparência externa mantida, inclusive com os sinais do incêndio].....	131
FIGURA 63 – [Detalhe da fixação das vigas da nova estrutura nas paredes existentes].....	132
FIGURA 64 – [Vedação e estrutura independentes das paredes de pedra originais, obtendo-se uma leitura clara dos dois organismos].....	132
FIGURA 65 – [Vista do auditório no 3º pavimento].....	133
FIGURA 66 – [Vista do auditório no 3º pavimento].....	133
FIGURA 67 – Anexo da Academia Mineira de Letras e a antiga sede, respectivamente	133
FIGURA 68 – Anexo da Academia Mineira de Letras e a antiga sede, respectivamente.....	133
FIGURA 69 - Vista interna do <i>foyer</i> que fica no bloco horizontal.....	134
FIGURA 70 - Vista interna do <i>foyer</i> que fica no bloco horizontal.....	134

- FIGURA 71 – [Pinacoteca de São Paulo: passarelas metálicas cruzando o pátio em dois níveis e janelas internas sem as esquadrias].....135
- FIGURA 72 – [Pinacoteca de São Paulo: vazados das elevações internas do edifício, possibilitando uma percepção horizontal e uma integração dos ambientes].....135
- FIGURA 73 – [Pinacoteca de São Paulo: detalhe das clarabóias planas em estrutura metálica].....136
- FIGURA 74 – [Pinacoteca de São Paulo: antiga fachada principal, na Av. Tiradentes].....136
- FIGURA 75 – [Parque das Ruínas, Rio de Janeiro: mirantes proporcionados pelos vãos, que permanecem abertos].....137
- FIGURA 76 – [Parque das Ruínas, Rio de Janeiro: fechamento em aço e vidro, que protegem as plataformas dos mirantes].....137
- FIGURA 77 – [Parque das Ruínas, Rio de Janeiro: material das escadas e passarelas contrastam com a alvenaria de tijolo].....138
- FIGURA 78 – [Parque das Ruínas, Rio de Janeiro: contraste no diálogo do aço e vidro com os materiais e elementos da fachada (pináculos e a parte remanescente das cornijas)].....138
- FIGURA 79 – [Sede da fazenda São José do Manso, Ouro Preto: edificação em estilo "bandeirista"].....139
- FIGURA 80 – [Sede da fazenda São José do Manso, Ouro Preto: vista do perfil de uma das fachadas com sinais da consequência da desestabilização].....139
- FIGURA 81 – [Sede da fazenda São José do Manso, Ouro Preto: estrutura da cobertura nova, independente, que poupa a edificação de cargas do telhado].....140

- FIGURA 82 – [Sede da fazenda São José do Manso, Ouro Preto: estrutura independente da cobertura e paredes sem reforma ou intervenção].....140
- FIGURA 83 – [Sede da fazenda São José do Manso, Ouro Preto: vedação interna de vidro, colocada de forma a poupar as alvenarias de interferência e a protegê-las].....140
- FIGURA 84 – [Sede da fazenda São José do Manso, Ouro Preto: estrutura da cobertura nova, independente, que permite a criação de um mezanino].....140
- FIGURA 85 – [Museu Rodin, Salvador: detalhe do trabalho minucioso de restauração e recuperação de elementos originais da edificação eclética].....141
- FIGURA 86 – [Museu Rodin, Salvador: intervenção na caixa de circulação vertical, "encaixada" no antigo edifício].....141
- FIGURA 87 – [Museu Rodin, Salvador: passarela que une os dois blocos, conformando um pátio entre as edificações e mirante para a obra mais importante – A Porta do Inferno].....142
- FIGURA 88 – [Museu Rodin, Salvador: continuidade do conjunto, proporcionada pela passarela].....142
- FIGURA 89 – [Ouro Preto: foto tirada em 14/04/2003].....143
- FIGURA 90 – [Parte externa do casarão, reconstruída igual à anterior].....143
- FIGURA 91 – [Fachada do Centro Cultural e Turístico, voltada para a Praça Tiradentes].....144
- FIGURA 92 – [Parte remanescente da antiga construção, com textura diferente].144
- FIGURA 93 – [Parte interna integrada].....144

FIGURA 94 – [Parte interna, apresentando materiais contemporâneos, que contrastam com as alvenarias de pedra preservadas].....	144
--	-----

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	20
2	ANTECEDENTES	24
2.1	O século XIX e as teorias da restauração.....	24
2.2	Europa e Brasil: duas condições distintas.....	33
2.3	A evolução de um pensamento moderno: 1924-1936.....	38
3	OS ANOS DE 1937-1967	46
3.1	O cenário internacional.....	46
3.2	O cenário nacional.....	48
3.3	O pioneirismo.....	54
3.4	A II Guerra Mundial e seus desdobramentos na prática da restauração.....	65
4	1968 -1987: UM PERÍODO DE PARADOXOS	77
4.1	As contribuições.....	78
4.2	O problema da preservação na escala urbana.....	86
4.3	O problema da unidade estilística do objeto arquitetônico.....	91
4.4	O problema da flexibilização das posturas.....	94
4.5	As dificuldades do IPHAN frente aos novos valores e ao uso predominante do "tombamento".....	98
4.6	Os primeiros resultados das novas posturas.....	104

4.7	O início da mudança no cenário da preservação do bem cultural: Pós-Modernismo.....	107
5	A RETOMADA DAS REFLEXÕES E O CENÁRIO CONTEMPORÂNEO..	122
5.1	Obras.....	131
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	146
7	CONCLUSÃO.....	159
	REFERÊNCIAS.....	160
ANEXO A	Entrevista de Flávio Carsalade em 20 de maio de 2008.....	174
ANEXO B	Entrevista de Maria Josefina Vasconcellos em 20 de maio de 2008.....	180
ANEXO C	Entrevista de Rubem Sá Fortes em 21 de maio de 2008....	186
ANEXO D	Entrevista de Elisabeth Sales de Carvalho em 11 de junho de 2008.....	194
ANEXO E	Entrevista de Sylvio de Podestá em 20 de junho de 2008.....	203
ANEXO F	Entrevista de Carlos Antônio Leite Brandão em 03 de julho 2008.....	216
ANEXO G	Carta do Restauo de Atenas – 1931.....	222

ANEXO H	Decreto n. 22.928 de 12 de julho de 1933.....	226
ANEXO I	Parte da Constituição Federal de 1937.....	227
ANEXO J	Lei 378 de 13 de janeiro de 1937.....	228
ANEXO K	Carta de Lúcio Costa a Rodrigo Melo Franco de Andrade na ocasião do concurso para a escolha do projeto do Grande Hotel de Ouro Preto.....	231
ANEXO L	Compromisso de Brasília.....	233
ANEXO M	Lei Rouanet.....	236
ANEXO N	Anexo III da Lei n. 13.803 de 2000.....	245
ANEXO O	4º Edital (parte) de Seleção do PEP.....	247
ANEXO P	Fórum Nacional de Dirigentes e Secretários Estaduais de Cultura.....	254

1 INTRODUÇÃO

A motivação pelo estudo do desenrolar da prática de preservação arquitetônica no Brasil decorreu da constatação de que muito ainda se tem a desvendar sobre esse tema, principalmente quanto à não-simultaneidade dos aspectos teóricos e práticos que vêm conduzindo as ações nessa área. Nas últimas décadas, vimos um número sem precedentes de debates sobre a proteção do patrimônio cultural, sobretudo arquitetônico, os quais geraram diversas correntes de atuação. Estas, além de confirmar maior evolução da prática da restauração, vieram confirmar também a complexidade da atividade. Tais tendências mostram-nos, ainda, que a Arquitetura Contemporânea convive com opiniões incertas, relativas e ambíguas, que se refletem, muitas vezes, nos resultados obtidos.

De acordo com Beatriz Kühl, em *História e ética na conservação e na restauração de monumentos históricos (2005–2006)*, embora a legislação brasileira tenha acompanhado as modificações ao longo do tempo, as ações dos órgãos ligados ao patrimônio não se pautam em critérios fundamentados para lidar com os vários aspectos da Arquitetura em nosso país. A autora acrescenta que, apesar de a produção de trabalhos de análise de políticas públicas de salvaguarda e de releituras críticas da atuação dos órgãos do patrimônio estar sendo sempre ampliada, a discussão sobre princípios de preservação direcionada para nossa realidade ainda é muito limitada.

Não pretendendo, de forma alguma, esgotar o assunto e partindo da condição de que os princípios de preservação, balizadores dos meios operacionais da prática, propriamente dita, ainda se mostram descompassados com a realidade brasileira, a pesquisa tem por objetivo entender, historicamente, como aconteceu e tem acontecido a interface novo/antigo na preservação e como ela se dá nos dias atuais.

Para isso, analisamos as circunstâncias nas quais foi criado o órgão brasileiro de proteção bem como a evolução do entendimento de patrimônio, dos conceitos e valores que esse tema envolve, do pensamento dos personagens desse cenário, dos diferentes níveis de participação que a prática agregou e das experiências práticas, reveladas, aqui, nos projetos de interferência em objetos passíveis de

preservação, pontuando as várias fases pelas quais a atuação brasileira passou. Os projetos foram escolhidos com base em critérios de relevância e adequação ao tema tratado e de acessibilidade à documentação.

Tendo como foco intervenções em preexistências, optamos por considerar a pesquisa em dois grandes blocos, que estão, na verdade, divididos em quatro partes. O primeiro grande bloco compreende o período entre 1937 e 1967 e está, por sua vez, dividido em duas partes; o segundo, também em duas, remonta ao ano de 1968, estendendo-se até os dias atuais.

A primeira parte do primeiro grande bloco aborda os antecedentes da criação do órgão de preservação nacional, tanto no cenário internacional quanto no nacional. Nela, fazemos uma retrospectiva histórica dos estudos e práticas europeus a partir da metade do século XIX e das ações brasileiras desde o início do século XX.

A segunda parte abrange a primeira fase do IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, conhecida como *heróica*, e se estende até 1967. Aqui, procuramos mostrar em que circunstâncias se deu a origem do órgão e, principalmente, como se deu a construção do pensamento dos modernistas, em especial Lucio Costa, no que se refere aos parâmetros considerados para a preservação do patrimônio brasileiro, durante a chamada *fase heróica*, já que foram eles os grandes responsáveis pela instalação da consciência da preservação, ainda que de maneira elitista.

Esse período é caracterizado pela marcante direção de Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898-1969) e pelo papel, de suma importância, de Lucio Costa (1902-1998), cujo pensamento é fundamental para entendermos sua atuação e o legado que nos deixou. A prática adotada pelo IPHAN, que, de certa maneira, era reflexo da dificuldade do órgão frente a um desenvolvimento acelerado do país, era pontuada pelo trabalho sensível de alguns profissionais como Lucio Costa e Lina Bo Bardi e, também, por uma assimilação, digamos, "incompleta" e distorcida das recomendações e teorias que tentavam conciliar as diversas questões surgidas depois da vasta destruição provocada pela Segunda Guerra Mundial, como é o caso da teoria brandiana e da *Carta de Veneza*, de 1964.

A primeira parte do segundo grande bloco, que compreende os anos de 1967 a 1987, aborda um tempo que podemos considerar "transitório". Nesse período, mostramos, por um lado, como que, inicialmente, pelo menos, a herança da visão de preservação trazida, até então, pelos modernistas é interrompida e como se deu a proteção, agora com critérios mais flexíveis, durante o governo autoritário, que não considerava importante as reflexões sobre o tema. Por outro, analisamos, também, o processo de abertura cultural e a importância do Pós-Modernismo para o surgimento de novos olhares – como os dos arquitetos mineiros (Éolo Maia, Jô Vasconcellos e Sylvio de Podestá) – sobre o tema do patrimônio, sua disseminação e a retomada das discussões. Esse momento da História é estudado até o ano que antecede a Constituição de 1988, documento que coroa os debates ampliados na década de 1980.

A etapa que engloba os últimos 20 anos, inaugurada pela nova Constituição de 1988, documento que legitima e amplia os novos debates em relação ao patrimônio, agora denominado patrimônio cultural, apresenta os novos agentes de proteção e os primeiros resultados, na década de 1990, que evidenciam a assimilação de algumas posturas ligadas ao *Restauro Crítico*, originado nos anos de 1960. Para finalizar, apresentamos, também, alguns casos mais recentes de interferências em preexistências, para identificarmos como está sendo feito o nosso caminho em direção ao desenvolvimento e à fundamentação das práticas desse caráter.

Para ajudar-nos a entender melhor a atividade preservacionista ao longo de toda essa trajetória, utilizamos vários casos que ilustram nossos erros e acertos; entre eles, porém, elegemos alguns que são e devem servir de bom exemplo para a nossa evolução no assunto.

No primeiro capítulo, não enfatizamos nenhuma restauração em particular. Os casos selecionados, entretanto, mostram como a preservação estava ligada à questão do gosto da época, embora houvesse questionamentos pontuais.

No segundo capítulo, os projetos do Museu das Missões, de Lucio Costa, de 1937, e o do Grande Hotel de Ouro Preto, de Oscar Niemeyer, de 1939, já com grande influência do primeiro, ilustram bem o poder do pensamento avançado do Dr. Lucio e da sua atuação sensível e sensata nos primeiros anos do IPHAN. Da mesma forma, a restauração do Conjunto do Unhão (1960) reflete o comportamento crítico da

arquiteta frente ao tema e, de acordo com documentação arquivada no Núcleo DOCOMOMO, "é uma representação dos princípios de restauração fixados posteriormente em campo internacional pela Carta de Veneza"¹, esta reflexo da *Teoria Crítica da Restauração*, de 1963.

No terceiro capítulo, os casos apresentados, entre outros, são o de Lina Bo Bardi para o Serviço Social do Comércio - SESC Pompéia em São Paulo, em 1977, que se contrapõe ao comportamento dos profissionais do IPHAN no centro histórico do Rio de Janeiro, completamente desfigurado nessa época, e os projetos de Éolo Maia e seus colaboradores para a Fazenda de Santana ao Pé do Morro, de 1979, para a casa do Arcebispo de Mariana, de 1982, e para o Centro de Apoio Turístico Tancredo Neves, de 1984. Todos são frutos de uma época de novas perspectivas, quando a cidade passa a ser, novamente, discutida, obrigando os profissionais da área a tomarem uma atitude frente às questões do restauro.

No último capítulo, os projetos de Rodrigo Meniconi para a Biblioteca do Caraça (1991), de Gustavo Penna para a Academia Mineira de Letras, de Belo Horizonte (1993), de Paulo Mendes da Rocha e Eduardo Colonelli para a Pinacoteca de São Paulo (1993), de Ernani Freire e Sônia Lopes para o Parque das Ruínas (1995), no Rio de Janeiro, de Danilo Macedo, Carlos Alberto Maciel, Flávio Carsalade e Paulo Lopes para a Fazenda São José do Manso (1998), no Parque do Itacolomy, em Ouro Preto, de Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci para o Museu Rodin (2002), em Salvador e de Fernando Graça para o Centro Cultural e Turístico de Ouro Preto (2003) registram não só um maior número de obras que tentam conciliar o novo e o antigo, mas também as várias maneiras de conduzir trabalhos desse caráter.

Para tentar enriquecer, ainda mais, nossa pesquisa, recorreremos, igualmente, a alguns arquitetos que, através de entrevistas, nos forneceram diferentes pontos de vista sobre o trabalho dos órgãos do patrimônio brasileiro e sobre suas próprias atuações nessas instituições. As entrevistas foram indispensáveis para as nossas reflexões e considerações finais sobre o estado atual da preservação no Brasil.

¹ Trecho extraído de "Arquitetura moderna e preexistência edificada", de Nivaldo Vieira A. Júnior. O autor teve acesso ao documento "Pró-Memória para uma ação na Bahia – Recuperação e Revitalização do Conjunto do Unhão" no acervo do Núcleo DOCOMOMO Bahia. A cópia a que teve acesso não está assinada nem datada, porém possui impressa, no canto superior esquerdo de todas as páginas, a marca "arquiteto (sic) Lina Bo Bardi".

2 ANTECEDENTES

Para investigarmos a questão da preservação do patrimônio cultural, que neste trabalho é representado pela categoria da Arquitetura, cumpre voltarmos aos séculos XVIII e XIX, já que estes foram marcados por acontecimentos e mudanças importantes e acirrados debates quanto à conduta em relação ao passado. Não é nosso interesse, aqui, investigar a fundo esse período da História. Somente delinearemos alguns aspectos da época que foram essenciais para contribuir com o surgimento de questionamentos e abordagens referentes à prática da preservação e à sua evolução. Nesse sentido, eles poderão nos ajudar a apreender a real pesquisa desenvolvida mais adiante.

2.1 O século XIX e as teorias da restauração

A Revolução Industrial, que no século XVIII era "encarada como simples curiosidade intelectual" (PATETTA, 1987, p.15), explode no século XIX. Esta promove, além de uma ruptura brutal com o tradicional mundo do fazer e da criação humana, uma infinidade de meios frente às novas demandas "higiênicas", funcionais, tecnológicas e de conforto da sociedade burguesa, gerando uma acelerada transformação. Ao mesmo tempo, a burguesia em ascensão busca, na arte e na arquitetura do passado, elementos que, concentrados, recombinaos e "colados" nas fachadas, refletissem o seu gosto pelo exótico e pelo monumental, como garantia da promoção social tão almejada.

Paralelamente às transformações causadas pelo processo industrial, a Revolução Francesa², originada da insatisfação e da rejeição dos poderes e valores feudais,

² Na verdade, várias perturbações graves, dentre elas, a Revolução de 1830 e a Revolução de Fevereiro de 1848 (revoluções, de uma maneira geral, antiabsolutistas, para não entrarmos, aqui, em maiores detalhes), se estenderam até à época das grandes obras públicas, executadas pelo Barão Georges Eugène Haussmann (1809 – 1891). Este, apoiado por Luís Napoleão (Napoleão III) e propondo a destruição das antigas ruas medievais de difícil acesso para as tropas, visava, entre outras coisas, como a vontade de modernização, embelezamento e higienização, a construção de ruas e avenidas espaçosas e retilíneas, para que as futuras revoluções se tornassem mais difíceis de acontecer e de tomar força.

monárquicos e clérigos, é marcada pela grande descaracterização do ambiente e destituição de seus elementos artísticos tradicionais, através da degradação e destruição das obras e monumentos arquitetônicos.

Entretanto, sobre estes aspectos, Choay (2001) faz uma consideração. O cenário caracteristicamente transformador e degradante em relação ao meio, seja ele econômico, social ou cultural, promove uma tomada de consciência acerca das circunstâncias e suas possíveis conseqüências e liberam energias para uma tentativa de eliminação do fosso aberto entre passado e presente. Dentro da nossa abordagem, uma nova arte e uma nova arquitetura compatíveis com a condição contemporânea são, então, os objetivos da segunda metade do século XIX e começo do XX.

A busca pela nova arquitetura através do estudo das produções passadas, com vistas a garantir a (re)associação dos seus sistemas – principalmente função, estrutura e ornamento – e, assim, a devolução da sua "verdade" bem como a construção de uma identidade através da consagração dos monumentos históricos e do reconhecimento do patrimônio arquitetônico pretérito como bens públicos no presente, conduziram à questão de como se posicionar em relação ao passado. Dessa forma, abriu-se um amplo debate sobre preservação que se acirrou, sobretudo, entre a França e a Inglaterra.

Entretanto, mesmo antes dos protagonismos francês e inglês, muitos arquitetos já vinham trabalhando na restauração de monumentos da Antiguidade Clássica, gregos e romanos, por apresentarem-se em processo de degradação decorrente das intempéries e do abandono e por serem considerados importantes para os estudos arqueológicos que eram realizados.

Não obstante, devido à não-existência de uma postura técnica definida quanto às restaurações nessa época, a maioria das intervenções era voltada basicamente para a "recomposição ou consolidação do monumento, utilizando as partes originais ainda existentes." (KUHL, 1998, p.183). Alguns estudiosos, como Raffaello Stern (1774-1820), Antonio Canova (1757-1822) e Giuseppe Valadier (1762-1839) posicionavam-se, porém, à frente de seu tempo.

Um dos trabalhos mais notáveis foi a restauração do Arco de Tito entre os anos de 1819 e 1821, realizada por Valadier. Nessa obra, o arquiteto reconstituiu as partes faltantes com formas simplificadas de outro material, o que permitiu que, em um exame atento, elas fossem distinguidas das originais, evitando-se, assim, falsificações. Esse procedimento – de distinguir as partes reconstituídas das originais –, como veremos mais adiante em nossos estudos, deu origem a uma metodologia empregada até os dias de hoje.

Mais tarde, depois da metade do século XIX, na França, Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) dominaria a prática da preservação com o radical intervencionismo. O fim era devolver às obras "um estado de inteireza que pode jamais ter existido em um dado momento." (VIOLLET-LE-DUC, *apud* SETTE, 2006, p.52, tradução nossa³).

Conscientes da marcha inevitável do progresso e movidos pela destruição de parte de sua história durante a Revolução, o valor que a França atribuiu aos seus bens monumentais foi o de objeto de museu. As obras monumentais eram documentos por excelência. Eram vistas como representantes do passado e testemunhos da história daquela nação, da evolução do homem e da própria arquitetura e, por isso, fontes de saber científico.

Como observa CHOAY (2001), somente depois de ser estudado e analisado, é que o monumento viria a tornar-se um objeto de arte. Dessa maneira, a postura de Viollet-le-Duc não poderia ter sido outra senão a de devolver aos monumentos a sua inteireza representativa de uma certa época e de uma certa cultura. Reconstituída, a obra seria uma fonte, cujos princípios, principalmente aqueles da arquitetura gótica, seriam utilizados para o desenvolvimento da arquitetura dos tempos modernos, que ainda estava por vir.

Em contrapartida, a Inglaterra, apesar de ter sido o berço da Revolução Industrial, tinha a população mais ligada às suas origens e tradições. Devido a isso, os

³ Texto na fonte: "[...] è ristabilirlo in uno stato di completezza che può non essere mai esistito in un determinato momento [...]." (VIOLLET-LE-DUC, *apud* SETTE, 2006, p.52).

protagonistas John Ruskin⁴ (1819-1900) e William Morris⁵ (1834-1896) acreditavam na possibilidade de uma retomada do passado, mas não aquele destacado do presente, que era evocado quando necessário.

Para esses intelectuais, os monumentos eram parte do cotidiano e necessários à vida do presente. (CHOAY, 2001). Representavam a expressão humana e a alma de quem os havia construído, e as marcas deixadas ao longo do tempo eram sua essência. Nesse sentido, a única maneira da permanência do passado no presente era adotar uma postura antiintervencionista, onde tudo o que se poderia fazer era consolidar e impedir os monumentos de cair. Assim, seria

[...] impossível, tão impossível quanto ressuscitar os mortos, restaurar o que foi grande e belo em arquitetura. O que, como já foi dito, constitui a vida do conjunto, a alma que só pode ser dada pelos braços e olhos do artífice e isto jamais pode ser reconstituído. Outra época poderia lhe dar outra alma, mas isso seria um outro edifício. (RUSKIN, 1944, p.250, tradução nossa)⁶.

Com efeito, a arquitetura não monumental e a malha formada por ela entram na concepção que os intelectuais ingleses tinham de monumento histórico. Antecipam, assim, em meados do século XIX, uma idéia de grande consideração na prática

⁴ Violle-Le-Duc e Ruskin, apesar de adotarem posições opostas, em relação à preservação de monumentos, pensavam, muitas vezes, de forma semelhante. Ambos os estudiosos, ainda que por motivos diversos, enalteciam a arquitetura gótica, por a considerarem, cada um com suas razões, o estilo da expressão das identidades francesa e inglesa. Enquanto para Le-Duc, a funcionalidade construtiva era o que sobressaía, Ruskin tinha uma "[...] postura bastante emocional, em relação ao gótico e à religiosidade que nela via expressada." (MENEGUELO, 2008, p.225). Além disso, eles se preocupavam com a perda de originalidade das obras pela banalização do uso de adornos industrializados e, por isso, valorizavam o trabalho manual, a excelência do material e o seu emprego de forma correta, mesmo que, mais uma vez, por motivos diferentes. Le-Duc, prezava a veracidade técnica dos materiais e elementos da arquitetura. Já Ruskin, a essência.

⁵ William Morris segue fielmente as teorias de Ruskin, mas o tom que o diferencia deste último, que "[...] tem um amor platônico pela arquitetura", é a sua atividade prática. (MENEGUELO, 2008, p.233). Ruskin empreende uma distinção entre arte e utilidade. Quando define que "Arquitetura é a arte que dispõe e adorna os edifícios construídos pelo homem [...]", ele vê o objeto terminado e separa-o em seus vários aspectos ao analisá-lo (RUSKIN, 1944, p.7). Morris, por outro lado, com sua vida prática, supera a distinção e amplia a concepção de arquitetura, mantendo as noções de beleza e utilidade unidas no ato do trabalho humano. "[...] dedica-se à produção do objeto, e a experiência da unidade desse ato fornece-lhe a convicção de que os vários aspectos devem brotar de uma realidade." (BENEVOLO, 1976, p.200).

⁶ Texto original: "[...] es imposible, tan imposible como resucitar a los muertos, restaurar lo que fué grande o bello em arquitectura. Lo que, como ya he dicho, constituye la vida del conjunto, el alma que solo pueden dar los brazos y los ojos del artífice, no se puede jamás restituir. Otra época podría darle outra alma, mas esto sería um nuevo edificio." (RUSKIN, 1944, p.250).

atual da restauração, que esteve presente nos primeiros documentos internacionais de restauro e foi refinada, ressaltada e ampliada pela *Carta de Veneza*, de 1964. Não só as obras excepcionais se tornariam merecedoras de conservação, mas também as modestas, porque eram (são) elas o testemunho do *saber fazer* de uma civilização e de sua evolução e história.

Essas experiências extremas, julgadas muitas vezes como incompatíveis, acabaram por ser reformuladas já no final do século XIX pelo italiano Camillo Boito (1836-1914). O arquiteto recolheu o que cada uma dessas doutrinas antagônicas tinha de melhor e estabeleceu uma prática mais equilibrada, conciliando os valores estético, de Viollet-le-Duc, e o histórico, de Ruskin.

De um lado, definindo o ato da restauração como um "mal necessário" (BOITO, 2002, p.24), ele afirma a legitimidade da restauração somente como complemento da conservação, ou seja, deveria ser praticada "quando todos os outros meios de salvaguarda tiverem fracassado." (CHOAY, 2001, p.165). Por outro, recusando a reconstituição estilística de Viollet-le-Duc, tira de Ruskin e Morris as noções de autenticidade e de distinguibilidade. Isso quer dizer que, qualquer que fosse a interferência, seria necessário conservar a pátina, as adições e as modificações feitas ao longo dos tempos e recomenda que complementos e acréscimos deveriam ser obras de seu próprio tempo, distintos do original.

Até então, o debate em torno da questão da preservação envolvia apenas a restauração e conservação de monumentos históricos. Apesar de Ruskin e Morris já terem chamado a atenção para a necessidade de preservação da malha urbana composta pela arquitetura tradicional, as ações concretas ainda estavam voltadas ao monumento isolado, sendo que muitas vezes realizadas de forma equivocada.

Em Paris e em Viena, por exemplo, a necessidade de progresso abre largas avenidas em nome da circulação e da higienização, sacrificando boa parte da arquitetura vernacular. Em contrapartida, a "preservação" dos monumentos mais importantes faz-se pelas perspectivas abertas por esses eixos. No entanto, os alargamentos desintegram a relação de proximidade das obras com seu entorno, com a vida pública. Isoladas, elas deixam de abrigar os costumes que ali existiam e aconteciam. E é isso, que Camillo Sitte (1843-1903) tenta resgatar.

O arquiteto e historiador, constatando essa falha na cidade industrial, busca na cidade pré-industrial princípios e relações que aplicados na construção de espaços modernos, não só, preservassem a qualidade urbana, estética e construtiva dos núcleos antigos, mas também, resgatassem o seu significado público⁷.

Na virada do século XIX para o XX, Alois Riegl (1858-1905), historiador da arte vienense, ampliaria a investigação do valor do monumento histórico. No seu estudo, ele observa e considera as diversas maneiras de percepção e recepção dos edifícios, de acordo, com o momento e o contexto social nos quais se inseriam. Ao examinar os monumentos e identificar os vários valores que estes podiam adquirir Riegl, primeiramente, define o que seja monumento e distingue os intencionais dos não-intencionais.⁸

Num segundo momento, ele examina os outros possíveis valores que um monumento pode apresentar e sublinha que, no mundo moderno, não é a destinação original de um monumento que, necessariamente, o atribui importância. Os critérios classificatórios, do que se torna ou não monumento estão subordinados aos interesses de algum grupo, sociedade ou nação, com seus correspondentes valores, hábitos, carga de sensibilidade e cultura do presente.

Das duas abordagens acima, vemos que o pensamento de Riegl é estruturado na oposição de duas categorias de valores descritas por ele: valor de rememoração, ligado à memória e valor de contemporaneidade, ligado a toda uma circunstância do presente.

Entre os primeiros, estão o valor de antiguidade, o histórico e o de rememoração intencional e entre os segundos, o valor de uso e valor de arte que se divide em valor de arte relativo e de novidade. O valor de antiguidade revela-se imediatamente,

⁷ É válido mencionar, aqui, que essa constatação iria se repetir com os modernistas no pós-guerra. Estes perceberiam, mais tarde, o quão artificial eram suas cidades planejadas em relação à cidade eclética do século XIX. (PATETTA, 1987).

⁸ Riegl entende que o monumento pode ser encontrado desde as mais remotas épocas e costumavam visar à rememoração, ou seja "[...] conservar para sempre presente e viva na consciência das gerações futuras a lembrança de uma ação ou destino (ou as combinações de uma e da outra). Nesse sentido, o monumento relaciona-se com a manutenção da memória coletiva de um povo, sociedade ou grupo" e é denominado por ele de Monumento Intencional. Os não-intencionais, segundo o mesmo estudioso, são os monumentos valorados por suas características artísticas e históricas e não mais por serem símbolos ou memoriais das grandezas da Antiguidade, por exemplo. (CUNHA, 2006, p.7 e 8).

ao primeiro contato, com uma obra na qual fica claro seu aspecto não moderno, isto é, tal valor surge do contraste, da diferença, que pode ser percebida não apenas pelas classes mais instruídas ou cultivadas, mas, inclusive, pelas massas. Na opinião de Françoise Choay,

O valor de ancianidade do monumento histórico não é para ele uma promessa, mas uma realidade. A imediatez com a qual esse valor se apresenta a todos, a facilidade com que se oferece à apropriação das massas (Massen), a sedução fácil que ela exerce sobre estas deixam entrever que ele será o valor preponderante do monumento histórico no século XX. (CHOAY, 2001, p.169).

Paralelamente ao valor de idade, outro, percebido de imediato também pelas massas, é o de *novidade*. Segundo Riegl, o primeiro valor que se apreende para que a obra seja fruída pelo seu valor artístico é a sua aparência nova e fresca de recém-construída, ou seja, de novidade, como atesta a seguinte passagem:

O carácter acabado do novo, que se exprime da maneira mais simples por uma forma que ainda conserva sua integridade e sua policromia intacta, pode ser apreciado por todo indivíduo, mesmo completamente desprovido de cultura. É por isso que o valor de novidade sempre será o valor artístico do público pouco cultivado. (RIEGL, *apud* CUNHA, 2006, p.13).

Poderíamos discorrer sobre todos os valores delineados no trabalho de Riegl, mas para nós, a grande contribuição da obra do historiador da arte vienense reside no fato de apresentarem-se, através dos diferentes tipos de valor atribuídos aos monumentos, decorrentes das distintas formas de percepção e recepção dos monumentos históricos em cada momento e contexto específicos, os contrastantes meios para sua preservação. E, ao indicar essas múltiplas possibilidades, impõe ao sujeito da preservação a necessidade de fazer escolhas, as quais devem ser, necessariamente, baseadas num juízo crítico. Dessa forma, Riegl antecipa as propostas defendidas, a partir do segundo pós-guerra europeu, pelo chamado *Restauro Crítico*, de Cesare Brandi (1906-1988), as quais serão vistas mais adiante neste estudo.

Entretanto, apesar dos avanços proporcionados pelas reflexões de Boito e do estudioso austríaco, a prática conservadora continuou, segundo CHOAY (2001), até as primeiras décadas do novo século, mais ou menos idêntica àquela de meados do século XIX, ou seja, permaneceu voltada para a conservação de edifícios excepcionais religiosos e civis, em que os princípios adotados ainda não seguiam os últimos avanços.

Um caso que pode ilustrar bem esse contexto é a restauração do Campanário de São Marco, em Veneza. A torre da Praça desmoronou totalmente, em 1902, resultando num monte de destroços irrecuperáveis e afetando parte do edifício anexo. Um dos símbolos de Veneza, erguido entre os séculos XII e XVI, tinha desaparecido e algumas posturas que vinham sendo desenvolvidas desde o século anterior vieram à tona.

Surgem, a partir dessa ocorrência, visões a favor da reconstrução tal e qual era, ou seja, um falso histórico e outras a favor da reconstrução mantendo a silhueta e o volume, mas não uma cópia. Mesmo com o debate, o campanário foi refeito idêntico ao precedente porque, como lembra Lins, os responsáveis pela restauração do conjunto da Praça de São Marco não encontraram critérios teóricos que se sobrepusessem aos motivos sentimentais dos venezianos de querer um exatamente igual ao anterior. (MONTES, *apud* LINS, 1989).

Entretanto, os avanços até a essa altura não tinham sido inúteis, principalmente o de Camillo Boito, que foi fonte para um esclarecimento ainda maior sobre intervenções. Estudando e sistematizando as obras de Boito, Gustavo Giovannoni (1873-1943) formulou suas próprias teorias que, consolidadas em âmbito internacional, inspiraram a *Carta de Restauo Italiana*, de 1932.

O italiano preconizava a valorização tanto histórica como artística dos monumentos e a absoluta necessidade de veracidade ao intervir-se neles. Uma vez que isso fosse necessário, a ação deveria ser fundamentada em fatos concretos e não em hipóteses, e basear-se, especialmente, num minucioso exame do monumento e numa atenta análise das fontes.

Sua maior contribuição, porém, foi fazer distinção entre o que ele chamou de arquitetura "maior" – de caráter erudito – e arquitetura "menor" – representante do

modo de construir popular – e as maneiras de interferência para a sua preservação. Chamou atenção, também, para os arredores dos monumentos históricos responsáveis não somente pela condição ambiental dos monumentos, mas pela condição ambiental do próprio entorno, representante da arquitetura "menor".

Paralelamente ao desenvolvimento das teorias de preservação, acontecia a discussão sobre as novas formas necessárias de habitar o ser humano. Nessa mesma época, a falta de habitação das grandes populações das cidades industriais e seu agravamento causado pela destruição da Primeira Grande Guerra, intensificaram o movimento, de forte tendência social, pela construção habitacional e pela reconstrução das cidades, que já vinha sendo proposto por arquitetos como Le Corbusier (1887-1965) e alguns profissionais da Bauhaus, como Walter Gropius (1883 -1969).

O fato é que o meio século anterior de desenvolvimento industrial provocou uma corrida do campo para as cidades, culminando num crescimento sem precedentes da população, mas em contra partida a não condição destas de habitar todos os indivíduos. Além do mais, o "homem operário era degradado à uma ferramenta industrial", na medida em que os imperativos econômicos e industriais eram colocados acima de suas necessidades fundamentais. Nesse cenário, os modernistas estavam obstinados a, tentar encontrar um novo equilíbrio para a sociedade humana e um novo fator humano dominante, através de sua arquitetura. (GROPIUS, 1977, 118).

A busca por uma nova arquitetura que pudesse espelhar a vida dos homens do século XX e suprir suas necessidades foi, também, uma contribuição para a teoria e as práticas de conservação, na medida em que a renovação, que na verdade, durou até a década de 1960, era destruidora, entrando compulsoriamente, na pauta da preservação.

No Brasil não foi diferente. O movimento modernista se legitimava com o discurso ético-ideológico, ao propor soluções para o problema da moradia da classe mais necessitada. No quadro de profissionais estava Lucio Costa, um dos arquitetos mais respeitáveis do nosso país, que em 1936, já percebia que renovação arquitetônica e social eram uma coisa só, como ele mesmo disse. (CAVALCANTI, 2006). Entretanto,

o seu pioneirismo estava na sua sensibilidade de se apropriar das práticas populares da construção ao propor a nova arquitetura.

Nesse sentido, até meados do século passado, tanto na Europa, quanto no Brasil, o ambiente era propício para o alargamento do debate e para a consolidação de novas visões em relação à preservação. E é esse panorama que vamos tomar como ponto de partida, para entendermos a construção da prática de preservação no âmbito nacional.

2.2 Europa e Brasil: duas condições distintas

Conforme relatado anteriormente, a crise do sistema tradicional de produção artística gerada pelo desenvolvimento industrial na Europa no século XIX desencadeou uma vontade de restabelecimento da relação entre as novas técnicas industriais e as técnicas tradicionais da arte. Como diz Argan, era necessária uma "profunda reforma dos modos de atividade artística, para que, assim, se adequassem aos modos da técnica industrial." (ARGAN, 2000, p.131, grifo nosso).

A superação da crise tinha como condição a construção da identidade nacional, perdida com a cultura eclética; em termos gerais, cultura que era produto da variedade técnica disponibilizada pela Revolução Industrial. Por sua vez, a construção dessa identidade abarcava a proteção do patrimônio histórico. Preservar, tomar e construir o patrimônio arquitetônico já eram, naquela época, conexas à vontade de construção de uma identidade própria de cada nação.

No Brasil, o processo não foi diferente, mas apresentou algumas especificidades. Uma delas é que, enquanto aqui a vontade de construção de uma nacionalidade e a consciência da necessidade de preservação da herança cultural de forma mais abrangente e efetiva (e não mais pontual, como ocorria anteriormente) foram instaladas na década de 1930, na Europa, os arquitetos já vinham trilhando um longo caminho, debatendo suas experiências no campo da preservação.

Isso pode ser percebido nas discussões que vieram à tona sobre a decisão da restauração do Campanário de Veneza, no início do século XX, processo que,

segundo Ceschi (1970), durou um ano. Em nosso país, podemos tomar os exemplos de restaurações⁹ do início do século passado, como a do Seminário da Luz, em São Paulo, e a da Sé de Olinda¹⁰, para verificarmos como era o entendimento brasileiro nesse tema.

No início do século XX, enquanto a arquitetura européia avançava também nas experiências da arquitetura modernista – arquitetura de ruptura com o passado –, a modernidade, no Brasil, ainda significava, muitas vezes, um "modernismo eclético" (SILVA, 1987, p.205). A vontade de adaptar-se aos novos tempos constituía-se em utilizar as técnicas contemporâneas da época tanto quanto resgatar o vocabulário de períodos anteriores para que estes, então, "vestissem" o edifício.

O fato é que o excesso de meios, importados ou trazidos por arquitetos e engenheiros estrangeiros ou pela mão-de-obra imigrante, fez com que a classe burguesa, rapidamente afluyente naquele momento, fosse além da solicitação dos grandes progressos (instalações técnicas e infra-estrutura) e da veloz evolução das tipologias. Ela procurou, na arte e na arquitetura, o exótico para sua promoção social, ficando fácil verificar que a sua produção arquitetônica estava diretamente ligada à cultura do gosto.

Como os estudos sobre preservação e restauração feitos na Europa ainda não eram disseminados no Brasil e como não tínhamos tradição alguma nesse tema, naturalmente, a cultura do gosto estendeu-se à prática da restauração. Carlos Lemos cita a reforma do antigo Seminário da Luz¹¹, feita depois da saída dos padres, como ilustração dessa "cultura".

⁹ Nessa época, início do século XX, as restaurações eram na sua maior parte reformas para adaptações aos novos estilos e novos programas que surgiam. Havia uma "comestização nivelando [...] os edifícios centenários [...] às construções modernas do ecletismo" (LEMOS, 1987, 84).

¹⁰ A Sé de Olinda foi construída no final do século XVI, incendiada pelos holandeses em 1631 e reconstruída a partir de 1656. (SILVA, 1987).

¹¹ "Fundado pelo bispo D. Antônio Joaquim de Melo, o Seminário da Luz tinha por missão proporcionar uma formação apropriada ao notoriamente deficiente clero paulista. O edifício, na época considerado um dos maiores da Capital, começou a ser erguido em 1853 [...]. As obras se desenvolveram em duas etapas. A primeira ala, localizada na esquina da atual rua São Caetano, foi inaugurada em 1856, quando ainda estava inacabada a capela do Seminário. [...]. Os trabalhos de expansão do Seminário foram retomados com a construção do segundo lanço (1858-1860), que se projetava para o sul. Enquanto o primeiro, destinado aos alunos leigos, fora erguido conforme o sistema construtivo típico da região paulista, a taipa de pilão, o segundo, que abrigava os alunos devotados à vida clerical, encontrou condições favoráveis para que fosse executado de acordo com uma técnica construtiva que, naquele momento, começava timidamente a ser adotada: a alvenaria autoportante de tijolos." (CAMPOS, 2007, p.81).

A edificação, composta pela capela e por dois longos sobrados, construídos em taipa de pilão e alvenaria autoportante de tijolos, com beirais largos e "sucessivas janelas retangulares, em cujos aros de madeira estavam grosseiramente talhados frontões de modesta inflexão neoclássica" (CAMPOS, 2004, p.210), foi toda refeita, ganhando a configuração eclética, cujos traços essenciais mantêm-se até hoje.

Em 1906, o pavimento térreo ganhou lojas e o superior abrigou hotéis. A igreja, com seu frontispício conformado por "severo frontão triangular, de linhas neoclássicas, que convivia com envasaduras de arco abatido e sineiras de ondulado perfil barroco" (CAMPOS, 2004, p.209) foi reformada em estilo neo-romano, "como foi moda no fim do século". (LEMOS, 1987, p.84).

Em 1927, parte do edifício foi demolido devido à modernização e ao crescimento da cidade. A ala sul, cortada ao meio, por causa da abertura de uma rua, praticamente desapareceu. Dela apenas se conserva um pequeno trecho do outro lado da esquina. Além disso, na década de 1980, a ala norte foi, por completo, descaracterizada internamente.



FIGURA 1 – [Velho Seminário de São Paulo, "cujas taipas de pilão eram pintadas de vermelho vivo"]
Fonte: SEMINÁRIO PROPEDÊUTICO BEATO FREI GALVÃO. Arquidiocese de São Paulo, [200-].



FIGURA 2 – [O Seminário, já totalmente reformado no início do século XX, com a igreja reformulada à moda "romana"]

Fonte: SEMINÁRIO PROPEDÊUTICO BEATO FREI GALVÃO. Arquidiocese de São Paulo, [200-].



FIGURA 3 – [Igreja de São Cristóvão e ala norte do antigo Seminário]

Fonte: MARQUES, 2008.

O mesmo aconteceu com a Sé de Olinda, reformulada¹² em estilo neogótico, na segunda década do século passado. A produção arquitetônica estava rebaixada à demanda da moda, mesmo havendo desaprovações, que eram, na verdade, pontuais, como a de Pereira Costa¹³, a qual mostra a indignação do historiador:

A nossa catedral, velho templo, rude, açaçapado, de uma arquitetura ingênua, mas um monumento vivo do passado extinto, uma obra em que não se devia tocar, não se devia bulir – foi, entretanto, friamente resolvida essa criminosa chamada remodelação, essa derrocada, quase que por completo, de tudo o que havia de arte precioso e respeitado no seu longo perpassar de séculos. (COSTA *apud* SILVA, 1987, p.204).



FIGURA 4 – Mais confiável e remota imagem conhecida da Sé de Olinda, que data da década de 1870

Fonte: SILVA, 1987, p.203.

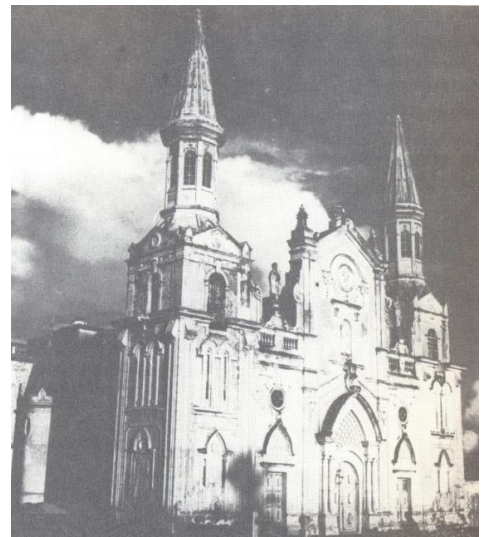


FIGURA 5 – Sé de Olinda com características formais neogóticas, por volta de 1920

Fonte: SILVA, 1987, p.203.

¹² Os promotores da reforma da Sé de Olinda foram os arcebispos D. Luiz de Brito e D. Sebastião Leme. O projeto foi de responsabilidade do arquiteto Rodolpho Lima. (SILVA, 1987).

¹³ Francisco Augusto Pereira da Costa (1851-1923) foi membro do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano, fundador da Academia Pernambucana de Letras e membro de várias instituições brasileiras, como os Institutos Histórico e Geográfico de Alagoas, Ceará, Paraíba, Bahia e São Paulo, entre outras. Era historiador, folclorista e escritor. Deixou uma grande quantidade de obras, sendo a mais importante delas, os *Anais pernambucanos*, pesquisa em 10 volumes, ordenados cronologicamente, onde pode ser encontrada a maioria dos assuntos da história e da vida pernambucana de 1493 a 1850. (FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO. Disponível em: <<http://www.fundaj.gov.br/notitia/servlet/newstorm.ns.presentation.NavigationServlet?publicationCode=16&pageCode=312&textCode=796&date=currentDate>>. Acesso em: 10 out. 2008).

Além do atraso no debate sobre restauração em terras nacionais, a Europa e o Brasil partiam de condições distintas, observação de Antônio Candido trazida nas palavras de Leonídio:

[...] o que na Europa industrializada era formulado em termos de uma crise social – a crise do sistema tradicional de produção artística e, no limite, de produção e reprodução socioeconômica (sistema esse que deveria, de alguma maneira, ser restabelecido) – no Brasil, é concebido nos termos de uma necessidade de construção. Uma necessidade de construção que, mais até que a vontade de ter uma arte brasileira, era a expressão acabada do desejo dos brasileiros de ter, de sentir, de viver uma verdadeira nacionalidade. (CÂNDIDO *apud* LEONÍDIO, 2007, p.30).

Isso quer dizer que a nossa necessidade era outra. Enquanto a Europa partiria da necessidade do restabelecimento da relação entre arte e os modos de produção contemporâneos (industriais), o Brasil partiria da necessidade de construção simultânea de uma arte e de uma nação. Assim, foi nessas condições que os modernistas da Semana de 1922 iniciaram em 1924, mais efetivamente, o caminho para a construção da nossa identidade e, principalmente, pelo menos para o estudo em questão, para o desenvolvimento da prática de preservação arquitetônica.

2.3 A evolução de um pensamento moderno: 1924-1936

O ano de 1924 foi marcante porque desencadeou uma visão de prática arquitetônica ao mesmo tempo tradicional e moderna, diversa – para pelo menos parte dos modernistas da Semana de 22 – daquela que vinha sendo difundida como a primeira manifestação em busca do caráter peculiar das tradições da arquitetura brasileira do período colonial. Esse período, era visto pelos modernistas como uma fase "livre de influências estrangeiras e teria permitido o desenvolvimento, aqui, de uma legítima arquitetura nacional" (LEONÍDIO, 2007, p.31): o Movimento Neocolonial¹⁴.

¹⁴ O Movimento Neocolonial foi proposto, na década de 1910, pelo engenheiro e arquiteto português Ricardo Severo e compartilhado por diversos intelectuais, entre eles, José Mariano Filho.

O grande responsável pela mudança da visão de como a nova cultura, nesse caso, arquitetônica, deveria ser construída, foi o jovem "arquiteto"¹⁵ Lucio Costa, depois de ter feito uma viagem de estudos a Minas Gerais.

A experiência no interior do Brasil foi surpreendente. O que lhe chamou a atenção não foi a arquitetura monumental, como as construções religiosas barrocas, mas a civil anônima, simples, pobre que representava nada mais que um saber legítimo, um saber construtivo empírico. A casa do colono que, sozinha, nenhum valor arquitetônico tinha no conjunto, revelou-se de grande força e interesse para o seu olhar. O conjunto das cidades coloniais apresentou ao arquiteto a pertinência e a importância da relação dos edifícios com o todo.

Conservando, enfim, esse conjunto de pequeninos nada que, entretanto, são tudo, e que encerram, em sua insignificância, uma qualquer coisa de imaterial, uma qualquer coisa que a obra de arte contém e que não se sabe, ao certo, o que é, mas que comove e atrai. (COSTA *apud* LEONÍDIO, 2007, p.35).

Com efeito, ele percebe, com mais clareza, as razões das críticas que vinham crescendo à pretensão de criar-se o *estilo nacional*. Estas apontavam a arquitetura neocolonial como nada mais que uma atitude eclética. Apesar de ter incentivado e proporcionado a pesquisa e o estudo da arquitetura colonial brasileira, o movimento neocolonial produziu uma arquitetura diferente das outras "neos" apenas no "aspecto geral", já que representava apenas elementos característicos do vocabulário das construções coloniais nacionais. Acabou sendo "uma colagem, uma transposição de formas do período colonial para o século XX e uma operação superficial e decorativa." (FABRIS, 1987, p.287).

Mais uma vez, tomaremos a Sé de Olinda como exemplo, para elucidar as palavras de Annateresa Fabris (*loc. cit.*). Num tempo de nacionalismo e culto às origens

¹⁵ Nessa época, Lucio Costa ainda não tinha concluído o curso de Arquitetura, mas foi convidado pelo neocolonial José Mariano Filho para fazer parte de um grupo que registraria e documentaria as cidades históricas mineiras no intuito de conhecer bem os elementos da arquitetura colonial para que, assim, pudessem construir a arte brasileira. Depois dos estudos no estado mineiro, Lucio Costa já não compartilharia da mesma visão de José Mariano sobre a nova arquitetura da qual todos, neocoloniais e modernos, estavam em busca.

lusitanas da nossa cultura, verificamos que a produção arquitetônica, incluindo as restaurações, ainda estava à mercê da moda. Apenas dez anos depois de receber sua "cara" neogótica, a Sé de Olinda é novamente maquilhada, recebendo, dessa vez, a fisionomia neobarroca¹⁶, bem ao gosto contemporâneo da época.



FIGURA 6 – Sé de Olinda com sua fisionomia neobarroca, depois das obras que se iniciaram em 1930

Fonte: SILVA, 1987, p.205.

Além da força do conjunto, o que Lucio Costa também enxergou, na arquitetura "descoberta" ali, foi uma coerência fundamental do sistema construtivo do passado e, ainda, uma relação dos elementos construtivos tradicionais utilizados para soluções de projeto com a técnica utilizada. Era, assim, a qualidade construtiva de "não mentir". Métodos, elementos e materiais construtivos estavam em íntima

¹⁶ Em 1930, por iniciativa do Arcebispo D. Miguel de Lima Valverde, a Sé de Olinda é novamente restaurada. (SILVA, 1987).

ligação com a forma alcançada. Recorrendo às grandes épocas na história da Arquitetura, ele chama atenção para esse ponto:

Nos verdadeiros estilos, arquitetura e construção coincidem. E quanto mais perfeita a coincidência, mais puro o estilo. O Parthenon, Reims, Santa Sofia, tudo construção, tudo honesto, as colunas suportam, os arcos trabalham. Nada mente. (COSTA, 1995, p.68).

Dessa forma, o momento exigia que

[...] a composição de arquitetura de novo e cada vez mais se identifique à construção. É preciso que o aspecto exterior acuse o esqueleto construtivo, com ele se case a ponto de formar um todo homogêneo, de maneira que dissociá-lo seria matá-los. (COSTA *apud* LEONÍDIO, 2007, p.43).

Portanto, na busca do moderno de seu tempo, era necessário combater as incoerências como

[...] varandas, onde mal cabe uma cadeira; lanternins, que nada iluminam; telhadinhos, que não abrigam nada; jardineiras, em lugares inacessíveis; escoras, que nenhum peso escoram. Acabar com essas pequenas complicações que, a título de embelezamento e a pretexto de efeito decorativo, todo construtor se acha com o direito de "criar", e cujo verdadeiro fim é, além de **épater lê bourgeois**, justificar o custo excessivo em que fica a obra e mascarar a inferioridade do material e acabamento. (COSTA *apud* LEONÍDIO, 2007, p.36).

e ir ao encontro da *verdade arquitetônica*, da sinceridade da construção, em que "tudo deve ter uma razão de ser; exercer uma função, seja ela qual for." (COSTA *apud* LEONÍDIO, 2007, p.36). Assim, o estilo surgiria naturalmente, "como função do

sistema de construção, dos materiais empregados, do clima, do ambiente, da época¹⁷." (COSTA *apud* LEONÍDIO, 2007, p.42).

A consciência sobre o estilo que nasce por si só (COSTA *apud* LEONÍDIO, 2007) era, então, o começo para a solução do problema da arquitetura brasileira. Era necessário, ainda, descobrir como aplicar a maneira brasileira de fazer, o nosso modo de vida à tecnologia contemporânea. Afinal, como queria Costa, era dessa maneira que a identidade da arquitetura nacional poderia representar muito mais o fazer arquitetônico do construir, impresso na mão de cada construtor, do que o espírito de um povo. Trabalhando sobre essa questão desde a visita aos núcleos históricos mineiros, ele relatou:

Não percebíamos que a verdadeira tradição estava ali mesmo, a dois passos, com os mestres-de-obras nossos contemporâneos; fomos procurar, num artificioso processo de adaptação [...] os elementos já sem vida da época colonial. Cabe-nos agora recuperar todo esse tempo perdido, estendendo a mão ao mestre-de-obras, sempre tão

¹⁷ Como arquiteto instruído no curso de Belas Artes, acreditamos que Costa muito provavelmente teve a chance de entrar em contato com uma das primeiras noções do pensamento moderno europeu, o que o ajudou na evolução de seu pensamento sobre a questão da arquitetura de sua época: o **racionalismo orgânico e estrutural** de Viollet-le-Duc, que dá fim à separação tradicional entre "arquitetura como construção" e "arquitetura como arte". Maria P. Sette relata a sua abordagem: "A atenção do historiador-arquiteto francês é chamada pela arte românica e, acima de tudo, pela gótica que o fascina de forma a fazê-lo percorrer analiticamente os processos que a gerou. Portanto, na estreita relação entre a técnica e a forma, ele identifica as regras através das quais a lógica estrutural torna-se figura legível na arquitetura. [...]. O neogótico, com sua explícita ênfase romântica, não se qualifica como uma atitude 'antiquaria'; ao contrário, representa um passo rumo ao futuro e é aceito como o estilo mais congenial para as necessidades da construção moderna a partir do momento que ele permite, mais que qualquer outro, a utilização de materiais em razão da sua natureza e qualidade. Propriedades que parecem confirmadas pelas suas significativas experimentações baseadas na associação de formas neogóticas com estruturas realizadas mediante materiais modernos, especialmente metálicos. [...]. Dotado de profundo conhecimento histórico e de sólida competência técnica [...], para ele, a construção é 'ciência' e, ao mesmo tempo, 'arte'; da conexão das duas coisas, surge a síntese que é **Arquitetura.**" (SETTE, 2006, p.51, grifo nosso, tradução nossa).

Texto original: L'attenzione dello storico-architetto francese è richiamata dall'arte românica e, soprattutto, da quella gótica che lo affascina sì da indurlo a ripercorrere analiticamente i processi che l'hanno generata. Così, nello stretto rapporto fra técnica e forma, egli ritiene d'individuare le regole attraverso cui la logca strutturale diventa figura leggibile nell'architettura. [...]. Il neogótico, com il suo esplicito accento romântico, non si qualifica come un atteggiamento "antiquario"; al contrario, segna un passo verso il futuro e viene accolto come lo stile più congeniale alle esigenze della costruzione moderna dal momento che esso permette, più di ogni altro, d'impiegare i materiali in ragione della loro natura e qualità. Proprietà che gli sembrano confermate dalle sue sinifcative sperimentazioni basate sopra associaazioni di forme neogotiche con strutture realizzate mediante materiali moderni, specialmente metallici. [...] Dotato di profonde conoscenze storiche e di solide competenze tecniche, [...], per lui La costruzione è "scienze" e, nel tempo, "arte"; dalla loro connessione sacturisce quella sintesi che è l'architettura. (SETTE, 2006, p.51).

achincalhado, ao velho "portuga" de 1910, porque – digam o que quiserem – foi ele quem guardou, sozinho, a boa tradição. (COSTA, 1995, p.461).

Nos primeiros anos da década de 1930, porém, ele teria outra posição a combater: a crença no progresso técnico como única medida para resolver a questão da construção contemporânea¹⁸. Não se deixando levar por uma teoria aparentemente promissora, Costa inicia uma revisão e reavaliação das posições assumidas anteriormente, o que o leva a reafirmar a clareza do pensamento daquele ainda estudante de Arquitetura que instalou, definitivamente, uma polêmica entre duas correntes – a neocolonial e a moderna.

Foi na Bahia e Recife, foram as velhas cidades de Minas Gerais que, aos poucos, me abriram os olhos e me fizeram compreender a verdadeira arquitetura, não futurista como o Sr. José Mariano diz (ele sabe perfeitamente que não se trata de futurismo), mas simplesmente contemporânea, em acordo com os nossos hábitos e costumes. Nada mais, apenas isso.

Estudando a nossa arquitetura, não do ponto de vista amador e diletante mais ou menos expansivo do Sr. Mariano, mas como profissional, avaliando os sistemas construtivos absolutamente honestos em que a fisionomia arquitetônica reflete não mais ou menos, porém fielmente, exatamente a construção, em que tudo de fato é aquilo que parece ser, compreendi a infinita tolice dessa falsa arquitetura que, com uma grande dose de ridículo e romantismo, tendia se popularizar. Compreendi o absurdo em que estávamos todos, arquitetos, engenheiros, construtores.

Todos nós, sem exceções, só temos feito pastiche, camelote, falsa arquitetura, enfim, em todos os sentidos, tradicionalistas ou não. (COSTA, 2000, p.120-121).

A revisão da sua postura, entretanto, leva-o ao encontro da obra de Le Corbusier, quando começa, então, a estudá-la mais exaustivamente.

¹⁸ Em 1929, Lucio Costa entra em contato com o internacional-estandardismo proposto pelo russo Gregori Warchavichik, com quem trabalharia nos primeiros dois anos da década de 1930. Para o russo, a técnica, por si só, daria conta de resolver a questão da forma da nova arquitetura. Nas palavras de Leonídio sobre as idéias de Warchavichik, "mais do que se beneficiar do progresso técnico, a arquitetura moderna iria se beneficiar do processo de generalização global da industrialização – uma industrialização capaz de fornecer à indústria da construção os elementos necessários a um amplo e bem-vindo estágio de standardização." (LEONÍDIO, 2007, p.75)

A maior lição tirada da obra do franco-suíço foi a de que a técnica moderna abriria um universo de possibilidades, inclusive a possibilidade de conciliação dos novos sistemas e materiais de construção com a difícil realidade social da construção civil nacional, da qual ele já estava ciente. Aliás, tinha também a clara consciência de que a nova arquitetura que estava por vir, teria que lidar com as "precárias disponibilidades construtivas – materiais de construção, de sistemas construtivos, de qualificação de mão-de-obra, de organização de canteiro etc." (LEONÍDIO, 2007, p.131).

Desse modo, em vez de a técnica moderna ser vista como uma obrigação ou uma necessidade, ficou entendida como uma fonte de possibilidades. A assimilação dessa lição, na tentativa de encontrar um possível trajeto, fica evidente no seu projeto de Monlevade, de 1934. Referindo-se a ele, Leonídio afirma:

[...] foi o ensaio de um caminho, o primeiro experimento em um novo universo de possibilidades, a primeira **tentativa** real de fazer conviver o moderno e o arcaico, a técnica mais moderna e o fazer primitivo [...]. (LEONÍDIO, 2007, p.132, grifo nosso).

[...] Era a **experimentação** de um modo de ser e de fazer; um modo de conceber e construir, de imaginar e realizar a forma arquitetônica moderna (e, quem sabe, o estilo idem). (LEONÍDIO, 2007, p.133, grifo nosso).

A obra de Le Corbusier fez crescer outra semente já presente no pensamento do arquiteto brasileiro. A nova arquitetura, definitivamente, não deveria ignorar a técnica e as tecnologias contemporâneas, mas não deveria se resumir a elas. Nesse sentido, Lucio Costa viria na defesa dos valores plásticos da arquitetura e nunca abandonaria os princípios clássicos de composição – "proporção (equilíbrio ou equivalência do dimensionamento das partes), modulação (confronto harmônico das partes entre si e com relação ao todo), modenatura" (COSTA, 2000, p.55) – na criação projetual de uma obra de arte arquitetônica, como bem preconizava seu "mestre":

O arquiteto, ordenando formas, realiza uma ordem que é pura criação de seu espírito; pelas formas, afeta intensamente nossos sentidos, provocando emoções plásticas; pelas relações que cria,

desperta em nós ressonâncias profundas, nos dá a medida de uma ordem que sentimos acordar com a ordem do mundo, determina movimentos diversos de nosso espírito e de nossos sentimentos; sentimos então a beleza. (LE CORBUSIER, 1973, p.3).

A arquitetura consiste em relações, é pura criação do espírito. (LE CORBUSIER, 1973, p.10).

Desse modo, com a visão ampliada e, ao mesmo tempo, coincidindo com a do arquiteto francês, Costa dá prioridade à qualidade artística. Ela é que proporciona a qualquer construção humana, popular ou erudita, antiga ou moderna, o "título" de arquitetura e, assim, no seu modo de pensar

Arquitetura é construção concebida com intenção plástica. Intenção esta que a distingue, precisamente, da simples construção. Porém, a intenção plástica não atua de forma abstrata, mas é condicionada sempre por fatores de natureza variável de tempo e de lugar, tais como época, o meio físico e social, os materiais empregados, a técnica decorrente desses materiais, o programa, etc. (CENTRO DE ESTUDOS DE TEORIA DE ARQUITETURA, 1954, p.38, grifo nosso).

Embora o pensamento aparentemente linear do Dr. Lucio tenha apresentado muitas interrupções, frustrações e contradições, que não virão ao caso neste estudo, algumas influências foram fundamentais para o surgimento de questionamentos, para a gestação de um pensamento e intuição de valores determinantes das escolhas e práticas de preservação. Tal é o caso, aqui, da intenção plástica que, de alguma forma, corresponde à instância estética introduzida por Cesare Brandi, como veremos mais adiante.

3 Os anos de 1937-1967

3.1 O cenário internacional

Paralelamente à evolução do pensamento de Lucio Costa que, com base em seus estudos e considerações, reavaliava, criticamente, as experiências brasileiras no campo da arquitetura moderna que vinha surgindo, no cenário internacional, os debates iam "um pouco mais à frente". Na Europa, a prática arquitetônica e urbanística tendente à rejeição e à ruptura com os modos de vida do passado, desde o século XIX, intensifica-se nas primeiras décadas do século seguinte.

Os atores desse período, entretanto, começam a notar que as cidades, agora expandidas e desenvolvidas, não apresentavam mais muitas das qualidades das cidades dos períodos anteriores, tais como: a cidade como lugar do encontro, da reunião, da vida coletiva, da proximidade entre habitantes, da ligação das edificações diretamente com as ruas, entre outras.

Dentro desse cenário de destruição do passado e construção do novo, eles perceberam, por um lado, que era necessário preservar elementos e princípios que pudessem recuperar "um modo de vida na cidade, uma intensidade da vida urbana perdida na cidade moderna." (MOREIRA, 2004, p.46). Por outro, que aquele cenário exigia deles a decisão sobre o que apagar e o que, em nome da memória, da história e da arte, guardar.

Ao mesmo tempo, as propostas de preservação concentravam-se, ainda, na conservação dos monumentos históricos, como podemos observar no documento produzido na primeira conferência mundial sobre o tema da preservação, em 1931: *A Carta de Restauro de Atenas*¹⁹. O documento apontava algumas tendências predominantes na época. Entre elas, estão a necessidade primária do inventário, a adoção de uma manutenção regular e permanente e o abandono das constituições integrais, o respeito à fisionomia das cidades e, sobretudo, à vizinhança dos

¹⁹ Cf. ANEXO G.

monumentos e perspectivas²⁰, a permissão para a aplicação da *anastilose*²¹, o uso de materiais e técnicas modernas, desde que claramente reconhecíveis, e o respeito à obra histórica e artística do passado, sem prejudicar o estilo de nenhuma época. (IPHAN, 2004).

Em 1933, no CIAM - Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, encontro com vistas à elaboração das bases da cidade moderna, produziu-se a *Carta de Atenas*. O documento apontava a importância da preservação da ambiência para a qualidade da cidade moderna e admitia que

A vida de uma cidade é um acontecimento contínuo, que se manifesta ao longo dos séculos por obras materiais, traçados ou construções que lhe conferem sua personalidade própria e dos quais emana pouco a pouco a sua alma. São testemunhos preciosos do passado que serão respeitados, a princípio, por seu valor histórico ou sentimental, depois, porque alguns trazem uma virtude plástica na qual se incorporou o mais alto grau de intensidade do gênio humano. Eles fazem parte do patrimônio humano, e aqueles que os detêm ou são encarregados de sua proteção, têm a responsabilidade de fazer tudo o que é lícito para transmitir intacta para os séculos futuros essa nobre herança. (IPHAN, 2004, p.52).

O caráter de atuação, contudo, é ainda o de defender "feitos célebres do passado" e preservar a "materialidade e não a urbanidade." (MOREIRA, 2004, p.47). Os edifícios ou conjuntos urbanos são tratados como uma coisa isolada e sua preservação tem caráter exclusivamente documental e museológico.

[...] Se os interesses da cidade são lesados pela persistência de determinadas presenças insígnias, majestosas, de uma era já encerrada, será procurada a solução capaz de conciliar dois pontos de vista opostos: nos casos em que se esteja diante de construções repetidas em numerosos exemplares, algumas serão conservadas a título de documentário, as outras demolidas; em outros casos poderá ser isolada a única parte que constitua uma lembrança ou um valor real; o resto será modificado de maneira útil. Enfim, em casos excepcionais, poderá ser aventada a transplantação de elementos

²⁰ Observa-se que, aqui, o respeito à fisionomia das cidades está voltada para a proteção do monumento histórico e não para a preservação de um modo de vida.

²¹ *Anastilose* é a reconstrução de um monumento através das partes dispersas, ainda conservadas, desse monumento.

incômodos por sua situação, mas que merecem ser conservados por seu alto significado estético ou histórico. (IPHAN, 2004, p.52).

Nesse sentido, constatamos que os discursos preservacionistas, mesmo em processo de formação e muitas vezes apresentando contradições, colocam-se dentro dos processos transformadores desde meados do *oitocentos*. A preservação não é uma atitude que corre paralela ao projeto moderno, ela faz parte da modernização. E é essa postura que também vamos observar, pela primeira vez no Brasil, nos primeiros anos da década de 1930.

3.2 O cenário nacional

O período que compreende um maior amadurecimento do discurso de Lucio Costa é marcado por vários acontecimentos no cenário nacional. Esses acontecimentos conspiraram a favor da implantação dos ideais de valorização da cultura nacional e sua proteção.

Os primeiros anos da década de 1930 foram marcados por eventos desencadeados pela Revolução de 1930. Um golpe tira o presidente Washington Luís do poder e, em seu lugar, Getúlio Vargas é empossado, fato que registra o fim da Primeira República. Com efeito, dá-se a dissolução do Congresso Nacional e o término da vigência da Constituição de 1891. Nesse sentido, os projetos de lei, como o de José Wanderley Araújo Pinho, que tratava da proteção dos monumentos históricos e artísticos – afinal, estamos tratando aqui de patrimônio cultural – ficaram sem efeito. Seu projeto, no entanto, serviu como um dos principais subsídios para a legislação seguinte que, por sua vez, apresenta considerações ainda bastante atuais²².

²² A proposta de Wanderley A. Pinho, de 29 de agosto de 1930, inova em diversos pontos. Entre as inovações estão o aspecto da ambiência dos monumentos no artigo 3º, que considera os imóveis para os efeitos da lei: "os imóveis sem valor histórico ou artístico, cuja conservação, não alteração ou demolição sejam necessárias para desimpedir ou favorecer a perspectiva a um imóvel histórico-artístico catalogado, e a questão da proteção de conjuntos e sítios que também são considerados imóveis sob a proteção da Lei." (MEC/SPHAN, 1980, p.80).

Simultaneamente a um forte processo de desenvolvimento, que ocorreu a partir de 1930, o novo governo, de caráter centralizador e com vistas a transformar a sociedade, promoveu uma verdadeira revolução cultural e educacional no país. Para que pudesse centralizar o processo do desenvolvimento cultural e implantar as ações modernizadoras, o novo governo "alimentou" seus diversos setores com representantes da elite intelectual moderna em seus vários campos de conhecimento.

Depois da Semana de 22, essa era a primeira oportunidade de trazer à tona a questão da identidade nacional e, com efeito, a preservação dos bens históricos e artísticos nacionais como parte do contexto modernizador. Desse modo, os intelectuais modernistas, que já haviam encontrado o representante ideal da identidade nacional por eles pretendida, não perderam tempo.

Usada para "produzir" um Brasil com uma história e uma cultura singular, eles elegeram, em 1933, a cidade de Ouro Preto – que teria seu conjunto arquitetônico e urbanístico tombado em 1937 – Monumento Nacional – e, nesse sentido, símbolo do próprio patrimônio histórico e artístico nacional²³. Essa foi a primeira medida federal efetiva em direção à preservação do patrimônio brasileiro.

O decreto, de valor simbólico (LINZ, 1989, p.149), não possuía dispositivos que possibilitassem restringir ações públicas ou privadas que viessem prejudicar o patrimônio de Ouro Preto. Nesse cenário, quando se iniciaram as obras para a recuperação da cidade, que se apresentava degradada, e para sua adequação ao título, buscava-se uma reconstrução com vistas a dar novamente aos monumentos o seu caráter primitivo e colonial e reforçar a imagem ideal. As questões de ordem conceitual trazidas pelo *Plano de Restauração de Ouro Preto*²⁴, de 1934, ilustram essa abordagem:

A par desses monumentos, os ambientes históricos, que tanto prestígio dão à cidade, precisam manter suas feições primitivas e se despojarem dos arranjos e consertos infelizes que chocam com a

²³ Decreto 22.928 de 12 jul. 1933. Cf. ANEXO H.

²⁴ Plano de serviços que deveriam ser executados em Ouro Preto para a melhoria da cidade e conservação dos seus monumentos, elaborado por Gustavo Barroso por volta de 1934, e apresentado e aprovado pelo Ministério da Educação e Saúde.

generalidade das coisas circunstantes. (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE *apud* LINS, 1989, p.154-155)

[...] assemelhar as coisas velhas e gastas ao que eram originalmente. (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE *apud* LINS, 1989, p.155).

Podemos observar que as obras executadas pelos responsáveis pela declaração de Ouro Preto como Monumento Nacional e também pela realização do Plano – as quais correspondem às primeiras intervenções restaurativas em edificações passíveis de preservação – começavam a delinear um perfil de critérios e de metodologia adotados. Buscava-se, claramente, a valorização dos monumentos isolados e a "unidade estilística" através da destruição/reconstrução, bem ao gosto de Viollet-le-Duc.



FIGURA 7 – Ponte dos Contos com gradil eclético

Fonte: MATTOS, 1935, p.159.

A intervenção restaurativa da Ponte dos Contos ilustra a prática brasileira da busca do ideal perfeito da imagem nacional e, em consequência disso, a desconsideração pela arquitetura eclética, testemunho da evolução da cidade. Após estudos detalhados da ponte, resolveu-se pela retirada do gradil eclético – segundo a inspetoria, teria sido colocado, provavelmente, no início daquele século – e pela volta da tipologia original²⁵.



FIGURA 8 – [Ponte dos Contos hoje]

Fonte: Foto da autora, 2008.

A mesma atuação em relação à preservação pode ser observada em outras cidades como, por exemplo, Salvador, que tinha uma *Comissão do Plano da Cidade*, para a

²⁵ Os inspetores do Plano de Ouro Preto relatam sobre a composição original da Ponte dos Contos: "o parapeito de pedra em toda a sua extensão e com assentos em comprimento que não pudemos precisar, mas pelo que mostram as pontes que os possuem, estes deviam se estender três metros para cada lado da cruz central posta no parapeito." (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE *apud* LINS, 1989, p.161).

qual a questão do patrimônio era sempre uma preocupação. Contudo, a cidade estava à mercê do projeto de urbanização moderna, de acordo com as recomendações da *Carta de Atenas*, de 1933. A comissão de Salvador dedicava um de seus itens à preservação, da seguinte maneira:

A beleza dum edifício, particularmente um edifício histórico, é função do ambiente que o cerca. A criação desse ambiente depende dum plano inteligente; dum plano geral.

Vamos conservar o nosso patrimônio histórico, que é valioso, adaptando um plano de conjunto que sempre poupe os nossos monumentos e realce-lhes a beleza.

As casas de estylo colonial, que modernamente constroem são imitações desses monumentos, porém os architectos circundam-nos de elementos que destacam a sua beleza.. Eis o que falta a nossos monumentos para torná-los encantadores.

A originalidade; a inteligência; a grandeza dum plano da cidade da Bahia consiste em reunir aqui a alegria dynamica do presente e a vetustez sublime do passado. (COMISSÃO DO PLANO DA CIDADE DO SALVADOR *apud* LINS, 1989, p.142-143).

Alguns anos mais tarde, um novo golpe instauraria o regime político do Estado Novo e, novamente, dissolveria o Congresso Nacional. A questão do patrimônio cultural, no entanto, que tinha ganhado espaço na Carta Brasileira de 1934, através do Decreto nº 24.735 e se tornado um princípio constitucional, se reafirmaria e se ampliaria no artigo 134 da nova Constituição de 1937²⁶, à medida que a regulamentação da Lei 378, de 1937²⁷, - que propunha a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN - foi aprovada.

Apesar de ter a seu favor uma lei considerada avançada, "articulada e abrangente" em que se institucionalizou a proteção dos bens culturais e houve a estruturação da entidade com a finalidade de selecionar, catalogar e intervir nesses mesmos bens, alguns empecilhos colocaram-se à atuação do órgão (FONSECA, 1997, p.105). A falta de tradição e prática no campo da preservação, o reduzido número de agentes habilitados e disponíveis e a falta de verbas frente à tamanha tarefa estavam entre alguns deles. As dificuldades, entretanto, não conseguiram diminuir o mérito do

²⁶ Cf. ANEXO I.

²⁷ Cf. ANEXO J.

trabalho dos intelectuais do SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, ainda que muita coisa tivesse deixado de ser feita.

Dessa maneira, nos trabalhos realizados no primeiro período, dirigido por Rodrigo Melo Franco de Andrade até 1967, os agentes do patrimônio concentraram suas ações, predominantemente, em bens culturais isolados, utilizando-se de três maneiras, ou melhor, de três instrumentos para a realização do seu trabalho, além de obras de restauração emergenciais: o inventário para que os bens móveis e imóveis fossem estudados e documentados; o tombamento, para que os mesmos fossem protegidos perante a lei; a divulgação deles como forma de sensibilizar a população quanto ao valor e à importância da nossa herança cultural.

A intervenção como restauração continuaria, contudo, a ter o mesmo caráter das ações empreendidas antes da criação do SPHAN. A restauração da Capela do Padre Faria, em Ouro Preto, e da Igreja de São Miguel Paulista, no estado de São Paulo, ilustram a prática dos primeiros anos da instituição e atestam, ainda, a não-assimilação das recomendações de restauro internacionais. Algumas vezes, chegam a apresentar contradições na maneira de intervir no bem, como é o exemplo dado por Cristiane Gonçalves no seu estudo sobre intervenções realizadas pelo SPHAN, de São Paulo.



FIGURA 9 – Capela do Padre Faria com fachada barroca antes da restauração realizada pelo SPHAN

Fonte: MATTOS, 1935, p.271.



FIGURA 10 – [Capela do Padre Faria com a fachada "original"]

Fonte: FLICKR®, [200-].

Na Capela de Padre Faria, Lins (LINS, 1989) recorda a reconstituição do frontispício ao seu "estado original" feito pelo SPHAN depois de 1937. O frontispício barroco, posterior à construção da igreja e mantido na intervenção feita pelos inspetores do Plano de Ouro Preto, "acréscimo que tinha sido incorporado ao monumento" foi eliminado e o "original" construído em seu lugar (LINS, 1989, 163).

No estudo feito por Gonçalves sobre a Igreja de São Miguel Paulista, um dos primeiros bens arquitetônicos a ser inscrito no Livro do Tombo pela sua importância como documento histórico, a autora verifica a mesma atitude estilizante, que, ao mesmo tempo, é, de certa forma, contraditória porque "a idéia de retomar a solução 'original' foi empregada, parcialmente, a um elemento isolado [...], não se estendendo a todo o edifício [...]." (GONÇALVES, 2007, p.76).

Às ações, sistematizadas – através dos instrumentos de preservação – e simultaneamente estilizantes, refletidas nas interferências restaurativas, vem-se acrescentar a atuação pontual, solitária e incansável, porém de referência fundamental, de Lucio Costa. O seu trabalho é voltado tanto para a manutenção dos laços com a tradição como para a afirmação da arquitetura moderna. É sobre isso que vamos discorrer na parte seguinte.

3.3O pioneirismo

Em meio aos eventos da década de 30 – a formulação da *Cartas do Restauro* de Atenas, de 1931, e da *Carta de Atenas*, de 1933, a Revolução de 1930, que gerou um regime nacionalista e autoritário, a "eleição" de Ouro Preto como primeiro monumento nacional, o Golpe de Estado de 1937, a instauração da nova Constituição e a criação de um órgão responsável pela proteção do patrimônio –, Lucio Costa não deixa de trabalhar na elaboração de seu pensamento sobre a verdadeira arquitetura moderna. Uma arquitetura de técnica contemporânea ligada à tradição.

Tendo sido convidado para fazer parte do recém-criado SPHAN – juntamente com outros, como Oscar Niemeyer, Carlos Drummond de Andrade, Renato Soeiro –

Lucio Costa tem a oportunidade concreta de conciliar e adequar a causa da nova arquitetura à do patrimônio. A primeira vez que isso ocorreu foi no concurso promovido pelo SPHAN para a construção de um hotel no centro histórico da cidade-monumento.

Nesse fato, podemos constatar diferentes posicionamentos no que se refere à preservação em centros históricos e interferência no já existente, porque, nessa época, mais especificamente no ano de 1938, as forças que representavam o movimento Moderno e o tradicionalismo do movimento Neocolonial ainda se enfrentariam e seriam refletidas nas duas propostas apresentadas para o novo hotel de Ouro Preto.

Uma das propostas era um projeto neocolonial do arquiteto Carlos Leão, a outra, um projeto moderno de Oscar Niemeyer (1907), que defendido por Lucio Costa, devido à reação gerada nos arquitetos neocoloniais pela imagem por demais moderna, acabou sendo aprovado depois de certa adaptação. O Grande Hotel de Ouro Preto é um dos projetos emblemáticos do início da atuação do SPHAN, porque é a partir das diferentes propostas e das polêmicas envolvendo sua construção que, pela primeira vez, dentro do SPHAN, se tomou uma postura clara quanto ao modelo de intervenção em sítios históricos.

Lucio Costa, no entanto, já havia, no ano anterior, começado a preparar o terreno para o amadurecimento da postura adotada para o Grande Hotel, quando recebeu a tarefa de projetar um museu localizado no sítio das ruínas dos Sete Povos das Missões, no Rio Grande do Sul. O projeto do museu já era uma abertura intelectual nítida, representada na forma de reconstruir o passado através do novo.

Projetado como singelo abrigo destinado a acolher as peças encontradas no sítio arqueológico, o edifício construído, além de exibir a boa convivência entre o antigo e o moderno, resgata todo o ambiente urbano, reproduzindo a organização espacial. Através de seus estudos e de sua interpretação inteligente, Costa implanta a nova construção em um dos extremos da antiga praça para servir de ponto de referência e dar uma idéia melhor de suas dimensões.



FIGURA 11 – [Sítio arqueológico dos Sete Povos das Missões]

Nota: Museu com implantação em "L", que define exatamente o limite da praça central da redução jesuítica.

Fonte: GOOGLE EARTH™, [200-].

A intenção do arquiteto de reconstruir o passado através do novo é traduzida no edifício projetado, quando Costa possibilita que, literalmente, vejamos o antigo, nesse caso, a ruína, através do novo – o museu. Utilizando material das ruínas para reconstituir o passeio do alpendrado, que se desenvolvia ao longo das casas do povoado, e acrescentando o vidro para vedação nas faces norte e sul da edificação, ele permite, ao mesmo tempo, que o visitante, de uma certa distância, veja esse alpendre enquadrando a igreja e que esta, através da transparência, seja o cenário para as peças escultóricas expostas dentro do pavilhão.



FIGURA 12 – No plano da frente, museu de tipologia das antigas residências da redução jesuítica; no plano de trás, a ruína da Catedral de São Miguel

Fonte: WISNIK, 2001, p.63.



FIGURA 13 – O museu configurando-se como um pavilhão onde o vidro usado como vedação permite a fruição das peças escultóricas com a Catedral como cenário, se vista de norte para sul

Nota: Ao lado, a casa do zelador protegida pela parede de pedra.

Fonte: WISNIK, 2001, p.63.

Voltando ao caso de Ouro Preto, bem diferente do projeto de Carlos Leão, que se caracterizava por seu volume pesado de grande massa branca e telhado em várias águas, a primeira proposta de Niemeyer para o edifício do hotel estava de acordo com os cinco pontos da arquitetura moderna de Le Corbusier: pilotis, cobertura-jardim, planta livre, fachada livre e aberturas horizontais em fita.

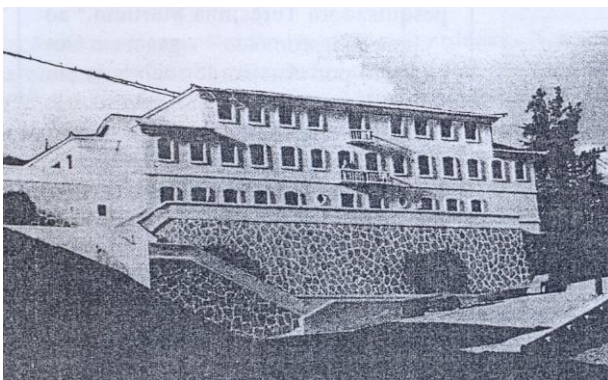


FIGURA 14 – Proposta Neocolonial de Carlos Leão
Fonte: MOTTA, 1987, p.112.

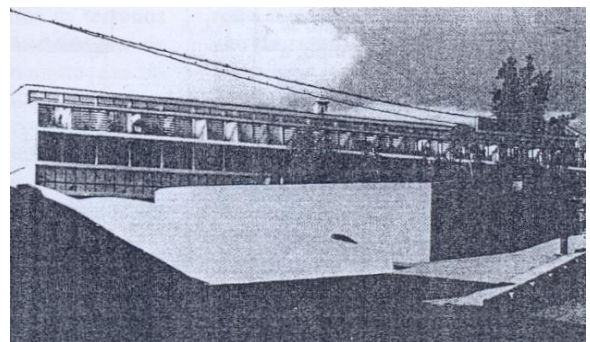


FIGURA 15 – Primeira proposta de Oscar Niemeyer
Fonte: MOTTA, 1987, p.112.

Percebendo a impossibilidade de levar adiante a idéia de aplicação total dos dogmas modernistas, Dr. Lucio sugere adaptações para que fosse criada uma

correspondência formal entre a tradicional arquitetura de Ouro Preto e a nova arquitetura. Tanto quanto as adaptações sugeridas, o que também mostrava a pertinência do seu discurso foram os argumentos apresentados numa carta²⁸ dirigida a Rodrigo M. F. de Andrade, com vistas a convencê-lo da grande chance que a nova arquitetura teria de afirmar-se – através de sua interferência num centro histórico tombado – e de contribuir para a promoção da imagem da arquitetura colonial brasileira.

Na carta, Lucio Costa apresenta seus argumentos. Estes correspondem aos preceitos que sempre estiveram presentes no seu pensamento desde a viagem ao interior de Minas Gerais, em 1924 e que vinham, da mesma maneira, sendo considerados pelos estudiosos europeus.

A construção de um objeto arquitetônico moderno na cidade histórica tombada, o contraste entre o novo e o antigo evocariam aqueles valores complementares de *antiguidade* e de *novidade* definidos por Riegl, os quais Lucio Costa já demonstrava ter assimilado.

[...] da mesma forma que o automóvel de último modelo trafega pelas ladeiras da cidade monumento sem causar dano visual a ninguém, concorrendo mesmo, talvez, para tornar a sensação de "passado" ainda mais viva, assim, também a construção de um hotel moderno, de **boa arquitetura**, em nada prejudicará Ouro Preto, nem mesmo sob o aspecto turístico-sentimental, porque, ao lado de uma estrutura como essa tão leve e nítida, tão moça, se é que posso dizer assim, os telhados velhos se despencando uns sobre os outros, os rendilhados belíssimos das portadas de S. Francisco e do Carmo, a casa dos Contos, pesadona, com cunhais de pedra Itacolomi, tudo isso faz parte desse pequeno passado para nós já tão espesso, como você falou, parecerá ainda mais distante, ganhará mais um século, pelo menos em vestutez. (COSTA *apud* MOTTA, 1987, p.109-110, grifo nosso).

Fazia-se, desse modo, necessária a construção de uma coisa nova e inesperada, tão diferente das existentes quanto possível, para que seu contraste com o antigo legitimasse a identidade da relação entre presente e passado. Outros dois valores

²⁸ Carta de Lúcio Costa a Rodrigo Melo Franco de Andrade na ocasião do concurso para a escolha do projeto do Grande Hotel de Ouro Preto. Cf. ANEXO K.

eram, também, necessários para a convivência dos dois tempos. Assim, ele faz uso do valor plástico da arquitetura e da qualidade construtiva de "não mentir" e relata:

Ora, o projeto do O.N.S. tem pelo menos duas coisas em comum com elas (as construções passadas): **beleza e verdade**. Composto de maneira clara, direta, sem compromissos, resolve, com uma técnica atualíssima e da melhor forma possível, um problema atual como os construtores de Ouro Preto resolveram, da melhor maneira então possível, os seus próprios problemas. De excepcional reza de linhas e de muito equilíbrio plástico, é, na verdade, uma obra de arte e, como tal, não deverá estranhar a vizinhança de outras obras de arte, embora diferentes, porque a boa arquitetura de um determinado período vai sempre bem com a de qualquer período anterior – o que não combina com coisa nenhuma é a falta de arquitetura. (COSTA, *apud* MOTTA, 1987, p.109, grifo nosso).

Tentando conciliar o projeto contemporâneo com a história do lugar e da arquitetura, Costa sugeriu, entre outras coisas, a troca do terraço-jardim pela cobertura de uma água caindo para a rua em telhas, onde não haveria tesouras. A estrutura do telhado estaria apoiada nas vigas de concreto armado que coroariam as paredes divisórias dos quartos no terceiro pavimento. Recomendou, também, a mudança do plano das venezianas corridas das sacadas por um painel de muxarabis, formado por módulos em "L", e do cobogó, que fazia o fechamento da cozinha, por brises verticais em madeira treliçada, ambos pintados de azul.



FIGURA 16 – [Vista do Grande Hotel de Ouro Preto com cobertura de uma água em telha e a marcação pequena dos vãos do avarandado em balanço]

Fonte: STETSON UNIVERSITY IN BRAZIL, [2007].



FIGURA 17 – [Detalhe do avarandado trabalhado em cheios e vazios com a utilização de muxarabis, pintados de azul escuro, que contrasta com o branco da alvenaria]

Fonte: Foto da autora, 2007.

O que Lucio Costa faz, através das suas sugestões, é tentar garantir que elementos construtivos externos, facilmente identificáveis, remetam-nos aos componentes tradicionais da arquitetura colonial. Nesse sentido,

[...] a estrutura de concreto em pequenos vãos de secção quadrada, repetida de forma a sugerir parentesco com os esteios coloniais; os muxarabis e a treliças que compõem a fachada principal; a cobertura em telha e a própria sustentação desta quando sobre os avarandados; os próprios avarandados [...]. (RABELO, 2006, p.128).

A orientação do SPHAN, no que diz respeito à concepção arquitetônica de novos projetos em núcleos históricos tombados, pode ser percebida quando confrontada com outras propostas da mesma época. Enquanto os projetos em estilo colonial recebiam parecer negativo, mas algumas vezes até construídos, as propostas contemporâneas eram aprovadas, desde que harmonizadas, ou seja, melhor adaptadas para que não conflitassem com a paisagem. Levando-se em conta o projeto do Grupo Escolar da cidade do Serro, de 1945, os critérios do órgão se resumiam ao seguinte:

Todas as construções novas executadas nas cidades consideradas "monumento histórico" se devem harmonizar com as edificações existentes, sem contudo se confundirem com as mesmas. Esse foi o critério que procuramos seguir, usando maior simplicidade para resolver os problemas de arquitetura, que se apresentavam, a exemplo dos antigos mestres dessa arte. As diferenças marcantes que possam ser notadas decorrem da utilização de materiais novos, mais resistentes, e do intuito de atender as necessidades da construção em apreço: acesso franco, circulação simplificada, luz orientada e suficiente, supressão de elementos supérfluos. (MIRANDA *apud* LINS, 1989, p.236)²⁹.

Podemos observar que, para os arquitetos do SPHAN, existiam duas situações apresentadas pela necessidade de intervenção/restauração: uma era preencher uma lacuna existente na malha tombada; a outra, apagar das obras arquitetônicas ou da malha urbana o que não era colonial, devolvendo-lhes a aparência original.

²⁹ Justificativa do projeto do Grupo Escolar da cidade do Serro, apresentado por Alcides da Rocha Miranda.

Apontando essas duas linhas, Lia Motta clarifica o critério restaurador dos primeiros tempos do SPHAN:

As supostamente poucas edificações novas no conjunto eram encaradas como um retoque, devendo ser executadas de forma a diluir-se no contexto antigo ou ser contemporâneas (modernistas), desde que de **boa arquitetura**. Neste caso estavam, de preferência, as obras de **caráter excepcional**, como o próprio Grande Hotel [...].

Dentro desse critério restaurador eram previstas ainda ações corretivas, com a exigência, na aprovação de projetos de reformas, da retirada de frontões e platibandas características da tímida evolução de Ouro Preto posterior ao século XVIII. (MOTTA, 1987, p.110).

Isso quer dizer que, na visão da mesma autora, mesmo em se tratando de obras excepcionais feitas para distinguirem-se das antigas, sem imitação, sem reprodução, a atuação do SPHAN, sob o discurso da arquitetura harmonizada com o entorno, foi desenvolvida com base nos primeiros critérios do patrimônio. Assim, a nova arquitetura, pelo menos nos centros históricos, não representou a *associação* de "uma expressão autenticamente" nova (em obras de grande porte), mas chegou a ser, muitas vezes, imitação (em restauros corriqueiros) e reprodução (em obras novas nas áreas fora dos centros tombados) da arquitetura tradicional, "embora se devessem evitar os *fingimentos*".

Embora a boa intenção dos responsáveis pelas intervenções tivesse culminado, muitas vezes, num resultado oposto ao almejado, os *fingimentos*, teoricamente pelo menos, ocorriam nas intervenções com relação ao trato de lacunas – o que podemos constatar na primeira proposta de Oscar Niemeyer para o Grande Hotel de Ouro Preto e mesmo na sua adaptação feita por Lucio Costa – a intuição de um valor que é bastante considerado hoje em dia na Europa e que é apontado abaixo nas normas para intervenções contemporâneas nos centros históricos portugueses:

"A linguagem contemporânea mais explícita" a ser aplicada no conjunto, não deve ser banalizada e nem inconveniente em relação à preservação do valor coletivo do conjunto que valoriza a imagem urbana a ser preservada. Sendo assim, ela deve ficar confinada a

marcar pontualmente apenas os novos equipamentos públicos que por ventura sejam necessários para qualificar a área a se intervir, com regulamentação própria e específica que ditará as diretrizes do projeto e seus objetivos dentro da malha antiga. (CABRITA; AGUIAR; APPLETON, 1992, p.256)

O controle casuístico do início dos tempos do SPHAN passou a ser rotineiro com a retomada do crescimento dos núcleos históricos na década de 1940. A situação piora na década de 1950, período do surto desenvolvimentista do governo de Juscelino Kubitschek, quando há uma nova demanda social. Nesse contexto, na tentativa de minimizar a impossibilidade de controle de todas as obras, o SPHAN estabeleceu exigências específicas e rígidas para o detalhamento das fachadas do casario, fossem elas novas ou tivessem sofrido mudanças ao longo do tempo. Essas normas, incorporadas à rotina de construções das cidades, foram matéria-prima para reafirmar a vontade de construção de uma imagem urbana baseada na intenção estética da instituição, conhecida como ESTILO PATRIMÔNIO³⁰.

Ao mesmo tempo, a dificuldade de fiscalização, o modelo das práticas de restauro implementado pelo órgão – o ESTILO PATRIMÔNIO e a harmonização das interferências excepcionais no já existente – e a oportunidade aberta por Niemeyer e Lucio Costa com a construção do novo, permitiram, muitas vezes, uma interpretação errônea. O trecho de André Dangelo relata um desses episódios:

[...] a construção de idéias referentes a uma arquitetura nova dentro dos centros históricos tombados foi a aprovação do projeto neocolonial tardio do Hospital das Mercês, sem nenhuma censura, poucos anos depois da época em que Lucio Costa defendia o hotel em linhas modernas de Niemeyer em Ouro Preto, em detrimento da proposta neocolonial de Carlos Leão. **Arcuri também lamenta, a destruição do prédio do Museu do SPHAN e a construção do edifício São João del Rei, a que atribui a um descuido do órgão.** (DANGELO 2000, grifo nosso)³¹

³⁰ *Estilo Patrimônio* é a arquitetura originária da adoção de recomendações e normas que aplicavam elementos padronizados tradicionais do período colonial português às construções novas ou restauradas.

³¹ Disponível em: <<http://www.pdturismo.usfj.edu.br/diagnostico/chistoricas.shtml>>.

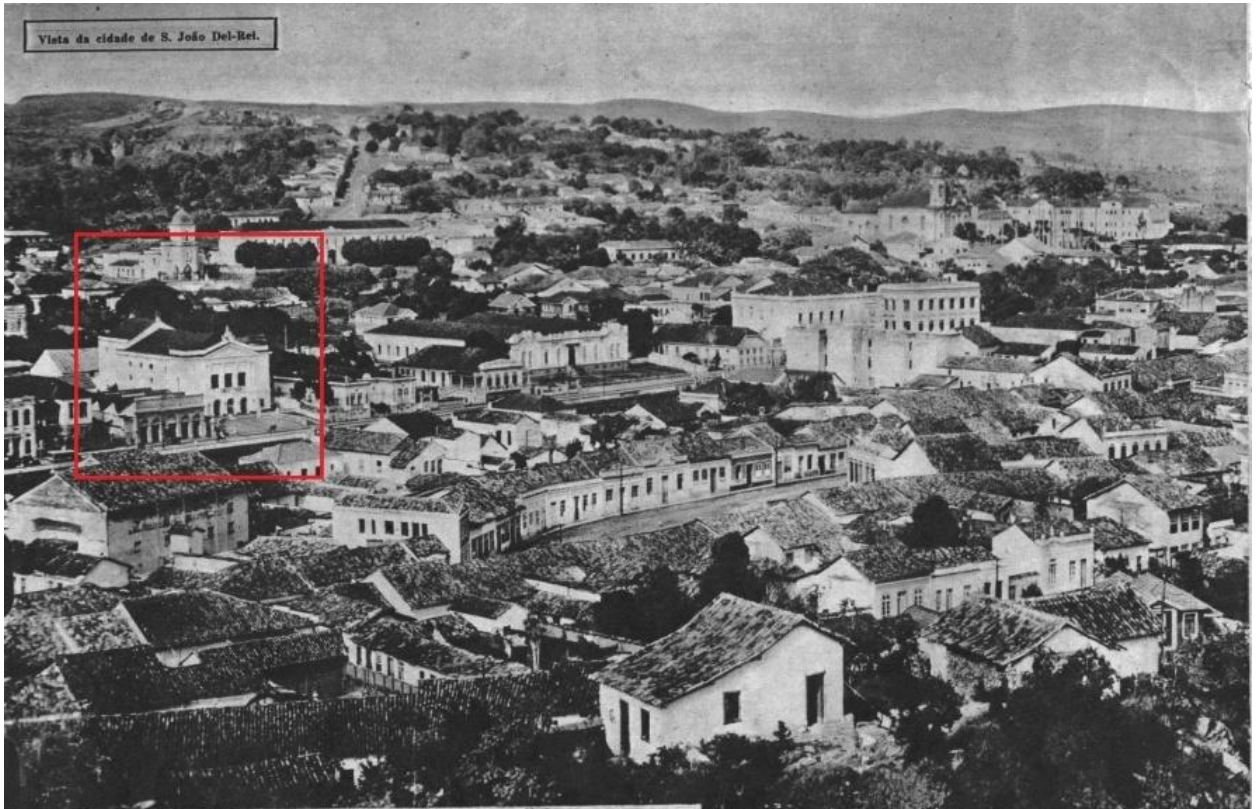


FIGURA 18 – [Centro histórico de São João del Rei, tendo, como referência, o teatro]

Fonte: DANGELO, André G. Dornelles. Arquivo Pessoal, 1938.

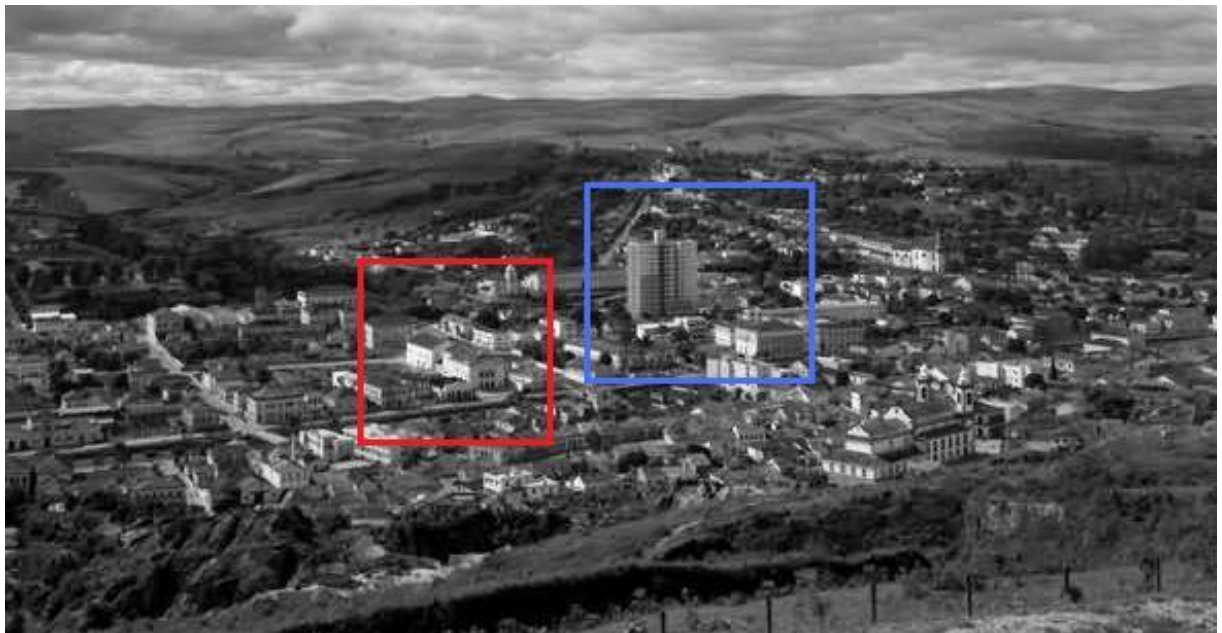


FIGURA 19 – [Centro histórico de São João del Rei, podendo-se observar, aqui, o teatro e o edifício São João del Rei]

Fonte: UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. Escola de Arquitetura. Laboratório de Fotodocumentação Sylvio Vasconcellos, 1960.



FIGURA 20 – [Centro histórico de São João del Rei, hoje - o edifício ainda se conforma como um elemento estranho]

Fonte: Foto da autora, 2007.

Ainda que o SPHAN não mostrasse um possível conhecimento teórico sobre restauração e houvesse uma incoerência na maneira de lidar com a inserção do novo no já construído, ainda que o *Estilo Patrimônio* tivesse se tornado a "melhor" e necessária solução para a preservação emergencial, não poderíamos deixar de salientar que sua linha de trabalho permitiu a valorização e a salvaguarda da cultura arquitetônica brasileira em suas mais diversas manifestações.

Paralelamente às normas fachadistas utilizadas como controle até o fim da primeira fase da atuação do SPHAN, em 1967 – fim da direção de Rodrigo Melo Franco de Andrade –, algumas posturas pontuais vinham anteciper, no Brasil, como veremos mais adiante, a prática do restauro surgida na Europa depois da Segunda Guerra Mundial e instaurada por documentos internacionais. Antes, porém, vamos ao conflito que marcou, de forma determinante, a atitude frente à prática de restauro no mundo ocidental.

3.4A II Guerra Mundial e seus desdobramentos na prática da restauração

A Segunda Guerra Mundial e o período que se sucedeu a ela demandaram dos arquitetos um posicionamento mais questionador. Esse posicionamento colocou em xeque as teorias de Gustavo Giovannoni, que vinham sendo desenvolvidas desde o início do século. Com a enorme destruição, com a necessidade de recuperar e modernizar rapidamente cidades inteiras para realojar milhões de pessoas e restituir-lhes o seu referencial, a questão não era de consolidação, recomposição e complementação de partes com base no exame feito em monumentos. Era uma questão de total reconstrução das cidades. Assim, seus métodos tornaram-se insuficientes e inaplicáveis porque se percebeu que as obras arquitetônicas, mais que documentos que tinham sido, muitas vezes, completamente perdidos, eram obras figurativas com significado social e simbólico.

O sentimento pelo valor artístico superou o valor histórico. Não fazia sentido, então, preencher as lacunas causadas pela guerra de forma neutra e repetitiva – como começaram a ser feitos inicialmente, devido à emergência e extensão da destruição e inexistência de recursos para recuperar tudo –, alternativa à falta dos dados que serviam de base para o tipo de restauro recomendado por Giovannoni. Era necessário resgatar referências.

A reconstrução da ponte do Castelvecchio em Verona, destruída pelos alemães e reedificada estilisticamente por Piero Gazzola de 1949 a 1951, ilustra a nova e necessária solução. Afinal, era melhor uma ponte que ponte nenhuma. Conforme reconheceu Giovannoni,

Será melhor um restauro cientificamente imperfeito, que represente uma nota perdida na história da arquitetura, que a renúncia completa, a qual privaria as nossas cidades dos seus aspectos característicos nos mais significativos monumentos. (GIOVANNONI, *apud* GRASSI, *apud* MORI, 1997, p.230).

A reconstrução da cidade de Varsóvia, nos anos de 1950, também é reflexo da necessidade de manter-se tanto o seu significado quanto o de seus bairros e

monumentos. "La ricostruzione della città vecchia è stata più un'opera sociale che un problema di conservazione."³² (CIBOROWSKI, *apud* SETTE, 2006, p.177). Sabendo-se, no entanto, que o centro reconstruído não poderia ser um museu ao ar livre e que seria necessária sua integração à vida da metrópole, os edifícios destinados à residência foram reconstruídos tal como eram antes da destruição promovida pela guerra, mas com materiais e técnicas modernas, e os fragmentos que restaram foram consolidados ou utilizados na reconstrução.

Questionando a ação emergencial dada para o problema da restauração/reconstrução de cidades quase completamente destruídas, os arquitetos perceberam a necessidade de considerarem os aspectos históricos e estéticos de uma mesma obra. Essa abordagem contribuiu para a produção das teorias de restauro como também da maior parte das recomendações e legislações que nos dão as bases para as atuações contemporâneas.

Entre as mais relevantes, a *Carta de Veneza*, de 1964, as *Normas de Quito*, de 1967, e a *Carta do Restauro*, de 1972, destaca-se a *Teoria do Restauro Crítico*, de 1963, de Cesare Brandi (1906-1988), em que ele defende que os valores artísticos prevalecem sobre os históricos, na medida em que é exatamente "a condição artística o que diferencia a obra de arte de outros produtos da ação humana" e afirma que "a consistência física da obra de arte deve ter necessariamente prioridade porque assegura a transmissão da imagem ao futuro." (BRANDI, 2005, p.30).

Antecipando as recomendações dos documentos ou, até mesmo, configurando-se como um experimento para as novas teorias que estavam por vir, algumas restaurações já não tinham caráter reconstrutivo. Podemos constatar essa nova postura na intervenção feita na Igreja da Memória em Berlim, em 1960. A sua restauração consistiu na combinação da ruína de um edifício antigo com construções modernas. Ao ambiente da nova igreja foi integrada a parte da igreja antiga que restou.

³² "A reconstrução da cidade velha foi mais uma obra social do que um problema de conservação." (CIBOROWSKI, 1970, p.228 *apud* SETTE, 2006, p.177, tradução nossa).



FIGURA 21 – [Intervenção na Igreja da Memória, em Berlim, realizada em 1960]

Nota: A igreja original foi construída em 1895 a mando de Guilherme II, em honra a seu avô, Guilherme I, para testemunhar a união entre o trono e a igreja da Prússia. Em 1943, foi destruída em consequência da guerra.

Fonte: FLICKR®, [200-].

Como produto da atividade humana, a obra de arte apresenta, além da instância estética, como visto acima, a instância histórica, na medida em que é produto da manifestação humana de um certo tempo e de um certo lugar como também do tempo e do lugar em que agora se encontra.

O autor coloca, ainda, a condição de que um objeto será obra de arte quando reconhecido por nós como tal, e apenas a partir da propagação ou não desse reconhecimento é que podemos estabelecer os critérios de restauração ou qualquer outro comportamento em relação a ele. Dessa maneira, Brandi reconhece "a ligação indissolúvel que existe entre restauração e a obra de arte, pelo fato de a obra de arte condicionar a restauração e não o contrário." (BRANDI, 2005, p.29). Além disso, ele chama-nos a atenção para o fato desse reconhecimento ser efetivado de uma só vez, o que quer dizer que a obra de arte realiza um todo, possuindo uma individualíssima unidade, a que chamou de unidade potencial.

É importante recordar, também, a reflexão de Alois Riegl sobre os diferentes sentidos atribuídos pela sociedade a um bem, já que, de acordo com Brandi, esse bem depende da atribuição de cada um para ser obra de arte. Nesse sentido, as exigências simultâneas e, muitas vezes, contraditórias decorrentes dessas atribuições de valor exigem um juízo crítico dos agentes do restauro, antes de qualquer ação sobre as obras.

Assim, a restauração, "momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplici polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão para o futuro." (BRANDI, 2005, p.30), é um processo coletivo, que não pode depender do gosto ou do arbítrio de um único indivíduo, antes, deve ser sustentado por profundos conhecimentos, seja do ponto de vista técnico, seja do ponto de vista histórico, estético ou filosófico.

Mantendo os critérios de Boito, "a restauração deve visar ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo" (BRANDI, 2005, p.33) e, ainda, "facilitar as eventuais intervenções futuras." (BRANDI, 2005, p.48).

O estudioso italiano destaca que restauração será sempre um ato crítico-cultural do presente que, condicionado pelos valores do presente, determinará a prevalência de uma ou de outra instância – histórica ou estética – na conservação ou remoção dos acréscimos. Se a estética, entretanto, prevalecer e se "a adição deturpa, desnatura, ofusca, subtrai parcialmente a vista, essa adição deve ser removida." (BRANDI, 2005, p.84).

As recomendações de Cesare Brandi, que se estenderam aos demais documentos, remetem-nos, imediatamente, ao pensamento de Lucio Costa e vêm confirmar valores que o estudioso e arquiteto brasileiro já havia intuído antes mesmo da criação do SPHAN. O arquiteto conseguiu colocar em prática nos primeiros projetos de intervenção em preexistências, como o Museu das Missões, de 1937, e o Grande Hotel de Ouro Preto, de 1938, mencionados anteriormente, apesar de existir uma tendência "estilística" na maioria dos trabalhos realizados por outros membros do órgão.

Assim, a posição de Brandi frente ao valor estético de uma obra é praticamente a mesma de Lucio Costa, cujo trabalho está intimamente ligado "à idéia de qualidade artística, que faz com que a construção humana, popular ou erudita, possa ser denominada arquitetura, sendo, portanto, o que convém preservar para as gerações futuras." (PESSÔA, 2004, p.19). O próprio Lucio Costa presta seu testemunho quanto à importância da qualidade plástica:

Enquanto a intenção satisfaz apenas às exigências técnicas e funcionais – não é ainda arquitetura; quando se perde em intenções meramente decorativas – tudo não passa de cenografia [...]. (COSTA, 1995, p.257).

Arquitetura é, antes de mais nada, construção; mas construção concebida com o propósito primordial de ordenar e organizar o espaço para determinada finalidade e visando a determinada intenção. E nesse processo fundamental de ordenar e expressar-se ela se revela igualmente arte plástica, [...]. A intenção plástica que semelhante escolha subentende é precisamente o que distingue a arquitetura da simples construção. (COSTA, 1995, p.246).

E é por isso que, mesmo quando funcionalmente já não é mais útil, a arquitetura deve sobreviver.

Sobrevivência não apenas como exemplar didático de uma técnica construtiva ultrapassada, ou como testemunho de uma civilização perempta, mas num sentido mais profundo e permanente, – como criação plástica ainda válida, porque capaz de comover. (COSTA, 1995, p.245).

Lucio Costa, também, não se esquece da instância histórica, definindo arquitetura, como já relatamos anteriormente, como "construção concebida com a intenção de ordenar e organizar plasticamente o espaço, **em função de uma determinada época, de um determinado meio, de uma determinada técnica e de um determinado programa.**" (COSTA, 1995, p.246, grifo nosso).

Paralelamente a Lucio Costa, outro personagem destacava-se na intuição das recomendações de Brandi. Alguns pontos de sua reflexão, ainda não muito difundidos no Brasil até 1963, pelo menos, já tinham sido, de alguma maneira, aplicados em nosso país, através do trabalho de Lina Bo Bardi (1914-1992).

Arquiteta italiana, residente no Brasil, tinha sido aluna de Gustavo Giovannoni em Roma e por isso, acreditamos, estava mais a par dos desenvolvimentos teóricos da prática do restauro no continente europeu. Seu trabalho crítico é observado numa de suas mais primorosas obras: a restauração do Conjunto do Unhão, em Salvador. O Conjunto é composto pela capela, senzala, galpões e pelo Solar do Unhão e se encontra sob a proteção do IPHAN desde 1943.

A restauração do conjunto do Unhão, em 1960, reflete as escolhas críticas precisas de Lina e resultaram na recuperação de elementos e características que conferiram ao conjunto o valor de obra de arte. Suas escolhas envolveram adição e remoção de elementos e promoveram a superação da contradição entre o moderno e o tradicional. Se, por um lado, uma das formas emblemáticas do projeto corresponde à nova escada desenhada como uma reinvenção dos encaixes dos carros de boi, por outro, a recuperação do pátio do conjunto, permitida com demolições de edifícios acrescentados ao longo do tempo, foi sua decisão mais significativa.



FIGURA 22 – Solar do Unhão, em Salvador, 1959, antes da restauração

Nota: Anexos que abrigavam trapiche, depósito de inflamáveis e cortiço. A igreja abrigava uma pensão.

Fonte: INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI, 2008, p.152.



FIGURA 23 – Solar do Unhão, depois da restauração, em 1963

Nota: Conjunto com seu pátio recuperado.

Fonte: INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI, 2008, p.153.

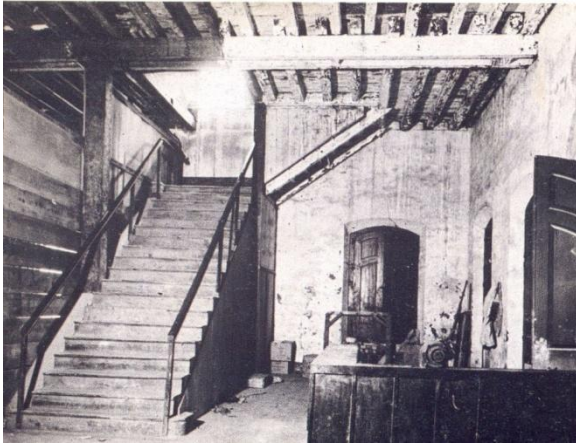


FIGURA 24 – Solar do Unhão, em 1959, antes da restauração

Nota: Vista da escada antiga no interior do Solar.

Fonte: INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI, 2008, p.157.



FIGURA 25 – Solar do Unhão, em 1963

Nota: Vista da escada nova no interior do edifício. Estrutura de pilar central e sistema de encaixe dos antigos carros de boi.

Fonte: INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI, 2008, p.157.

No contexto dos debates sobre a *Teoria da Restauração*, surge a *Carta de Veneza*, elaborada a partir do *II Congresso Internacional de Arquitetos Técnicos de Monumentos Históricos*, realizado em Veneza, em 1964. A intenção foi de se formularem princípios válidos e aplicáveis internacionalmente, mas que, ao mesmo tempo, deixassem a cada país a tarefa de empregá-los de acordo com a realidade cultural local. Entre as principais idéias desse documento, merecem destaque, aqui, a ampliação do conceito de monumento e a definição de "ambiência", já apresentada por Brandi.

A noção de monumento foi definida como a

Criação arquitetônica isolada bem como o sítio urbano ou rural que dá testemunho de uma civilização particular, de uma evolução significativa ou de um acontecimento histórico. Estende-se não só às grandes criações, mas também às obras modestas que adquirem com o tempo uma significação cultural. (IPHAN, 2004, p.92).

A importância da preservação da ambiência dos monumentos foi explicitada nos artigos 6º e 7º, do mesmo documento, como segue:

A conservação de um monumento implica a preservação de uma ambiência em sua escala. Quando subsistir, a ambiência tradicional será conservada e toda construção nova, toda destruição e toda modificação que possam alterar as relações de volume e de cor serão proibidas. (IPHAN, 2004, p.93).

O monumento é inseparável da história de que é testemunho e do meio em que se situa. Por conseguinte, o deslocamento de todo o monumento ou de parte dele não pode ser tolerado salvo quando a preservação do monumento exigir ou quando o justificarem razões de grande interesse nacional ou internacional. (IPHAN, 2004, p.93).

Mais uma vez, somos remetidos ao pensamento de Lucio Costa, quando ainda, na sua visita à Diamantina, percebeu a importância de conjunto e de ambiência. Registramos novamente suas palavras:

Conservando, enfim, esse conjunto de pequeninos nadas, que, entretanto, são tudo e que encerram em sua insignificância uma qualquer coisa de imaterial, uma qualquer coisa que a obra de arte contém e que não se sabe, ao certo, o que é, mas que comove e atrai. (COSTA, *apud* LEONÍDIO, 2007, p.35)

Tomando os conceitos apresentados tanto por Brandi como pela *Carta de Veneza* – prevalência da instância estética, os conceitos de monumento e de ambiência –, consideraremos duas esferas de arquitetura: a arquitetura monumental, pautada no seu valor individual e a arquitetura de conjunto, pautada na sua força e no seu caráter de composição. Essas duas esferas relacionam-se com dois conceitos fundamentais, trazidos também por Brandi, para a prática da restauração: os conceitos de lacuna e de moldura.

A lacuna, "interrupção formal indevida", ou melhor, "violento inserir como figura em um contexto que tenta expeli-la", pode ser tratada de duas maneiras, segundo o italiano (BRANDI, 2005, p. 128). Se, por um lado, a lacuna é formada pelo desaparecimento de um elemento, que tinha sido em si obra de arte, este não poderá ser reconstituído. O ambiente deverá ser reconstituído com base nos dados espaciais e não com base nos dados formais do monumento que desapareceu.

Pensamos, hoje, que este deveria ter sido o caso do Campanário na Praça de São Marco, em Veneza. Era, sim, necessário construir um campanário, por ser ele uma importantíssima referência para os venezianos, mas não ter sido construída uma cópia. Nesse tipo de situação, fica claro que devemos aplicar o princípio da distinguibilidade.

Se, por outro lado, o elemento desaparecido é ordinário, ou seja, um elemento que não é uma obra de arte em si mas, mesmo assim, altera um ambiente natural ou monumental, este elemento pode ser reconstituído. Essa atitude é justificada pelo fato de que, por não ser obra de arte, a reconstituição não degrada a qualidade artística do ambiente em que se insere. Na verdade, esse elemento "não obra de arte" funciona como uma moldura ou parte dela, que é definida por Brandi como ligação entre o espaço físico do ambiente onde se encontra o observador e a obra. (BRANDI, 2005).

Apesar de ser uma ligação, ela faz parte da história e da transmissão daquela imagem da qual a obra de arte faz parte. Nesse sentido, segundo o mesmo autor, a integração deverá ser, ainda, facilmente reconhecível, mas também invisível a distância, ou seja, reconhecível de imediato quando chegarmos a uma visão mais aproximada.

Uma intervenção que pode ilustrar a posição que Brandi toma quanto ao tratamento de falhas é o projeto de Glauco Campelo para a sede do Centro Cultural Yves Alves, em Tiradentes, realizado em 1995. O trabalho preencheu um vazio dentro de um conjunto coadjuvante, isto é, um conjunto que leva o observador para uma apoteose, seja ela um largo, uma igreja, etc. Segundo Sylvio de Podestá³³, era necessário aplicar a "arquitetura odontológica". "[...] Completar uma arcada, fazer um implante, ou seja, colocar algo no lugar do que desapareceu e que fazia parte de um conjunto [...]". Foi feito um dente que "[...] parecesse com o dente original, para que num olhar um pouco mais detalhado, descobrir que é um dente de hoje e não um dente de época."

³³ Idéia apresentada por Sylvio de Podestá à autora, em entrevista realizada em 20 jun. 2008. Cf. ANEXO E.

Desse modo, à fachada, único elemento remanescente, ao lado de uma parede de pedra comum ao edifício do centro cultural e outra edificação vizinha, com seus principais componentes construtivos originais, como baldrames, esteios, vergas, enquadramentos, etc., restaurados e consolidados, foi acrescentada a parte reconstruída, onde a utilização de materiais e sistemas construtivos da arquitetura tradicional da cidade colonial, como a madeira, a esteira e as janelas em guilhotina, não impedem que reconheçamos o tom da contemporaneidade da obra. No mais, nos fundos do terreno, foi construído um anexo que possui informações mais livres e contrastantes.



FIGURA 26 – [Fachada da sede do Centro Cultural Yves Alves com alguns dos seus elementos construtivos (baldrame) preservados]

Fonte: Foto da autora, 2007.



FIGURA 27 – [Parte interna da fachada frontal da sede do edifício com seus elementos construtivos (vergas e enquadramentos) preservados]

Fonte: Foto da autora, 2007.



FIGURA 28 – [Fachada posterior da parte reconstruída]

Fonte: Foto da autora, 2007.



FIGURA 29 – [Uso de esteira como forro, que recebe luminárias embutidas]

Fonte: Foto da autora, 2007.

Assim, pode-se dizer que os princípios brandianos e o bom senso de Lucio Costa são correspondentes. O arquiteto brasileiro, antecipando-se às diretrizes internacionais, prezava a convivência harmoniosa e sem falsificações entre o novo e o já existente. Em relação aos últimos princípios delineados acima, Motta lembra que também Costa já procurava uma posição intermediária para a intervenção entre as reproduções artificiosas das formas antigas e a clara condição de obras atuais e relata a opinião do arquiteto:

Quando a natureza dos materiais e a tecnologia é completamente diferentes (sic), como no caso dos grandes envidraçamentos, é preferível o contraste franco. Quando, porém, a interferência visa apenas preencher determinada falha ou lacuna do conjunto urbano, deve prevalecer o critério da correta reprodução. (MOTTA, 1987, p.118).

Nesse caso, já sabemos que a "correta reprodução" para Lucio Costa envolvia a nova arquitetura, mas uma arquitetura que não negasse as suas referências. O bom uso da técnica moderna de construção e das linhas simples da arquitetura modernista deveriam agregar os elementos tipológicos da tradicional arquitetura brasileira, bem como o uso tradicional da cor, a escala e a comodulação, resultando numa harmonia com o meio de inserção e boa convivência entre o novo e o preexistente." (MOTTA, 1987, p. 111 e 118).

Embora o *Restauro Crítico* e a *Carta de Veneza* tendessem a instaurar certo equilíbrio e amadurecimento das ações sobre os objetos passíveis de restauro, o que se observou nos centros históricos brasileiros foi que a atenção voltou-se para as fachadas. Os novos volumes e telhados eram feitos sem critério algum, desde que não vistos da rua. Essa postura "reforçava e dava continuidade à rotina estético-estilística e de indução ao hibridismo nas aprovações do patrimônio." (MOTTA, 1987, p.119)³⁴. Além disso, um novo cenário político, desencadeado pelo Golpe

³⁴ Lia Motta, em seu texto *O SPHAN em Ouro Preto*, considera que as intervenções realizadas nos centros históricos acabaram sendo "[...] fruto da deformação de um critério inicial e da desatualização conceitual diante da realidade." (MOTTA, 1987, p.116). Num primeiro momento, quando se acreditava que os centros históricos não iriam crescer, a instituição se voltava para as fachadas. Naturalmente, a questão da dimensão dos lotes, da implantação e do volume era irrelevante. Assim,

Militar de 1964, comprometeria, ainda mais, um trabalho e um pensamento que vinham sendo desenvolvidos dentro do IPHAN, mesmo que de forma precária e inconstante, e que levaria, no mínimo 15 anos, para começar a ser "quebrado".

a preocupação do órgão era "[...] apenas conseguir a repetição de linhas tradicionais [...]" (MOTTA, 1987, p.114). Na década de 1960, depois que esses centros retomaram seu processo de crescimento em consequência da industrialização ocorrida no período nacional-desenvolvimentista dos anos de 1950, e quando a demanda por reformas, por adaptações e por novas arquiteturas nos centros históricos cresceu rapidamente, o SPHAN não tinha outra solução para o controle das intervenções senão transformar os critérios iniciais em exigências específicas e rígidas. Assim, se "[...] fixou o critério conservador estético-estilístico às fachadas [...]" (MOTTA, 1987, p.115), permanecendo as demais condicionantes sem um controle coerente no ato da intervenção. Como diz o texto acima, muitas vezes, o controle exigido era a não-visibilidade do novo volume ou cobertura, a partir da rua.

4 1968-1987: UM PERÍODO DE PARADOXOS

A substituição de Rodrigo M. F. de Andrade por Renato Soeiro à frente da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – DPHAN, coincide, aproximadamente, com o início do período mais repressivo da ditadura militar. Os "Anos de Chumbo" estenderam-se de 1968 até 1974 e foram, provavelmente, tempos de maior crescimento econômico da história recente do Brasil. "O momento histórico era o desenvolvimento a qualquer custo e isso estava impregnado no imaginário brasileiro [...]." (CARSALADE, 2008)³⁵.

Na arquitetura, foi um período de "triunfo do modernismo" e as pessoas tinham pouca consciência quanto à importância do passado. Ao contrário da fase *heróica* do SPHAN, quando seus membros já vinham conseguindo acomodar a dualidade entre tradição e modernidade, através do bom-senso no fazer arquitetônico, nessa época, tudo que puderam fazer foi tentar resistir às mudanças radicais. Mas, numa situação ditatorial, se os interesses dos órgãos se chocassem com os interesses do estado, e a prática mais crítica da preservação foi colocada de lado. Perdendo o apoio político dos governantes, a trajetória da instituição enfraqueceu-se. É verdade que, de um lado, se interrompeu o pouco trabalho crítico que existia no SPHAN/DPHAN em relação a restaurações e intervenções, mas, por outro, legitimou-se e fortificou-se o ideal de modernidade desses mesmos intelectuais. (CARSALADE, 2008)³⁶.

Tentando reverter a situação, Renato Soeiro buscou, então, articular o patrimônio ao desenvolvimento econômico do Brasil, que, na sua visão, deveriam ser duas coisas complementares. Assim, o SPHAN insere-se no processo de internacionalização da preservação, procurando apoio da UNESCO e referência nas cartas dos encontros internacionais, que já vinham redefinindo as novas diretrizes de salvaguarda dos patrimônios.

³⁵ Relato do Prof. Flávio Carsalade, em entrevista concedida à autora em 20 de maio de 2008. Cf. ANEXO A.

³⁶ *Ibidem*

Como podemos observar, esse foi um tempo de contrastes, quando as dificuldades enfrentadas pelo órgão federal proporcionaram frutos relevantes para que o desenvolvimento do campo do patrimônio histórico e artístico nacional pudesse ter continuidade ao mesmo tempo que deram origem a atuações prejudiciais à nossa herança cultural e comprometeram o futuro da nossa cultura de preservação.

Seguem, abaixo, as circunstâncias mais relevantes para a compreensão dessa contradição.

4.1 As contribuições

A segunda metade da década de 1960 foi, naturalmente, influenciada, na área da restauração, pelas teorias de Cesare Brandi e pelas recomendações internacionais, consagradas nos anos anteriores. Fruto de um amadurecimento "imperativo", desencadeado pela Segunda Guerra Mundial, o entendimento do aspecto social como condição fundamental nas ações preservacionistas, impunha-se de maneira, cada vez, mais forte. Ao contrário do "congelamento" como modo de salvaguarda de uma cidade ou de um núcleo urbano, a preservação deveria ser realizada pretendendo-se a coexistência do existente e do representativo com a sua dimensão dinâmica, ou seja, com o seu crescimento e desenvolvimento.

A partir de uma tendência internacional, inaugurada pela *Carta de Veneza*, um novo conceito surgia. O entendimento de *sítio urbano* apontava, ainda que de maneira incompleta, como poderemos constatar mais adiante nos documentos mais recentes, a associação da preservação à utilização social dos monumentos e ao progresso dos sítios históricos. A Carta diz:

A conservação dos monumentos é sempre favorecida por sua destinação a uma função útil à sociedade; tal destinação é, portanto, desejável, mas não pode nem deve alterar a disposição ou a decoração dos edifícios. É somente dentro destes limites que se devem conceber e podem autorizar (sic) as modificações exigidas pela evolução dos usos e costumes. (IPHAN, 2004, p.92).

Em nosso país, isso não foi diferente, ainda que não tivesse provocado mudanças imediatamente significativas na prática das intervenções de restauro. Uma evidência de que pelo menos a instituição estava atenta ao novo contexto é a definição de Rodrigo M. F. de Andrade. Em 1968, ao referir-se a Ouro Preto, considerada, até então, cidade-monumento, o diretor aposentado do SPHAN definiu, assim, o termo *sítio* urbano: “[...] criação notável e representativa da vida e da organização social de um povo em determinada fase de sua evolução.” (ANDRADE, 1968, p.153, tradução nossa)³⁷.

Dessa forma, visando à compatibilização dos interesses progressistas e preservacionistas, o DPHAN³⁸ iniciou uma nova política de tombamentos mais dirigida para conjuntos. Priorizando-se o planejamento urbano como condição para a preservação, diversos planos foram propostos para cidades como Ouro Preto, Olinda, Petrópolis e Parati. Para tais tarefas, o departamento, sem apoio político, teve que buscar ajuda da UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization – Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura) que, nessa época, já trabalhava com um programa de organização internacional em prol da preservação.

No final da década de 1960, a relação entre instituição e sociedade começava a mudar. O IPHAN, segundo Maria Cecília L. Fonseca, modificou a relação entre cultura e política, ampliando e democratizando a política patrimonial. (FONSECA, 1997). Essa mudança formalizou-se nos acordos firmados nos encontros de Brasília, em 1970, e de Salvador, no ano seguinte, ambos promovidos pelo Ministério de Educação e Cultura.

O *Compromisso de Brasília*³⁹ reconheceu a "inadiável necessidade de ação supletiva dos estados e municípios à atuação federal, no que se refere à proteção

³⁷ Definição dada a *sítio urbano* por Rodrigo M. F. de Andrade no seu texto para a revista da UNESCO. Rodrigo M. F. de. *The conservation of urban sites. Museums and monuments*. UNESCO, n. 11, 1968, sobre a conservação de conjuntos urbanos.

³⁸ Em 1970, sob o mandato do General Garrastazu Médici, ainda no governo da ditadura militar, em termos legislativos referentes a questão patrimonial, o decreto n° 66967, de 27 de julho, dispõe sobre a organização administrativa do Ministério da Educação e Cultura e, em seu artigo 14, transforma o DPHAN em IPHAN.

³⁹ Cf. ANEXO L.

dos bens culturais de valor nacional", sendo, inclusive, animado por Lucio Costa⁴⁰. (IPHAN, 2004, p.138). Ele registra, no documento, sua opinião:

Apesar da deficiência dos meios, a Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – obra da vida de Rodrigo Melo Franco de Andrade – tem procedido ao restauro de monumentos – talha, pintura, arquitetura – em todo país; mas no acervo de cada região há obras significativas valiosas cuja preservação escapa à alçada federal; é, pois, chegado o momento de cada estado criar o seu próprio serviço de proteção [...]. (COSTA, 1995, p.437).

O *Compromisso de Salvador*, dando continuidade a uma tendência da *Carta de Veneza*, recomenda "a criação de legislação complementar, no sentido de ampliar o conceito de visibilidade de bem tombado para atendimento do conceito de ambiência", assim como a proteção mais eficiente desses bens – conjuntos paisagísticos, arquitetônicos e urbanos de valor cultural – e suas respectivas ambiências. (IPHAN, 2004 p.144). Vale a pena chamar atenção, também, para um maior apoio e estímulo às manifestações de caráter popular e folclórico, registrando-se uma primeira intenção de alargamento da noção de patrimônio à sua imaterialidade.

Além disso, ele dá ênfase à necessidade de envolvimento das questões econômicas, sem, contudo, como observa Vanessa Brasileiro, propor uma atitude auto-sustentável. (BRASILEIRO, 1999). As ações continuariam vinculadas à ação federal e dela dependentes, já que a solução adotada foi empregar os financiamentos do Banco Nacional de Habitação e do Fundo de Participação dos Estados e Municípios na causa da proteção patrimonial.

Refletindo as recomendações sugeridas nos documentos nacionais, entidades estaduais como o IEPHA – Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico, em Minas Gerais (1971), o INEPAC – Instituto Estadual do Patrimônio Cultural, no Rio de Janeiro (1965?), o CONDEPHAAT - Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico,

⁴⁰ Já em 1949, Lucio Costa defendia a necessidade de se criarem três categorias de tombamento conforme o grau de interesse apresentado pelo monumento: nacional, regional ou estadual, e municipal. Tal medida viria auxiliar o técnico incumbido da seleção das obras, pois este já se encontrava preocupado com o fato de, ao cumprir rigorosamente a legislação vigente, de caráter emergencial, deixar ao desabrigo de qualquer proteção, obras valiosas.

Arqueológico, Artístico e Turístico, em São Paulo (1968) e o IPAC – Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural, na Bahia (1967), foram criadas para ampliar e dar condições operacionais à atuação do SPHAN, o qual, mais tarde, acabou perdendo a função de lugar de debate e de construção de um pensamento, transformando-se numa instituição meramente burocrática. Isso será visto mais adiante no nosso trabalho.

Outra razão para a criação dos órgãos estaduais pode ser apontada. Como sabemos, este era um momento de grandes transformações e rápida modernização nas cidades brasileiras, principalmente nas capitais. Além da especulação imobiliária, o governo militar, ou mesmo, os governos militares impunham, cada vez mais, sua supremacia, patrocinando instituições que, com sua autonomia administrativa, se utilizavam da construção de novos prédios (suas sedes) para afirmar sua imagem. Como lembra Jurema Machado (1996, p.16), "esse furor modernizante", que impregnou, também, as instituições públicas, "tratou muito mal os prédios públicos do início do século, instalando uma cultura que negava a concepção arquitetônica desses edifícios, suas condições de conforto ambiental e, até mesmo, sua significação."

A perplexidade diante de tamanha transformação e destruição motivou a criação das instituições estaduais, na medida em que se constatou uma lacuna no reconhecimento da necessidade de proteção de bens extremamente significativos para os estados e sua história, os quais estariam ameaçados se somente critérios federais fossem aplicados.

Um exemplo dessa postura e com o qual se vincula a decisão de criação do IEPHA (que serviria como medida urgente para orientar o governo) foi um projeto de reforma radical no conjunto da Praça da Liberdade, em Belo Horizonte, concebido entre 1969 e 1970. O projeto, de Oscar Niemeyer, substituiria o Palácio do Governo por um edifício em pano de vidro e "remodelaria totalmente a Praça, no estilo calçada de Copacabana, jardim tropical [...]." (MACHADO, 1996, p.17).

Ainda no trilho das decisões dos encontros nacionais do início da década de 1970, foram instituídos o *Programa Integrado de Reconstrução das Cidades Históricas - PCH*, em 1973, e o *Centro Nacional de Referência Cultural - CNRC*, em 1975.

O PCH contribuiu para a descentralização, já recomendada em Brasília, criando órgãos locais e elaborando legislações estaduais de proteção ao patrimônio. Tinha, ainda, o objetivo de relacionar o patrimônio à atividade turística, promovendo, assim, o desenvolvimento da região e, ao mesmo tempo, estimulando a consciência de preservação, como se nota nos trechos das *Normas de Quito*, de 1967:

[...] a maior atração exercida pelos monumentos e a fluência crescente de visitantes contribuem para afirmar a consciência de sua importância e significação nacionais.

Se os bens do patrimônio cultural desempenham papel tão importante na promoção do turismo, é lógico que os investimentos exigidos para sua devida restauração e habilitação específica devem [...] integrar-se num só plano econômico de desenvolvimento regional. (IPHAN, 2004, p.112-113).

Já o CNRC contava com um espaço de discussão mais aberto por procurar fazer seu trabalho sempre do ponto de vista interdisciplinar. O Centro objetivava atingir um modelo de desenvolvimento adequado à condição da realidade cultural de cada região, sendo que, os aspectos dinâmicos, ou seja, as forças que atuavam sobre essas culturas é que foram primordialmente consideradas.

Enquanto fazíamos nosso progresso, para a salvaguarda da nossa herança, os encontros internacionais reforçavam, cada vez mais, a importância da "conservação do patrimônio arquitetônico como um dos objetivos maiores do planejamento das áreas urbanas e do planejamento físico-territorial." (IPHAN, 2004, p.202).

Trazendo o conceito de *conservação integrada*, a *Declaração de Amsterdã*, de 1975, recomenda, entre outras coisas, uma "[...] grande descentralização e o reconhecimento das culturas locais. Isso pressupõe que existam responsáveis pela conservação em todos os níveis (centrais, regionais e locais), onde são tomadas as decisões em matéria de planejamento." (IPHAN, 2004, p.203).

O documento chama atenção, ainda, para o fato de que a conservação do patrimônio não deve ser trabalho de especialistas, mas envolver a população em todas as tarefas relacionadas à proteção de um bem. Além disso, fica claro que se considerem valores não apenas estéticos, mas também culturais e sociais como

condicionantes da política de conservação, para que, assim, aconteça a verdadeira integração do patrimônio arquitetônico à vida social. Dessa maneira, preconizou-se, para sempre, a dimensão antropológica na preservação, ou seja, a integração dos conjuntos históricos à vida coletiva contemporânea.

No ano seguinte, as *Recomendações de Nairóbi*, de 1976, vão ainda mais além, configurando-se num documento mais abrangente e complexo sobre conservação urbana e que, segundo Choay, "continua sendo a exposição de motivos e a argumentação mais complexa em favor de um tratamento não museal das malhas urbanas contemporâneas." (CHOAY, 2001, p.223). Levando-se em conta a particularidade do nosso estudo, o artigo 28, da mesma carta, sugere que

[...] as novas construções enquadrem-se harmoniosamente nas estruturas espaciais e na ambiência dos conjuntos históricos. Para isso, uma análise do contexto urbano deveria preceder qualquer construção nova, não só para definir o caráter geral do conjunto, como para analisar sua dominantes: harmonia das alturas, cores, materiais e formas, elementos constitutivos do agenciamento das fachadas e dos telhados, relações dos volumes construídos e dos espaços, assim como suas proporções médias e a implantação dos edifícios. (IPHAN, 2004, p.227).

A partir de meados da década de 1970, anos marcados por um afrouxamento no regime militar, que se desenvolve num contínuo processo de abertura política, houve o retorno à luta pela redemocratização brasileira e pelo resgate da cidadania. Assim, questões relativas à cultura e à memória também foram valorizadas, por serem bases para a formação do cidadão.

Essa abertura transparece na efetivação da reestruturação do IPHAN através da aprovação da Lei nº 6.757, de 26/11/1979, para a criação da Fundação Nacional Pró-Memória - FNpM. A fundação, gerida pelo novo diretor Aloísio de Magalhães, proporcionaria, como órgão operacional, os meios e os recursos para potencializar o trabalho do órgão federal de patrimônio, que retomaria seu status de secretaria - SPHAN. Esta ficaria, então, "responsável pela preservação do acervo cultural e paisagístico brasileiro como órgão normativo." (SERVIÇO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – SPHAN, 1980, p.55).

Nesse momento, propondo fornecer status de patrimônio histórico e/ou artístico nacional à produção de contextos populares e, mais que nunca, não deixando que a "proteção se esgotasse nela mesma", colocando-a "a serviço da sociedade" (FONSECA, 1997, p.179), Aloísio mobilizaria a sociedade para a reconquista da cidadania. Valorizando e protegendo manifestações da cultura popular, necessariamente teria de envolver os cidadãos.

Um importante catalisador dessas transformações foi, também, a noção de patrimônio cultural. O conceito de patrimônio cultural de um povo, que surgira na *Carta de Veneza*, de 1964, ampliado devido ao desenvolvimento do entendimento do conceito de patrimônio e das práticas de preservação e apresentado pela declaração do México, já estava incorporado na visão de Aloísio de Magalhães, quando tomou posse em 1979. O documento de 1985 considera patrimônio cultural

[...] as obras de seus artistas, arquitetos, músicos, escritores e sábios, assim como as criações anônimas surgidas da alma popular e o conjunto de valores que dão sentido à vida. Ou seja, as obras materiais e não materiais que expressam a criatividade desse povo: a língua, os ritos, as crenças, os lugares e monumentos históricos, a cultura, as obras de arte e os arquivos e bibliotecas. (IPHAN, 2004, p.275).

Na verdade, ele resgata as noções do anteprojeto de Mário de Andrade, em sua ampla concepção de bem cultural⁴¹ para a reestruturação do trabalho do órgão, ainda que, na proposta de Mário, houvesse uma distinção clara entre cultura popular e erudita:

[...] vasta gama de bens – procedentes, sobretudo, do fazer popular – que, por estarem inseridos na dinâmica viva do cotidiano, não são considerados como bens culturais nem utilizados na formulação das políticas econômica e tecnológica. No entanto, é a partir deles que se afere o potencial, se reconhece a vocação e se descobrem

⁴¹ "Capítulo II – determinações preliminares. Patrimônio Artístico Nacional. Definição: Entende-se por Patrimônio Artístico Nacional todas as obras de arte pura ou de arte aplicada, popular ou erudita, nacional ou estrangeira, pertencentes aos poderes públicos, a organismos sociais e particulares nacionais, a particulares estrangeiros, residentes no Brasil." (MEC/SPHAN, 1980, p.90).

os valores mais autênticos de uma nacionalidade. (MAGALHÃES, 1985, p.52-53)

[...] o que se percebe é que o conceito de bem cultural extrapola a dimensão elitista, de "o belo e o velho", e entra numa faixa mais importante da compreensão como manifestação geral de uma cultura. [...] Evidentemente que as excelências, as sínteses maravilhosas, que são expressas nos objetos de arte, no prédio extraordinário de pedra e cal, são pontos de representações de uma cultura. Mas, em verdade, essa cultura é um todo, é um amálgama harmonioso na medida em que o nosso processo global de desenvolvimento esteja atento aos indicadores oriundos do patrimônio cultural, que deve ser considerado como fator integrante do processo de desenvolvimento da nação. (MAGALHÃES apud GONÇALVES, 1997, p.171).

Toda essa mobilização, ao permitir uma maior participação da população, gerou uma intensificação nas reivindicações para que ela fosse ouvida. Essa é uma situação que se refletiu, inclusive, na área da preservação. A própria comunidade dá início à demanda de sua integração com projetos de preservação de seus bens no que se refere não só à execução de trabalhos técnicos, mas também quanto à busca de soluções adequadas às suas necessidades e ao seu processo de desenvolvimento.

Fechando a seqüência de alguns eventos⁴² positivos que pontuaram um tempo em que a reflexão sobre a salvaguarda do patrimônio brasileiro foi deixada de lado, pôde-se constatar, até mesmo, um crescimento do número de pedidos externos ao órgão em relação ao assunto tombamento em toda a década de 1970 e de 1980. Esse crescimento, aliás, vem ocorrendo até hoje. Fonseca (1997) relata que a maior parte das solicitações externas⁴³ desse período partia de prefeituras municipais e assembleias legislativas, por iniciativa pessoal de seus membros ou por ação que traduzisse os interesses de grupos locais. Isso contribuiu para que um número, cada vez maior, de bens representativos dos mais diversos tipos da manifestação cultural brasileira ganhasse proteção.

⁴² Deixamos para um subitem à parte, devido à sua importância, a discussão sobre o Pós-Modernismo brasileiro e sua influência no desenvolvimento das reflexões sobre a questão das intervenções como preservação, no Brasil. Na verdade, tomaremos o cenário mineiro para analisarmos como se deu esse movimento.

⁴³ Maria Cecília Londres Fonseca compara os processos de tombamento arquivados antes e depois de 1969. Ela constata que, até esse ano, dos 95 processos arquivados, a maior parte tinha sido aberta por iniciativa de representantes do SPHAN, enquanto que, entre os anos de 1970 e 1990, apenas 13% partiram de dentro da instituição federal.

Por mais que houvesse, na área da preservação, uma grande contribuição internacional de recomendações e teorias, uma conscientização dos profissionais brasileiros sobre os novos conceitos a serem considerados e boa vontade para se criarem soluções e abraçar o novo contexto e suas demandas, as pessoas que trabalhavam na instituição federal, nas palavras de Aloísio Magalhães (1927-1982), estavam "mais voltadas a uma idéia do que a uma realidade operacional ou a uma ação", sendo que o IPHAN não podia "continuar como órgão tão fechado [...]". (MAGALHÃES, 1985, p.117).

Dessa maneira, o acúmulo de conhecimento técnico da instituição, indiscutivelmente, respeitável, no final da década de 1970, estava voltado para a vontade daqueles poucos que ainda determinavam o que seria cuidado e recuperado, deixando a sociedade, verdadeira proprietária dos objetos culturais, de fora das decisões.

Os próximos subitens relatam alguns eventos em que fica claro o trabalho idealizador do órgão federal.

4.2 O problema da preservação na escala urbana

Tomemos, primeiramente, os casos de preservação na esfera urbana, fazendo, assim, um contraponto à preocupação dos profissionais do patrimônio de aliá-lo à questão social e cultural.

O *Plano de Ouro Preto* (ou Plano Vianna de Lima), iniciado em 1968, com a ajuda do arquiteto de mesmo nome, era, segundo Lia Motta (1987), caracterizado pela divisão física entre o novo e o velho, a qual ficou evidente de duas maneiras.

Numa delas, a proposta de zoneamento da cidade e do seu entorno criaria áreas de expansão separadas do núcleo histórico por um cinturão verde. Na outra, pretendia-se manter a população da cidade antiga e suas funções mediante o estabelecimento de um equilíbrio na distribuição de equipamentos culturais e de lazer nas duas áreas.

Mesmo havendo uma compreensão da necessidade da preservação envolvendo as esferas econômica, social e cultural e uma tentativa de buscar novas alternativas a partir do conjunto urbano mutante, percebemos que o núcleo histórico continuava sendo visto como um objeto idealizado, na medida em que não se considerou o crescimento interno espacial e populacional e a evolução das suas funções.

Ainda na visão da mesma autora e focando na ação de preservação intervencionista do nosso estudo, outras questões apresentaram-se também conflitantes nas propostas de Vianna de Lima. Numa dessas questões, o arquiteto propunha

[...] a retirada de frontões e platibandas e até mesmo a demolição de edificações que considerava, à maneira do Patrimônio, de arquitetura "sem qualidade", e defendia o preenchimento de áreas vagas como forma de obter "um melhor enquadramento na composição urbana", visando nos dois casos a uma ação corretiva, de restauração restitutiva, do conjunto setecentista. (MOTTA, 1987, p.118).

De modo paradoxal, para a arquitetura de preenchimento de falhas, surpreendentemente, foi proposto "um controle apenas através dos gabaritos, dos materiais e das cores. Não houve preocupação de um controle estético-estilístico maior, envolvendo, por exemplo, elementos característicos, ritmo, estilo de cobertura, etc, que estaria, assim, coerente com a proposta geral inicial. Também para a arquitetura na área de expansão – não visível do centro histórico, por ser separada deste por um cinturão verde – o mesmo controle foi imposto. (MOTTA, 1987).

Quer dizer que, para o centro histórico, ao mesmo tempo que se propunha uma abordagem restitutiva, sugeria-se um "afrouxamento" dos critérios de intervenção para o preenchimento de falhas, o qual receberia um controle apenas "através dos gabaritos, dos materiais e das cores." (MOTTA, 1987, p.118). Já quanto à arquitetura que surgiria na área de expansão atrás dos morros, nova mancha urbana que deveria marcar seu próprio tempo, esta também seria controlada para que fosse semelhante e harmônica ao preexistente.

Em adição às incoerências e à falta de clareza ao lidar com os procedimentos de preservação, quando havia exigência de características estilísticas – "volume

semelhante ao tradicional, implantação no alinhamento da rua, telhado de duas águas, vãos predominantemente verticais, cores buscando os claros e os escuros –, associada ao tipo de profissional que atuava na grande maioria dos centros urbanos, não conduziu a uma interpretação contemporânea dessas informações, resultando numa arquitetura de imitação." (MOTTA, 1987, p.118-119).

Observamos, nas palavras de Vanessa Brasileiro, a mesma opinião do arquiteto Jorge Taier – que trabalhou em São João del Rei de 1976 a 1981 – em relação à falta de coerência das ações do IPHAN. Na tentativa de não se cometerem erros, como o da construção do Ed. São João del Rei⁴⁴, de 1955, no centro histórico da cidade, e visando à integração da conservação do bem arquitetônico com a demanda contemporânea, o IPHAN exigia

[...] apenas um controle de altimetria das fachadas predominantes no conjunto, a simplificação nas fachadas e a manutenção dos ritmos da composição colonial nas novas edificações. A questão do volume e dos telhados não era uma norma e exigia-se que somente as três primeiras fileiras do beiral tivessem as características das telhas de barro. O restante, que não fosse visto da rua, podia ser de qualquer tipo de material de cobertura, o que demonstra a inexistência de qualquer política de visadas." (TAIER *apud* BRASILEIRO, 2007, p.11).

Isso quer dizer que as medidas para a inserção de nova arquitetura eram baseadas na lógica do gabarito, sendo as demais somente "ajustamentos" que eram variados, dependendo do caso de cada construção.

O modo como eram estabelecidos os critérios no tratamento do patrimônio, parecendo-nos até "experimental", chegava a situações extremas, empobrecendo a herança e a cultura brasileira. Havia situações em que

⁴⁴ A construção do Ed. São João del Rei no centro histórico da cidade de mesmo nome, em 1955, também pode ser considerada fruto de uma interpretação errônea do pensamento de Lucio Costa, que defendia a contribuição de caráter verdadeiro, trazida pela nova arquitetura moderna nas interferências no preexistente. Não bastava munir-se dos elementos, métodos construtivos, linguagem modernos, mas era(é) necessária a utilização de um juízo crítico, ou seja, do nosso bom-senso, lição sempre lembrada pelo mestre modernista.

[...] a substituição dos imóveis originais que, muitas vezes, apenas pelo fato do mau estado de conservação, eram substituídos por pastiche deles mesmos [...] ou por arquitetura nova das mais variadas correntes integradas ou não ao contexto ou conjunto original, desde que mantivessem mais ou menos a proporção do volume primitivo. (TAIER *apud* BRASILEIRO, 2007, p.11).

Um desses eventos foi a derrubada da Igreja de Matozinhos, também em São João del Rei. A igreja antiga, de construção datada de 1774, foi destruída em 1970, devido ao seu mau estado de conservação e reconstruída, segundo o gerenciamento do órgão federal, mantendo-se, mais ou menos, a volumetria da construção original.



FIGURA 30 – [Fachada da antiga Igreja de Matozinhos em São João Del Rei, construída em 1774]
Fonte: FAMÍLIA GONÇALVES, [200-].



FIGURA 31 – [Demolição da Igreja de Matozinhos em São João del Rei, em 1970]

Fonte: UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. Escola de Arquitetura. Laboratório de Fotodocumentação Sylvio Vasconcellos, 1970.



FIGURA 32 – [Nova Igreja de Matozinhos em São João del Rei, construída em 1975]

Nota: O novo edifício "mantém mais ou menos a volumetria da antiga igreja".

Fonte: PANORAMIO, [2008].

Registrados alguns casos que ilustram, na escala urbana, a forma paradoxal com que se fazia o exercício do cuidado com o patrimônio, passemos, então, aos eventos com foco no objeto arquitetônico.

4.3 O problema da unidade estilística do objeto arquitetônico

Num país, onde, por falta de desenvolvimento teórico que visasse à solução dos problemas particulares brasileiros, as recomendações internacionais acabavam sendo literalmente seguidas, levando a interpretações errôneas. Se, por um lado, os profissionais e mesmo as práticas estavam, de certa forma, atualizados com as mais recentes teorias, por outro, a falta de embasamento gerava uma deturpação das novas idéias.

Mesmo em casos que podemos considerar "mais cuidadosos", como foi o trabalho na regional paulista do IPHAN – já que, como considera Cristiane Gonçalves, esta aplicava "uma metodologia específica"⁴⁵ nas restaurações (GONÇALVES, 2007, p.197) –, nota-se que a arraigada contradição das ações do órgão de proteção federal atingia as regionais.

Esse é o caso, por exemplo, da intervenção na Fazenda Pau D'Alho, no Vale do Paraíba, realizada entre os anos de 1969 e 1975, sob o comando do arquiteto modernista Luís Saia. Embora já houvesse uma intensificação dos debates em nível internacional e um acúmulo de experiência em trabalhos de restauração dentro do IPHAN, permanecia, ainda, uma forte preocupação estilístico-restitutiva. Cristiane Gonçalves mostra, nesse estudo, entre outros paradoxos, que o uso do concreto como forma de diferenciar a interferência é extensivo, mas, ao mesmo tempo, as novas estruturas são dissimuladas sob camadas de revestimento ou de pintura, criando total similaridade entre as alas reconstruídas e as consolidadas:

O desejo pela reintegração do conjunto é tão forte que supera, inclusive, a noção de diferenciação da intervenção que se restringe à porção estrutural do edifício; reservando-se, aos aspectos formais e plásticos, a noção de unidade. (GONÇALVES, 2007, p.181).

As técnicas utilizadas para as "recomposições" acabavam tendo o mesmo tratamento das estruturas existentes, apenas consolidadas, ficando impossível distinguir as estruturas "reconstituídas" dos

⁴⁵ Entre outros preceitos, como "o conhecimento de soluções tradicionalmente empregadas e da tipologia "padrão" extrapolando o âmbito meramente investigativo para serem aplicados no preenchimento de hiatos" (GONÇALVES, 2007, p.189), encontramos o uso sistemático do concreto armado para a consolidação de estruturas preexistentes e a noção da diferenciação da intervenção, que vinha sendo proposta desde os estudos de Camillo Boito.

remanescentes "originais", sejam em pau-a-pique, em pedra ou concreto, após os acabamentos de revestimento e de pintura. (GONÇALVES, 2007, p.179).



FIGURA 33 – [Não-distinção entre os trechos reconstruídos (interferência contemporânea, principalmente estrutural) e os trechos apenas consolidados]

Fonte: PICASA WEB ALBUMS, 2007.



FIGURA 34 – [Não-distinção entre os trechos reconstruídos (interferência contemporânea, principalmente estrutural) e os trechos apenas consolidados]

Fonte: PICASA WEB ALBUMS, 2007.



FIGURA 35 – [Fazenda Pau D'Alho, vista da Casa Grande: não-distinção entre os trechos reconstruídos (interferência contemporânea, principalmente estrutural) e os trechos apenas consolidados]

Fonte: KLEPSIDRA, 2006.



FIGURA 36 – [Fazenda Pau D'Alho, vista das senzalas: não-distinção entre os trechos reconstruídos (interferência contemporânea, principalmente estrutural) e os trechos apenas consolidados]

Fonte: PICASA WEB ALBUMS, 2007.

De maneira radical, a terceira intervenção sofrida pela Sé de Olinda, entre os anos de 1974 e 1983, comprova o desejo de reconstituição estilística presente nas ações do IPHAN até tempos muito recentes, mesmo sabendo, como veremos adiante, que, já naquela época, crescia a consciência pela necessidade de abordar a preservação de modo mais abrangente.

Depois de ter sido incorporada na paisagem urbana de Olinda e na vida de seus habitantes, a Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco - FUNDARPE e o IPHAN decidiram por mais uma "restauração" da igreja. O trabalho

resultou no retorno ao seu presumível aspecto do século XVIII que, na verdade, não apresenta relação alguma com a documentação existente, ainda que escassa.



FIGURA 37 – [Sé de Olinda com sua suposta feição original, depois das restaurações do final da década de 1970]

Fonte: DRIKABIO, [2008].

Observa-se, então, que, mesmo conscientes da amplitude que o tema do patrimônio já envolvia nessa época, o caráter idealista das ações preservacionistas (que delineamos nos últimos dois subitens), fossem elas estilísticas, econômicas ou sociais, prevalecia, como bem apontou Aloísio de Magalhães(1985).

4.4 O problema da flexibilização das posturas

Apesar de todas as medidas tomadas, até então, em relação à proteção de bens de interesse cultural, a ideologia do desenvolvimento continuava presente no

pensamento dos agentes federais de preservação a qual, aliás, foi fortalecida pela postura do governo militar vigente nessa época.

Nesse sentido, a natural transformação inerente às cidades como condicionante da preservação e a difícil tarefa de preservar as arquiteturas antigas, que pode ser relacionada a algumas questões como a dificuldade financeira e a força da especulação imobiliária, vêm se juntar à vontade de construir a nova arquitetura brasileira. Esta vontade, de alguma forma, pode ser considerada paralela àquela existente nas grandes instituições públicas e privadas: construir uma imagem moderna através das suas novas construções.

É nesse cenário que os ideólogos do IPHAN permitiram a presença paradoxal de grandes edifícios e torres de vidro no entorno de bens tombados, como ocorreu com o centro histórico da cidade do Rio de Janeiro, o que resultou em sua descaracterização.

Tudo indica que houve uma certa flexibilização de novos modelos de proteção a partir do caso do Arco do Teles⁴⁶. O conjunto inclui o moderno edifício construído em 1955-1961 e o casarão histórico tombado em 1938. O casarão foi restaurado em 1961 em troca da autorização dada pelo patrimônio para a construção do edifício nos fundos da edificação histórica, como resultado da solução encaminhada por Lucio Costa, no sentido de conciliar as duas posições. Uma notícia no *Jornal Última Hora*, de 23/01/1961, relata os motivos do órgão ao dar parecer favorável à construção:

Embora reconhecendo que o ideal seria a restauração do prédio sem a construção do edifício nos fundos, o professor Rodrigo Melo Franco julga que a solução encontrada atende perfeitamente aos interesses do Patrimônio, uma vez que o Arco do Teles encontra-se em precário estado de conservação, ameaçando ruir caso não sejam feitas as obras urgentes de reparo. (PRÉDIO..., *Jornal Última Hora* apud GUIMARÃES, 2002, p.123-124).

⁴⁶ O moderno edifício, nos fundos do casarão antigo, foi construído em 1955, numa época de progresso – período nacional-desenvolvimentista –, quando a especulação imobiliária tomava conta dos grandes centros urbanos. A solução, dada por Lucio Costa, com o objetivo de conciliar duas situações que se impunham com grande força naqueles tempos, acabou por ser legitimada nos anos de 1970.

Apesar dos pareceres desfavoráveis iniciais, esse evento legitimou as idéias do órgão no que diz respeito não só à preservação, mas também às novas construções, ou seja, legitimou a intenção de atuar tanto a favor da proteção quanto da construção da modernidade. Ceça Guimarães confirma a vontade de compatibilização de interesses:

Aliando a vontade política de privilegiar o desenvolvimento e implementar o crescimento urbano à responsabilidade pela definição e salvaguarda da memória brasileira, os arquitetos do IPHAN puderam dar conta de reproduzir a idéia de permanência em aparente contradição; expandiram, assim, a tradição na contemporaneidade. (GUIMARÃES, 2002, p.129).

Dessa maneira, observa-se, ao longo da década de 1970, a utilização de variantes da regra do Arco do Teles – que Guimarães (2002, p.126) considera como modelos gerados pelo padrão singular de uma tendência historicista do estilo pós-moderno já presente na intervenção daquele conjunto – como fonte de estratégias ativas na transformação do centro do Rio pelo próprio IPHAN. Confirmando o novo preceito iphaniano, ilustramos a prática recorrente com o parecer favorável de Lucio Costa, de 1972, para a construção da sede da White Martins, com a condição de se preservar o sobrado da Rua Mayrink Veiga. Suas considerações são:

Sendo o objetivo deste tombamento tão só (sic) salvar a frontaria da última parcela de um conjunto arquitetônico-urbanístico registrado, em elevação, no levantamento de 1874, o modo de conciliar esse propósito com o aproveitamento da área para nova construção seria o de recuar-se esta cerca de 6m50 a fim de soltar a fachada da antiga da nova edificação (sic), cuja altura não deverá, contudo, ultrapassar os 22 pisos do gabarito circunvizinho, preservando-se assim, devidamente restaurado e para sempre, esse resto do conjunto perdido. Rio de Janeiro, 25 de fevereiro de 1972. Lucio Costa, Diretor da DET. (COSTA *apud* PESSÔA, 2004, p.267).



FIGURA 38 – [Conjunto do Arco do Teles: fachada do novo edifício recuada 4m da fachada do casarão]

Fonte: RENEHASS, [2008].



FIGURA 39 – [“Arranha-céu com sobrado”, sede da White Martins, construído pela Pontual Arquitetura entre 1972-1975]

Nota: O sobrado foi tombado pelo IPHAN em 1972.

Fonte: PONTUAL ARQUITETURA, [2007].

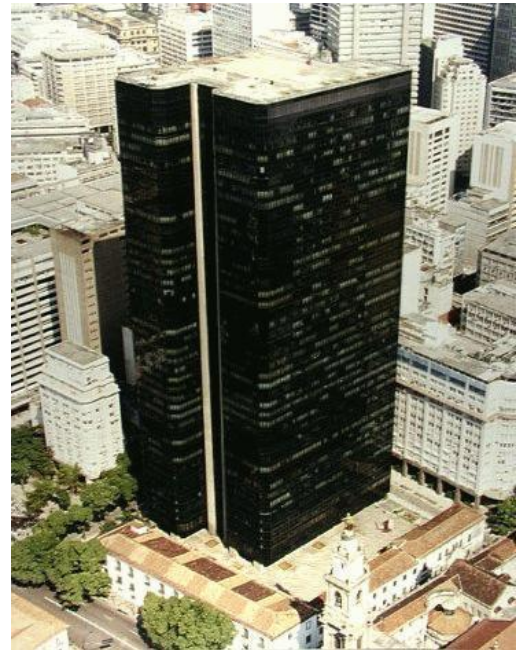


FIGURA 40 – [Centro Cândido Mendes, construído no início da década de 1970, dentro do conjunto do Convento do Carmo, no Rio de Janeiro]

Fonte: SKYSCRAPER CITY, [2000].

A descaracterização do centro da cidade do Rio de Janeiro mostra a dificuldade e o despreparo dos agentes do patrimônio em lidar com os novos valores da modernidade: desenvolvimento, progresso, especulação imobiliária, entre outros. Ao mesmo tempo, o próprio desenvolvimento sobre o tema do patrimônio abrigava muitos outros novos conceitos: a valorização da arquitetura eclética, a valorização de pontes, caixas d'água, etc., como bens arquitetônicos.

Esse fato colocava a situação do órgão numa posição ainda mais conflitante, porque agora, seria necessário lidar, ao mesmo tempo, com os valores do patrimônio e os valores da modernidade, como valorização da renda do solo, o desejo de progresso.

4.5 As dificuldades do IPHAN frente aos novos valores e ao uso predominante do "tombamento"

Observamos, no primeiro subitem deste capítulo, que um dos eventos positivos ocorridos na década de 1970 foi uma maior participação da sociedade nos assuntos do patrimônio e sua salvaguarda, favorecida tanto pela abertura política como pelo incentivo dado pelos novos documentos internacionais.

Vimos, também, que essa participação teve reflexo, principalmente, nos pedidos externos de tombamento, que passaram a prevalecer sobre os internos. Apesar de a maioria dos pedidos de tombamento virem de fora da instituição, era, porém, a maioria dos pedidos internos que, segundo Fonseca, ganhava proteção.

Ainda que houvesse certo nível de politização da questão cultural por parte da sociedade, as intenções ficaram mais no nível do discurso do que no da prática. Compartilhando a observação de Aloísio Magalhães, citada anteriormente, que relata que o IPHAN não podia "continuar como órgão tão fechado [...]" (MAGALHÃES, 1985, p.117).

Se houve um aumento significativo na participação de agentes externos nos pedidos de tombamentos, as instâncias decisórias continuaram restritas ao Conselho Consultivo – cuja composição somente em 1992 passou por uma mudança visando a aumentar a

sua representatividade – e ao corpo técnico da administração central da SPHAN, que produz os pareceres técnicos com as indicações para tombamentos (ou não). Como na grande maioria dos casos, o Conselho Consultivo se limitou a ratificar essas indicações, e como as delegacias regionais do órgão tinham uma participação limitada à produção de pareceres, pode-se caracterizar o processo de seleção e valoração de bens para integrarem o patrimônio cultural brasileiro, adotado durante as décadas de 1970 e 1980, como altamente especializado e centralizador. (FONSECA, 1997, p.252-253).

Essa característica fechada, "altamente especializada e centralizadora", foi origem de um cenário que se arrastara por toda a década de 70 e que, no início da década de 1980, ganhava força. Havia uma dificuldade de se colocar em prática a convivência do novo e do antigo, nesse caso, de novos valores e valores tradicionais, de novos conceitos e conceitos tradicionais.

O fato é que, nessa época, a considerável participação da comunidade em relação aos pedidos de tombamento faz com que comecem a chegar, dentro do órgão, demandas de proteção para bens cujos valores não coincidiam com os valores considerados pelo corpo técnico. Este tomava suas decisões (aprovações ou impugnações) ainda de maneira restrita, impositiva e com base em valores tradicionais, como acontecia nos tempos heróicos.

O que acontecia, segundo Fonseca, era que as referências conceituais e a sistemática de valoração utilizada pelos profissionais do IPHAN não acompanharam, num mesmo ritmo, a ampliação da perspectiva histórica e a inclusão de objetos não tradicionais na lista de proteção. O trecho da arquiteta Dora Alcântara sobre "programas inteiramente novos, cujo universo" era "inteiramente desconhecido" (ALCÂNTARA, 1982), revela-nos o panorama delineado acima:

Sempre que nos é proposta a preservação de um bem tradicional em nossa prática institucional de tombamento – igreja, teatro, etc, - não há dificuldade maior, porque já possuímos o necessário quadro de exemplos para referenciá-lo. Se, ao contrário, a proposta refere-se a um objeto não tradicional – caixa-d'água, vila operária, etc. – temos necessidade de organizar um mínimo quadro de referência para opinar com menor margem de erro. (ALCÂNTARA, *apud* FONSECA, 1997, p.234).

Um caso simbólico, que refletiu, ao mesmo tempo, o descompasso e o autoritarismo do órgão, foi a destruição do Palácio Monroe⁴⁷, no Rio de Janeiro, em 1976, o que aconteceu sob grande protesto.

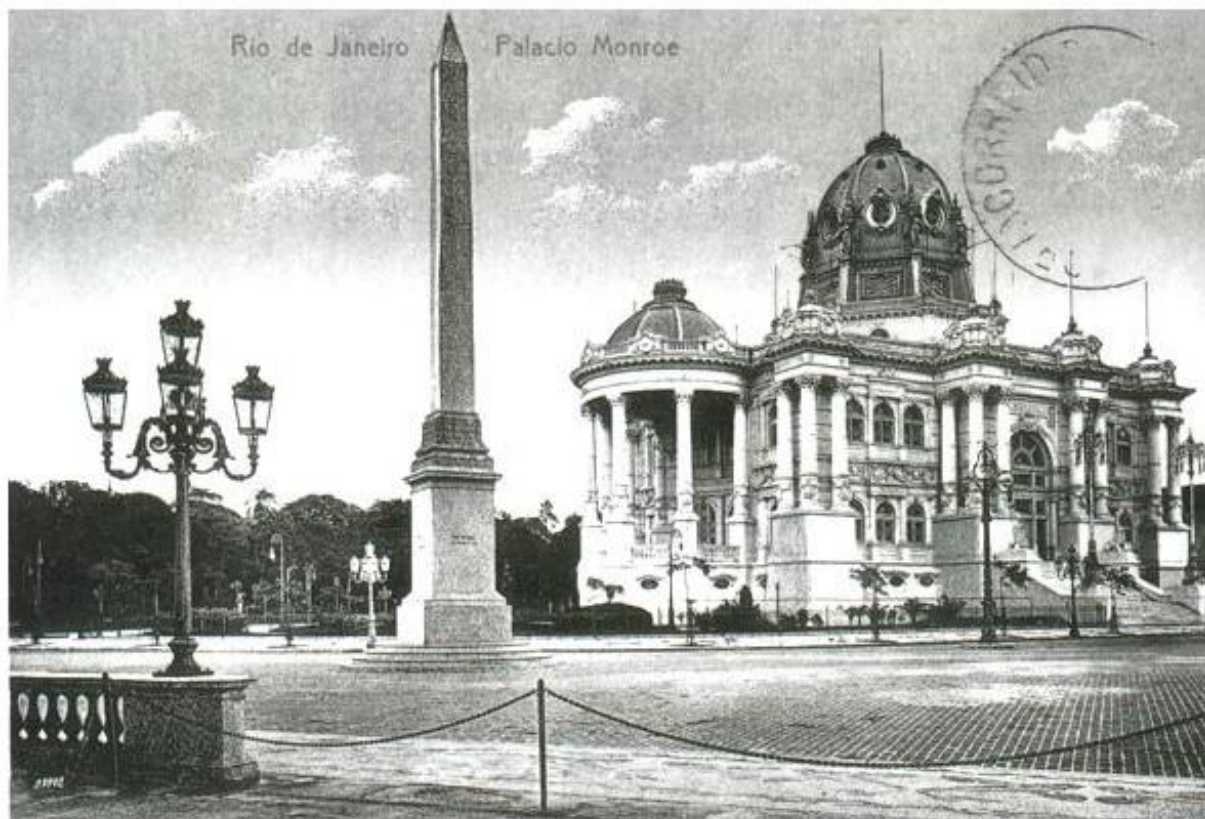


FIGURA 41 – [Palácio Monroe depois de sua reconstrução no Rio de Janeiro]

Fonte: VESTIHISTÓRIA; MENEZES, [2001].

⁴⁷ "Construído para representar o Brasil na feira internacional que comemorou os cem anos do território da Louisiana nos EUA, em 1904, o projeto contratado tinha como principal exigência a de que o prédio fosse construído segundo tecnologia que permitisse seu desmonte na dita feira e reconstruído no Brasil, o que foi prontamente atendido pelo autor, general Francisco de Souza Aguiar. Autor também do prédio da Biblioteca Nacional, o general reproduziu a grande cúpula metálica que encima a biblioteca do Palácio Monroe. Menor que a primeira, a cúpula do Monroe recobre uma edificação mais leve, rodeada de pilastras coríntias e bastante vazada por panos de vidros que fechavam os interstícios da estrutura metálica também usada nas paredes. Talvez as cúpulas repetidas tenham sido intencionais na estruturação de forças de equilíbrio no espaço urbano então criado pela implantação do Teatro Municipal, da Escola Nacional de Belas Artes, da Biblioteca Nacional e do Monroe. Nessa tensão urbana, o Monroe vai se contrapor ao Teatro Municipal e, em incôgnita perspectiva, terão entre eles a Biblioteca e a Escola de Belas Artes." (CIDADE MINHA, 2002).

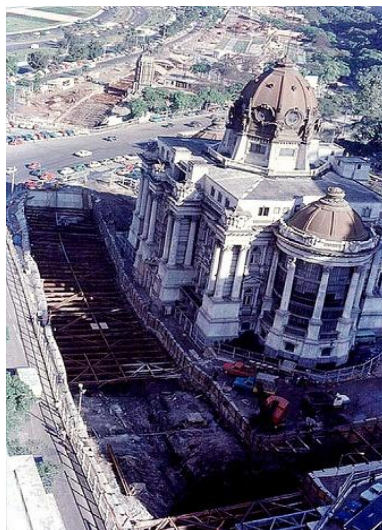


FIGURA 42 – [Palácio Monroe sendo poupado na construção do metrô]

Fonte: FLICKR®, [200-].

O evento tem a ver com o início da valorização artística do ecletismo, iniciado com o tombamento dos edifícios da Avenida Rio Branco (Escola de Belas Artes, Teatro Municipal e Biblioteca Nacional), no Rio de Janeiro, em 1973, e com restrição do valor do ecletismo parte dos modernistas. Estes "consideravam que, no estilo eclético, o funcional e o decorativo estavam dissociados, o que fez com que considerassem (*sic*) esse estilo, assim como o neocolonial, *não arquitetura*." (FONSECA, 1997, p.217).

Lucio Costa, nessa época, aposentado, mas consultor do IPHAN, é bem claro em seu parecer sobre o ecletismo, que ele considerava um hiato na história da Arquitetura. Tomando o edifício do Palácio Monroe como exemplo, diz:

Ao contrário de Pereira Passos, as demolições – esse desfazer com os pés o que se fez com as mãos – de um modo geral me repugnam. Mas apesar dessa ojeriza pessoal, há evidentemente casos em que a derrubada se impõe, e, excepcionalmente um destes casos me seria do maior agrado. Refiro-me à conhecida almanjorra de concreto coroada por uma cúpula, situada entre o cais e a Esplanada do Castelo, pertencente ao Ministério da Agricultura e que já nasceu bastarda para a Exposição de 1922. (COSTA *apud* PESSÓA, 2004, p.278).

Essa confusão de critérios⁴⁸ pode ser observada em dois pareceres de Dora Alcântara, um para o Prédio da Cia. das Docas de Santos e o outro para a Faculdade de Direito de Recife:

Nossa sensibilidade, hoje em dia, inclina-se com mais facilidade para as construções do período colonial e da primeira metade do século XIX, não só pelo fato de serem o que de mais antigo possuímos, como patrimônio arquitetônico, como também porque a adequação da plástica à técnica construtiva com que eram concebidas encontra eco na maneira de considerarmos a arquitetura contemporânea. (ALCÂNTARA *apud* FONSECA, 1997, p.222).

Sem dúvida, a linguagem da arquitetura eclética soa-nos quase sempre estranha, num primeiro momento. Um exame mais detido conduz-nos, no entanto, à identificação de traços de outras culturas que são comuns à nossa. As propostas clássicas desse período, por exemplo, têm, com maior razão, elementos que nos são familiares. (ALCÂNTARA *apud* FONSECA, 1997, p.222).

Outro fator que cooperou, de certa forma, para a estagnação do trabalho na instituição federal foi o uso, praticamente exclusivo, do aparelho *tombamento* para a proteção dos bens. Como relata Fonseca (1997) em seu livro, até mesmo muitos projetos de proteção desenvolvidos por programas, como o CNRC, acabaram sendo propostas de tombamento e, por isso, ela conclui:

Se, nos anos 70-80, houve uma evidente ampliação na conceituação de patrimônio, em termos dos instrumentos de preservação, no entanto (sic), praticamente não se recorreu, no Brasil, em nível federal, a formas alternativas ao tradicional instituto do tombamento. (FONSECA, 1997, p.205).

⁴⁸ Fonseca relata, também, o confronto de critérios e valores mesmo entre os membros diretamente ligados ao IPHAN, como Lucio Costa, aposentado, mas ainda consultor do órgão, e o professor Paulo Santos, membro do Conselho Consultivo. "O problema não era uma mera oposição história x cânone [...]. Os dois partiam de uma leitura da história da arquitetura. O que os distinguia [...] era uma postura diferente na consideração da tradição e na construção da continuidade histórica dos estilos arquitetônicos." Enquanto Lucio Costa, no episódio do Palácio Monroe, por exemplo, não considerava o ecletismo um período da história da arte e, sim, "um hiato nessa história", "Paulo Santos considerava o ecletismo como estilo estético e arquitetonicamente válido, na medida em que propunha analisá-lo à luz do momento histórico em que emergiu." (FONSECA, 1997, p.220 a 222).

Nesse sentido, tendo continuado a vigorar como principal instrumento de proteção patrimonial durante o processo de alargamento do entendimento sobre o tema, nas décadas de 1970 e 1980, esse instrumento acabou por inibir a evolução das práticas de preservação nos órgãos, as quais continuaram sendo guiadas pela conservação/restauração rigorosa, embora já direcionadas pela perspectiva econômico/cultural.

A restauração do Solar Berquó, construção do século XVII, ilustra bem o preconceito, ainda presente no IPHAN, contra edificações que começavam a ser valorizadas. O responsável pela restauração foi o então consultor do órgão, no escritório da Bahia, Diógenes Rebouças (1914-1994). Segundo Nivaldo Andrade Júnior, em seu texto *Arquitetura moderna e preexistência edificada*, o arquiteto "demonstrou um profundo desapego a tudo que não correspondesse à idéia de colonial." Demolindo todos os elementos posteriores ao século XVIII, que estavam já incorporados na edificação que abrigou o Colégio São Salvador, de 1855 até o final dos anos 1970, Diógenes substituiu-os por outros correspondentes à arquitetura colonial baiana do século XVII, na tentativa de resgatar uma imagem passada que, muito provavelmente, nunca existiu.

A abertura do patrimônio à participação mais democrática e, por isso, a bens que até então estavam excluídos do universo da estética, como percebemos na passagem do Palácio Monroe, é somente um dos vários confrontos entre conceitos e critérios de valoração ocorridos dentro do quadro do IPHAN; entretanto, à medida que se foram tornando corriqueiros, foram também sendo incorporados ao trabalho do órgão.

O fato é que havia, agora, uma nova realidade e novos problemas. O alargamento do conceito de patrimônio, a participação da população, mesmo de forma parcial, os vários confrontos entre conceitos e critérios de valoração ocorridos dentro do quadro do IPHAN, a abertura do órgão a novos tipos de bens trouxeram a necessidade de reavaliação. Era necessário um trabalho de redefinição de valores e de reflexão teórica, metodológica e operacional.

Nesse panorama, a discussão do tema começou a se democratizar, permitindo produtivos confrontos, experimentações, novas leituras e novas soluções para a questão patrimonial. Essa necessidade foi um dos responsáveis pelo salto no

desenvolvimento do conceito de patrimônio que chegou, nos anos de 1980, a absorver a noção de imaterialidade. Com foco no patrimônio arquitetônico, as novas visões serão delineadas a seguir.

4.6 Os primeiros resultados das novas posturas

Podemos entender que as interferências de aço e vidro, recursos de construção e afirmação da imagem da modernidade, no centro do Rio de Janeiro, são resultado de uma flexibilização das regras de proteção do IPHAN. Este viu a necessidade de se realizar "um acordo" entre os interesses pela modernidade nos seus vários sentidos – especulação imobiliária, vontade de progresso a qualquer custo, ideal de se construir a verdadeira arquitetura moderna brasileira, consciência da característica dinâmica da cidade – e os interesses pela proteção do patrimônio, inclusive, como parte do desenvolvimento almejado.

Como já sabemos, a forma predominantemente incoerente nas determinações dos critérios considerados para a salvaguarda de um bem acabou por negar tudo que chegou primeiro ao centro histórico do Rio de Janeiro. O que aconteceu foi que as intervenções modernas extinguiram a cultura do lugar e, se conseguiram alguma preservação, esta foi somente a das fachadas de alguns edifícios.

Na contramão do que acontecia no núcleo histórico da cidade carioca, o projeto de Lina Bo Bardi, de 1977, para o SESC Pompéia, na cidade de São Paulo – uma intervenção na antiga Fábrica de Tambores da Pompéia – vem materializar uma nova postura em relação ao patrimônio. O projeto fabril da Pompéia, reproduzindo um modelo de crescimento característico de São Paulo, cidade de estrutura urbana heterogênea e descontínua, reforça a atmosfera daquele espaço – a atmosfera de festa e de encontro, desfrutada pelos usuários que ocupavam o local. (SANTOS, 1998). Nesse sentido, no projeto do SESC,

Já se (sic) sobressaem as principais questões que orientam o restauro: por um lado (sic) existe a preocupação por preservar as suas qualidades formais. Por outro lado, existe a intenção de manter

a plena ebulição de vida que a arquiteta encontra nos galpões da antiga fábrica. (BIERRENBACH, 2003, p.6).

O projeto de reciclagem das construções antigas em áreas de convívio mantém a rua interna existente (rua de serviço da fábrica) – ao longo da qual os galpões estão alinhados. Transversalmente, um outro eixo é definido por um córrego, conformando eixos articuladores de dois pólos; o dos galpões e o do novo conjunto de três blocos de concreto. A não existência de "nenhuma relação aparente entre si, seja de escala, de linguagem ou de história, em diálogo mimético com seu contexto imediato" (como o crescimento da cidade), entre os dois polos, acirram suas contradições. (SANTOS, 1998)



FIGURA 43 – [SESC Pompéia, São Paulo: o eixo (transversal), na verdade, uma zona de fronteira – conformado pelo córrego que passa no lugar e coberto por um *deck* de madeira - foi batizado de "rua da praia"]

Fonte: FLICKR®, [200-].



FIGURA 44 – SESC Pompéia, São Paulo: a mesma "rua da praia" vista de um outro ângulo

Fonte: INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI, 1998, p.24.

Os galpões, sob os quais grandes espaços foram liberados, abrigam, entre outras coisas, a administração, os lugares de convívio, de exposição, de ateliês, de shows

e o restaurante. O novo conjunto, formado por três volumes de concreto de arquitetura "auto-referente", criando um marco na paisagem, abriga as piscinas e as quadras (bloco maior), os vestiários e as salas de exercícios no bloco mais esguio, ligado ao primeiro por passarelas de concreto protendido, e a caixa d'água, em forma de cilindro, que nos remete à antiga, e destruída, chaminé. (SANTOS, 1998).



FIGURA 45 – SESC Pompéia, São Paulo: galpões da antiga fábrica cobertos por telhado tradicional de duas águas e telhas de vidro

Fonte: INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI, 1998, p.5.



FIGURA 46 – SESC Pompéia, São Paulo: rua interna (antiga rua de serviço da antiga fábrica) ao longo da qual os galpões se abrem e se conformam num dos eixos articuladores do espaço

Fonte: INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI, 1998, p.9.

Numa escala maior, um dos primeiros planos a aplicar, em parte, à realidade brasileira os princípios das cartas internacionais mais recentes, naquela época, foi o projeto municipal do Corredor Cultural, proposto em 1979 e aprovado em 1984, para o centro do Rio de Janeiro (esse projeto, na verdade, vem sendo implementado há mais de vinte anos).

Basicamente, pretendia-se estimular e desenvolver os aspectos físicos e sócio-culturais, que foram ações representadas, respectivamente, pela recuperação dos imóveis e de espaços públicos e pela valorização das potencialidades locais. Iniciou-

se, portanto, um processo de abordar o espaço da cidade, onde grandes trechos eram considerados objeto de preservação. (VAZ; SILVEIRA, 2006, p.79).

O mais interessante, no entanto, sobre o caso do centro do Rio é que, apesar da não-instauração de intervenções físicas, propostas em "projetos suporte" do governo estadual para o próprio Plano do Corredor Cultural, eles contribuíram, hoje sabemos, para "alimentar a dinâmica do lugar". O fato é que o próprio trabalho de discussão do projeto com a comunidade fez nascer, em cada grupo que compunha a diversidade sócio-cultural do lugar, a consciência da sua importância para aquele local.

Esse sentimento, naturalmente, refletiu-se na promoção de diversas atividades econômicas, culturais e sociais que, apropriando-se dos edifícios históricos, criaram novos ambientes, devolvendo a eles sua vitalidade. Esse fato comprova a "força e a necessidade da participação social para a efetiva implementação dos planos e/ou projetos urbanos." (VAZ; SILVEIRA, 2006, p.97).

As mesmas autoras atribuem o bom resultado do projeto Corredor Cultural, entre outras coisas, à variedade de usos (inclusive o residencial) e ao incentivo a manifestações culturais. Medidas como tombamentos rígidos, que engessam o tecido urbano existente, criação de estabelecimentos apenas comerciais, que geram espaços exclusivamente de consumo, e de equipamentos culturais monumentais, que acabam elevando o valor de troca dos imóveis, não foram tomadas. (VAZ; SILVEIRA, 2006).

Assim, podemos constatar que, diante de um panorama confuso, já surgiam, no final dos anos de 1970, as primeiras reflexões realmente voltadas para a condição brasileira, abrindo terreno para uma época que iria permitir uma maior discussão sobre a cidade: o Pós-Modernismo.

4.7 O início da mudança no cenário da preservação do bem cultural: Pós Modernismo

Nesse meio tempo, as relações entre o homem e o mundo, e os homens entre si, encontram-se em processo de mutação e a visão desses homens, aqui

representada pela dos arquitetos, vinha tornando-se diferente. O movimento moderno, tendo fundado sua promessa, em grande parte, na crença de que a tecnologia poderia resolver as questões práticas e artísticas na esfera social, trouxe consigo fenômenos regressivos e destrutivos e passou a não ser mais capaz de "articular e solucionar problemas ecológicos, sociais, políticos e militares, colocados pelo desenvolvimento tecnológico." (SUBIRATS, 1987, p.110).

A arquitetura moderna, renegando a arte tradicional na luta para impor-se como legítima e construir um futuro, encontrou, na Europa do segundo pós-guerra, um cenário perfeito para colocar em prática seus ideais de completa renovação urbana, ou de "tabula rasa". Essa "arquitetura das boas intenções"⁴⁹ – verdadeira, única e democrática –, ao priorizar o progresso, o desenvolvimento e o funcionalismo, estaria diretamente identificada com a felicidade e o bem-estar humano.

Depois da Segunda Grande Guerra, esse compromisso com o progresso técnico, já bastante desgastado devido aos desmandos com o meio ambiente, perde definitivamente sua razão de ser. Adotada de maneira geral no cenário do pós-guerra, adaptando-se às tarefas da construção em larga escala, as regras formais da arquitetura moderna passaram a ser aplicadas de forma, cada vez mais, repetitiva, transformando-a em uma "arquitetura demasiadamente técnica, anônima e abstrata" (MONTANER,1999, p.152), além de elitista, redutivista, exclusivista, e com uma atitude "anti-cidade e anti-história." (JENCKS,1996, p.29). Nesse sentido, ela perde a capacidade de comunicação e de transmissão da idéia de conforto, segurança, lazer, identidade e memória para a população. A falta de significado da arquitetura do pós-guerra e o panorama de

[...] conflitos entre tecnologia e natureza, entre progresso técnico-científico e memória ou identidade históricas, entre racionalização social e integração cultural, e sobretudo, a necessária superação de uma competitividade político-econômica baseada no acúmulo indefinido de um potencial tecnológico específica e explicitamente destrutivo, exigem uma reformulação da relação cultural do homem moderno com a natureza, com história e com os valores éticos e estéticos suscetíveis de modelar um futuro melhor. (SUBIRATS,1987, p.110).

⁴⁹ A "arquitetura das boas intenções" é uma definição de Colin Rowe, lembrada por Jencks (1996, p.22).

Assim, a crítica à falha do Modernismo em não conseguir formar conexões efetivas com a cidade e a história nem se comunicar com seus principais usuários ganha peso, abrindo lugar, de acordo com Fischer (1984), para verificações sobre as relações entre espaço construído e sociedade, dentro de uma perspectiva cultural. Na visão da mesma autora, enquanto, nos Estados Unidos, as reflexões davam-se devido a uma demanda de invenções formais conectadas às questões de marketing, na Europa, o tema envolvia, predominantemente, a preservação arquitetônica, os projetos de requalificação urbana e de reutilização de edifícios antigos que tinham ficado de pé depois da guerra, além de uma preocupação com a questão ecológica.

No panorama europeu e, principalmente italiano, com Aldo Rossi, uma das primeiras propostas de combate à "máquina de morar" modernista propunha um reencontro com as referências, "com formas arquiteturais presentes na memória coletiva dos povos, formas retiradas da linguagem histórica da arquitetura, mas [...] retrabalhadas, reinterpretadas." (COELHO, 2005, p.62). A arquitetura deveria resgatar a sua capacidade de expressão e representação de símbolos e rituais da sociedade e responder às próprias leis tipológicas das ruas, praças e dos quarteirões.

Ao mesmo tempo, como bem observado por Jencks, muitos dos arquitetos que vinham trilhando o caminho rumo à "nova" arquitetura, ainda que em direções diversas, tinham-no iniciado num mesmo ponto, no Movimento Moderno, que, agora, eles questionavam. Por isso, o mesmo autor enxerga que os arquitetos que combatem o Modernismo não querem apagá-lo da história e cometer o mesmo erro anterior, mas traçar sua continuação tanto quanto transcendê-lo, materializando-se, assim, o duplo significado das posturas da época. Isso leva Charles Jencks a definir o que ele chama de Pós-Modernismo, ou seja:

[...] combinação de técnicas modernas com alguma outra coisa (geralmente, construção tradicional) para que a arquitetura se comunique com o público e com uma minoria em causa, geralmente outros arquitetos. (JENCKS, 1996, p.29, tradução nossa)⁵⁰.

⁵⁰ "[...] the combination of modern techniques with something else (usually traditional building) in order for architecture to communicate with the public and a concerned minority, usually other architects." (JENCKS, 1996, p.29).

[...] uma arquitetura que era profissionalmente embasada e popular, assim como uma baseada em novas técnicas e em antigos padrões. Para simplificar, a dupla codificação significa elite/popular, acomodativa/subversiva e nova/velha. (JENCKS, 1996, p.30, tradução nossa)⁵¹.

Um exemplo dessa dupla significação é a Neue Staatsgalerie em Stuttgart, projeto de 1977-1982, na Alemanha. A galeria de James Stirling coloca-se, no tecido da cidade, como extensão do museu já existente, de uma maneira comunicativa e irônica. Como diz Jencks, o arquiteto quis demonstrar que eles (entenda-se os pós-modernos) "não poderiam recusar o passado e a beleza convencional, nem o presente com suas técnicas atuais e sua realidade social." (JENCKS, 1996, p.32).



FIGURA 47 – [A Staatsgalerie existente ao fundo e o novo anexo]

Fonte: ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, [200-].



FIGURA 48 – ["A tribuna das esculturas, uma transformação do Panteão e da Vila de Hadrain, entre outros tipos clássicos, é uma verdadeira *res publica* que traz o público através de uma passarela em curva para a direita. A linguagem é, ao mesmo tempo tradicional e moderna, mas não revivalista devido às distorções." (JENCKS, 1996, p.32, tradução nossa)]⁵².

Fonte: SUPER STOCK, [200-].

⁵¹ "[...] an architecture that was professionally based and popular as well as one that was based on new techniques and old patterns. To simplify, double coding means elite/popular, accommodating/subversive and new/old." (JENCKS, 1996, p.30).

⁵² Texto original: "The sculpture court, a transformation of the Pantheon and Hadrian's Villa among other classical types, is a true *res publica* with the public brought through the site on a curvilinear walkway to the right. Traditional and modern 'language games' are not synthesized but juxtaposed, an allegory of a schizophrenic culture." (JENCKS, 1996, p.32).

Esse duplo significado da arquitetura que nascia, não só mostra uma das questões de base dos arquitetos pós-modernos – a de que as "novas" arquiteturas vêm de outras já experimentadas – mas afirma uma postura já tomada por Lucio Costa na sua investigação para construir a *boa arquitetura*, ou seja, a nova arquitetura brasileira no início do século XX. Esta seria produzida com elementos ressemantizados das formas e dos elementos arquitetônicos da arquitetura colonial brasileira.

É a partir desse ponto comum, presente nas diversas correntes que o Pós-Modernismo apresentou – e que não investigaremos aqui devido à abrangência do tema –, que pretendemos mostrar o nosso entendimento de como a nova maneira de encarar o mundo, mais especificamente produzir arquitetura, influenciou a retomada do papel do objeto arquitetônico novo na sua integração com o preexistente.

Mesmo sendo, por vezes, questionada sobre a pertinência da valorização da memória como se pretendia, constatamos que o comportamento pós-moderno, de uma maneira ou de outra, possibilitou que os arquitetos voltassem a enxergar, através da vasta gama de formas presentes na história e na cultura, que a nova arquitetura não seria criada do nada.

Diferentemente do que a Modernidade propunha – o rompimento total com o passado – a Pós-Modernidade pretendeu não ser inédita, por si só. A sua originalidade estaria na sua capacidade de estabelecer novas relações e sentidos, a partir de formas com significados próprios. As formas locais como todas as outras encontradas nos estoques cultural e histórico, há muito relegadas a segundo plano, seriam grandes recursos para a nova produção arquitetural e para a recuperação da tradição e da memória coletiva.

Por isso, acreditamos que, mesmo considerando alguns aspectos da arquitetura pós-moderna como a prática da *ironia* no jogo desterritorializante de elementos como pirâmides, arcos, colunas gregas, frontispícios, voltada para a estética do consumo publicitário, predominante nos Estados Unidos, ela consegue apreender e refletir um estado real das coisas, uma consciência histórica, um modo de ser e de viver. (SUBIRATS, 1987)

Nesse sentido, percebemos que a preocupação dos pós-modernistas em entender o já existente para produzir a "nova" arquitetura pode ter sido uma contribuição para a questão da preservação. Juntamente com apoio dos estudos e das recomendações estabelecidas com a discussão do tema – que, na verdade, é possível devido à conjuntura pós-moderna – todo o panorama mostra-se importante no desenvolvimento do debate da preservação arquitetônica, principalmente no que se refere à intervenção.

No Brasil, os primeiros que, provavelmente, podemos considerar sensíveis à abordagem pós-moderna são os arquitetos mineiros Éolo Maia (1942-2002), Jô Vasconcellos (1947-) e Sylvio de Podestá (1952-), além de outros, como Moacyr Moojen Marques (?) e Carlos Alberto Hubner (?), que entraram na cena pós-moderna poucos anos mais tarde. A obra de Maia representa não só a manifestação de uma nova mentalidade arquitetônica, mas também o começo da discussão do *papel do novo* em interferências no preexistente. Aliás, Bruno Santa Cecília considera que

[...] Éolo, juntamente com Jô Vasconcellos e Sylvio de Podestá, **inaugurou o pós-modernismo arquitetônico no Brasil**, definindo novo marco para a arquitetura mineira, que em apenas outros dois momentos adquiriu relevância nacional: com o virtuosismo de sua arquitetura barroca e com o caráter excepcional do modernismo da Pampulha de Oscar Niemeyer. (SANTA CECÍLIA, 2006, p.181, grifo nosso).

Segundo a pesquisa de Santa Cecília sobre as obras de Éolo Maia, estas foram, de início, fortemente influenciadas pelos ideais modernos, principalmente do período tardio, e por formas provenientes de trabalhos de arquitetos como Le Corbusier, Vilanova Artigas, Oscar Niemeyer e Louis Khan. Ainda que se apropriasse de elementos e conceitos das arquiteturas modernas, Maia, ressemantizando-os, conseguia empregá-los em novos contextos.

Essa postura deve-se, muito provavelmente, à atenção dada à herança arquitetônica do período colonial brasileiro – lembrando que se repetia, aqui, a mesma atitude de Lucio Costa, ainda que com alguns enfoques diferentes. Mesmo orientado pelo

compromisso de continuidade dos ideais da arquitetura moderna, já se observam, em suas primeiras obras, "o exercício à liberdade de criação e procedimentos de geração da forma arquitetônica tipicamente pós-modernos." (SANTA CECÍLIA, 2006, p.180).

Já no final da década de 1970, Maia – após a experiência adquirida com suas "experimentações"– de maneira análoga à nova postura tomada pelos arquitetos pós-modernos europeus e americanos, censura a adoção acrítica da "roupagem" moderna da arquitetura brasileira daquela década, calcando-se na liberdade para a concepção de sua arquitetura. (SANTA CECÍLIA, 2006, p.19).

Essa liberdade para Éolo Maia não significava, no entanto, um rompimento com o passado, no qual se tinha baseado a cultura moderna, mas constituía a utilização de formas já experimentadas e adaptadas ao contexto tecnológico, construtivo, econômico e cultural brasileiro. A arquitetura inédita não viria do nada, mas de todas as outras já produzidas, principalmente da herança arquitetônica brasileira. Vale a pena lembrar, mais uma vez, uma certa analogia com a atitude de Lucio Costa – atual em todos os tempos –, quando este ressaltava a importância da nossa referência colonial na produção da arquitetura moderna brasileira. Éolo Maia

Muitas vezes privilegiava a utilização de formas já experimentadas por outros arquitetos, adaptando-se ao contexto tecnológico, construtivo e econômico brasileiro, de maneira análoga ao apelo de (Robert) Venturi ao "elemento convencional", referindo-se à possibilidade de fazer uma arquitetura significativa valendo-se de elementos ordinários ou de uso comum. (SANTA CECÍLIA, 2006, p.187).

Observamos, aqui, os estudos preliminares de Éolo e sua forte referência ao vocabulário arquitetônico colonial mineiro. As torres das igrejas barrocas de Ouro Preto são fonte para a inserção de elementos de composição em seus edifícios.

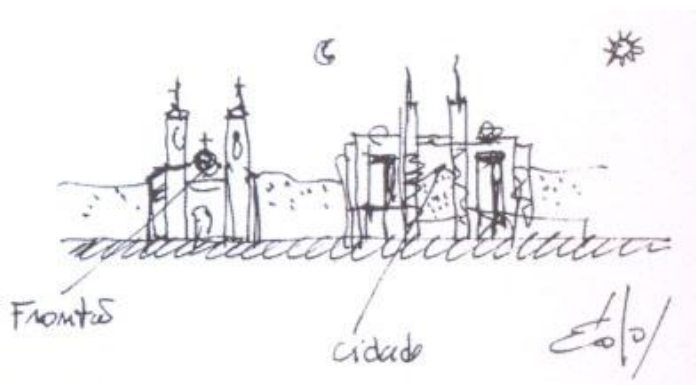


FIGURA 49 – Estudos preliminares para o projeto do Centro Empresarial Raja Gabaglia

Fonte: SANTA CECÍLIA, 2006, p.185.



FIGURA 50 – Centro Empresarial Raja Gabaglia. (1989-1993)

Fonte: SANTA CECÍLIA, 2006, p.45.

Esse conceito foi inaugurado e materializado pelo projeto da Capela de Santana ao Pé do Morro, de 1978, localizada na Fazenda do Pé do Morro, em Ouro Branco, e considerada a obra-prima do arquiteto. Seguindo uma tendência europeia no que se refere a intervenções em objetos passíveis de preservação, esse projeto inaugurou, também, uma forma coerente de lidar com esse tipo de cenário e pode ser considerado um dos passos mais importantes para a reintrodução do tema nas discussões sobre arquitetura e, principalmente, preservação arquitetônica.



FIGURA 51 – [Capela de Santana ao Pé do Morro: estrutura metálica envolvendo a ruína]

Fonte: FLICKR®, 2008.

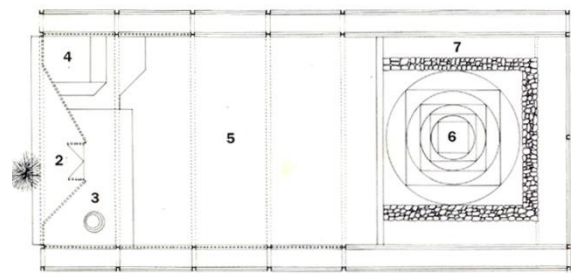


FIGURA 52 – Planta da Capela de Santana ao Pé do Morro

Fonte: SANTA CECÍLIA, 2006, p.147.

O projeto teve como missão a construção de uma capela, aproveitando-se as ruínas de uma edificação, "formadas por três espessas paredes que preservavam a técnica da construção edilícia de barro e pedra." (SANTA CECÍLIA, 2006, p.132). O sucesso do projeto deveu-se à pertinência de se realizar uma intervenção contemporânea, além, é claro, da competência de seus autores.

O conceito da interferência contemporânea, marcada pelo contraste entre o novo e o antigo, através, por exemplo, do uso de materiais contemporâneos, procedia de referências a experiências internacionais, como já foi dito, e também da sensibilidade dos arquitetos envolvidos, que souberam compor duas verdades arquitetônicas sem a necessidade de vincular suas decisões a um possível e necessário retorno ao ESTILO PATRIMÔNIO, caso a capela fosse um bem protegido.

As ruínas não restauradas foram envolvidas com estrutura de perfis metálicos e painéis ripados de madeira maçaranduba, vedados com vidros temperado e colorido, respectivamente. A nova estrutura envolve a ruína, de modo que esta configura o altar da capela. Segundo os autores, "é o presente protegendo o passado para o surgimento do futuro." (PEREIRA, 1995, p.82). O aço *corten*, utilizado na estrutura e no cruzeiro, contrasta com as pedras da ruína e integra-se na paisagem pela cor da terra mineira.

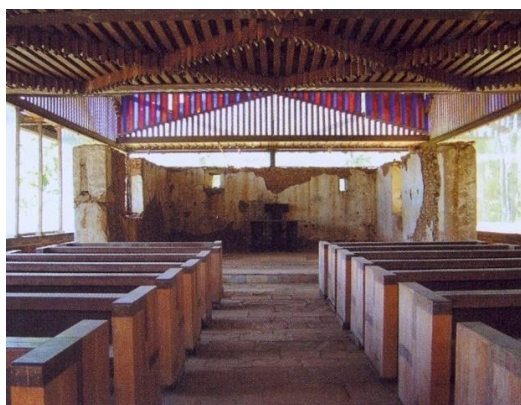


FIGURA 53 – Capela de Santana ao Pé do Morro: ruínas (três paredes de pedra) não restauradas, que configuram o altar da capela e vedação do ripado de madeira em vidros coloridos

Fonte: SANTA CECÍLIA, 2006, p.146.



FIGURA 54 – Cruzeiro, em aço *corten*, da capela de Santana ao Pé do Morro: detalhe dos braços, uma releitura do cruzeiro da capela de Padre Faria em Ouro preto

Fonte: SANTA CECÍLIA, 2006, p.137.

É exatamente isto que merece destacar: a postura adotada para o projeto não passou por nenhum órgão de preservação, já que as ruínas não eram tombadas (a nova capela foi tombada pelo IEPHA em 2002). Por isso, intuímos dois pontos: primeiro, uma consciência da necessidade de preservação por parte do contratante que demandou o aproveitamento das ruínas, indicando uma já possível mudança de mentalidade da população; segundo, a confirmação de que o uso da sensibilidade, a busca da verdade e autenticidade arquitetônicas, como já instruía Lucio Costa, era sempre a melhor maneira de se fazer arquitetura.

Mais que elaborar projetos, Éolo, porém, preocupava-se com a ampliação do debate arquitetônico. Com a parceria de diversos arquitetos, entre eles, Álvaro Hardy, Joel Campolina, José Eduardo Ferolla e Sylvio Podestá, Maia publicou as revistas "Vão Livre" e "Pampulha". A "Vão Livre" circulou entre os anos de 1979 e 1982, divulgando não só a arquitetura mineira como as discussões no campo arquitetônico; "Pampulha", mesmo tendo o foco principal na arquitetura produzida em Minas, veiculou também, em 1981, as várias manifestações artísticas e culturais do país.

Como observa Bruno Santa Cecília (2006, p.53), a experiência editorial, numa época de começo de abertura política, foi fundamental para o crescimento do debate cultural, inclusive o arquitetônico. As discussões sobre as transformações e condições dos contextos urbanos permitiram uma nova abordagem em relação aos mesmos, dando início à prática, mais freqüente, de "intervenções em estruturas arquitetônicas antigas – quer em refuncionalizações, quer em obras de restauro." (SEGAWA, 2002). Um dos casos mais bem-sucedidos, fora de Minas Gerais e já apresentado, é o de Lina Bo Bardi para o SESC Pompéia.

Segawa recorda-nos, ainda, a realização do XII Congresso Brasileiro de Arquitetura, em 1985, organizado também pelos arquitetos mineiros. No evento,

a realidade política (abrandamento da ditadura, então com a possibilidade de indicação de um candidato civil à presidência da República) e econômica (agravamento da recessão e crise inflacionária) conviveram civilizadamente com a discussão da arquitetura como disciplina, abordagem até então bloqueada nas escolas e na categoria profissional diante do quadro de acirramento político e ideológico. (SEGAWA, 2002, p.194).

Nesse sentido, as publicações, que revelavam a nova postura na produção da arquitetura, e a grande participação dos arquitetos no congresso – de acordo com Segawa, mais de cinco mil profissionais – permitiram que o debate chegasse às universidades e que os alunos, muitos deles futuros professores, participassem também da discussão. Nesse momento, a troca de conhecimento sobre restauração – incluindo aí o papel do novo em preexistências – volta a fazer parte das atividades dos arquitetos, podendo ser comprovada com a inclusão da disciplina *Técnicas Retrospectivas* na grade curricular das instituições universitárias, nos anos de 1990.

Tanto a restauração como disciplina no currículo de graduação das escolas de Arquitetura quanto seu debate foram também fomentados pela ampliação de conhecimentos específicos nessa área, através dos cursos de *Especialização em Restauo e Conservação de Monumentos e Conjuntos Históricos - CECRE*. Mas, o mais significativo sobre a efervescência da época foi a abertura do mercado do patrimônio não só aos arquitetos como também a uma gama de profissionais.

Retomando os relatos sobre o período que vai do final da década de 70 até meados dos anos 80 e coincide com o governo do presidente João Batista Figueiredo (1979-1985), dois episódios simbólicos, não só para a arquitetura de Minas Gerais como para a brasileira, muito mais que pontuar o final do processo de abertura política característica dessa época, vão (re)inaugurar o diálogo entre os arquitetos e os órgãos de preservação, obrigando estes últimos a tomar uma posição quanto às restaurações e intervenções.

Dando continuidade aos estudos de intervenções em sítios e edificações históricas, iniciados no final da década de 1970 – com a Capela de Santana ao Pé do Morro – onde os elementos e materiais contemporâneos eram os recursos utilizados para se materializar o conceito de contraste entre o novo e o antigo, mais um trabalho do grupo mineiro vem enriquecer as discussões. Trata-se do projeto da Residência do Arcebispo de Mariana (1982-1987). A interferência, em centro histórico *oitocentista*, fortemente regulada pelo SPHAN, acontece numa das praças, em meio ao casario e às igrejas coloniais.

Dotando o edifício de qualidades construtivas contemporâneas, os arquitetos, Maia, Vasconcellos e Podestá, propõem um volume que se integra no conjunto histórico com cobertura em telha e beiral. As janelas, recuadas do plano da fachada, repetem

o compasso dos cheios e vazios da cidade, mas possuem uma linguagem atual. Para marcar a contemporaneidade e, ao mesmo tempo, evocar a tradição, os arquitetos utilizam, entre outros, materiais como o aço *corten* para marcar os cunhais, quadros e marcos, representando a estrutura de madeira autônoma das antigas construções.



FIGURA 55 – [Residência do Arcebispo de Mariana: sobrado em dois pavimentos coberto com telha portuguesa]



FIGURA 56 – Residência do Arcebispo de Mariana: manutenção dos ritmos das aberturas

Fonte: PEREIRA, 1995, p.88.

Fonte: COMAS, 2002.

Na verdade, para Comas, "a novidade não está no cunhal metálico [...], mas na utilização do imaginário popular, sincrético, híbrido, exuberante, ingênuo, eclético, festivo da cidade interiorana de hoje como fonte de inspiração arquitetônica." Há uma interação entre o popular e o erudito, "o popular corrompe e o deforma para assimilá-lo." (ARQUITEXTOS, 2002)⁵³. É assim que a edificação apresenta seus contrastes.

⁵³ Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp151.asp>>. Acesso em: 13 jan. 2008.



FIGURA 57 – Residência do Arcebispo de Mariana: estrutura metálica marcando os cunhais

Fonte: PEREIRA, 1995, p.90.



FIGURA 58 – Residência do Arcebispo de Mariana: claustro coberto por uma pirâmide de vidro transparente, onde se insere uma capela com cobertura de vidro colorido

Fonte: PEREIRA, 1995, p.91.

O outro episódio é a intervenção no Centro de Apoio Turístico Tancredo Neves, na Praça da Liberdade, em Belo Horizonte (1984-1992), conhecido popularmente como "Rainha da Sucata". Sylvio de Podestá⁵⁴ chama, novamente, essa intervenção de "arquitetura odontológica". Mas a arquitetura odontológica da Serra Pelada, porque, na praça, símbolo dos ideais republicanos do início do século XX e tombada em nível estadual em 1977, "temos todos os tipos de dente. Então, tínhamos que fazer um dente nosso."

O projeto para a interferência no conjunto histórico é uma releitura da arquitetura eclética na Praça. Além de manter a altimetria predominante no entorno e tomar emprestado elementos arquitetônicos para que fossem incorporados ao novo edifício, os arquitetos buscam, também, elementos de outras arquiteturas, conformando um diálogo permanente e claro com as demais edificações e, ao mesmo tempo, irônico e irreverente.

⁵⁴ Idéia apresentada por Sylvio de Podestá à autora, em entrevista realizada em 20 jun. 2008. Cf. ANEXO E.



FIGURA 59 – [Secretaria de Educação com seu Arco Belga de arremate superior e elementos da arquitetura eclética republicana do final do século XIX]

Fonte: SKYSCRAPER CITY, [2000].



FIGURA 60 – Centro de Apoio Turístico Tancredo Neves, Belo Horizonte: arco de arremate superior e coluna, elementos presentes na linguagem da praça

Fonte: SANTA CECÍLIA, 2006, p.102.

Na contramão do mimetismo presente no edifício simétrico e com aberturas que repetem o ritmo das demais edificações, observamos uma colagem e exposição "exagerada" de materiais contemporâneos. Na verdade, essa colagem é repudiada pela concepção eclética de se fazer arquitetura, onde todos os materiais e técnicas contemporâneas da época ganhavam uma roupagem de elementos clássicos.

Há um certo vaivém em relação ao entorno. A arquitetura do "Rainha da Sucata" vai ao encontro da arquitetura eclética da Praça, mas, em muitos aspectos, afasta-se dela. Aproximando-se dos demais edifícios ecléticos do entorno, o prédio do Centro de Apoio Turístico apresenta-se simétrico, há uma colagem de elementos arquitetônicos e um diálogo, muitas vezes, permitido por uma atitude mimética. Ao mesmo tempo, a sua simetria é quebrada, de certa forma, pelo acesso principal junto à esquina, os elementos contemporâneos não são mais cobertos por uma "roupagem estilística" e a atitude mimética é contaminada pela variedade de materiais e de referências regionalistas. Mais que exibir colunas jônicas e cornijas, o edifício traz consigo a discussão da cidade, como tanto queriam os arquitetos.

Acreditamos que esse prédio, além de ser o projeto mais emblemático da arquitetura pós-moderna produzida em Minas Gerais e possivelmente no Brasil, juntamente com o projeto da Residência do Arcebispo de Mariana, tiveram importante função para que o tema do papel do novo em preexistências voltasse a ser discutido. Se foi

possível marcar o nosso tempo em duas áreas de valor arquitetônico e histórico indiscutíveis, já não se podia mais voltar atrás e, a partir desse episódio, os órgãos de proteção sentiram-se obrigados a tomar uma postura em relação ao assunto.

Como veremos no capítulo seguinte, a esse posicionamento foram agregadas algumas contribuições ao crescimento do nosso entendimento sobre a coexistência da nossa tradição e da nossa evolução.

5 A RETOMADA DAS REFLEXÕES E O CENÁRIO CONTEMPORÂNEO

O tempo no qual vivemos hoje, sem dúvida nenhuma, foi trazido tanto pelos problemas como pelas soluções encontradas num período de tentativas, que foi aquele compreendido entre o começo dos anos de 1970 e o final dos anos de 1980. Se, por um lado, havia a vontade de acertar e a sensibilidade de pessoas como Aloísio de Magalhães, Éolo Maia e Lina Bo Bardi, que mostraram maneiras coerentes de lidar com o patrimônio sem seguir, necessariamente, recomendações e documentos internacionais, por outro, muitas vezes, os projetos propostos não conseguiam ser implementados efetivamente, como já foi visto antes.

Foi esse cenário de erros e acertos que proporcionou espaço para a discussão e elaboração de conceitos que hoje regem a Carta Magna brasileira e que permitiram uma ampliação na gama de bens considerados preserváveis, inclusive dentro da própria Arquitetura. Dessa maneira, em conformidade com os documentos internacionais e com a teoria da preservação, a Constituição Federal do Brasil, de 1988, formalizou a ampliação do conceito de patrimônio histórico e artístico nacional para patrimônio cultural brasileiro. Essa ampliação, que já vinha acontecendo desde a década de 1970, é assinalada pelo artigo 216 da Constituição, que estabelece

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I – as formas de expressão;

II – os modos de criar, fazer e viver;

III – as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV – as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V – os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. (ACQUAVIVA, 2000, p.101).

Assim, o contexto passou a ser mais valorizado e o patrimônio cada vez mais ligado ao tempo, ao seu entorno e aos acontecimentos à sua volta. Os conformadores da vida e da dinâmica da cidade, ou seja, as relações sociais, os usos, as apropriações e os significados de cada local tornaram-se os condicionantes do patrimônio ambiental urbano, o que é observado nas palavras de Leonardo Castriota:

Abordar o patrimônio ambiental urbano vai ser assim, como se pode perceber, muito mais que simples tomar determinadas edificações ou conjuntos: é antes, conservar o equilíbrio da paisagem, pensando sempre como inter-relacionados a infra-estrutura, o lote, a edificação, a linguagem urbana, os usos, o perfil histórico e a própria paisagem natural. Não se trata mais, portanto, de uma simples questão estética ou artística controversa, mas antes da qualidade de vida e das possibilidades de desenvolvimento do homem. (CASTRIOTA, 2003, p.8).

O que, talvez, tenha tido de mais significativo na sua promulgação foi a convocação da comunidade⁵⁵ para se integrar à ação do Poder Público na salvaguarda do patrimônio cultural. Na verdade, a Constituição só veio afirmar uma participação que já vinha acontecendo desde as décadas de 1970 e 1980. Dentro desse espírito, muitos pedidos de tombamentos de bens representativos das várias etnias conformadoras da sociedade brasileira, de marcos da história da ciência e da tecnologia no Brasil, de exemplares da arquitetura em ferro e da arquitetura civil, que anteriormente não eram considerados bens culturais, e até mesmo do tombamento de "fazeres" têm sido efetivados, desde então.

A mesma Constituição vai mais além. Propõe a obrigatoriedade dos Estados e Municípios de cuidar e promover o patrimônio, incentivando a criação de suplementos à legislação federal no que se refere a assuntos de interesse estadual ou local, respectivamente, permitindo a criação de artifícios contemporâneos fundamentais para a conservação de bens culturais. Dessa maneira, o documento confirma a importância da ação das diversas⁵⁶ instâncias de governo na proteção

⁵⁵ § 1º - O Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação. [...]. (ACQUAVIVA, 2000, p.101).

⁵⁶ Art. 23. É competência comum da União, dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios: [...] III – proteger os documentos, as obras e outros bens de valor histórico, artístico e cultural, os

desses bens culturais de níveis de interesse diferentes, como já havia manifestado Lucio Costa⁵⁷.

O resultado do incentivo à suplementação à ação federal pode ser observado, por exemplo, na Constituição Estadual de Minas Gerais, de 1989 que, segundo Vanessa Brasileiro,

[...] não se limita aos pressupostos colocados pela Constituição Federal de 1988, mas amplia a gama de ações possíveis no que diz respeito à preservação do patrimônio cultural. Esta característica se torna ainda mais relevante se considerarmos que as Leis Orgânicas dos Municípios mineiros terão como base a conceituação genérica dada pela Magna Carta em associação ao refinamento possibilitado pelo texto estadual. (BRASILEIRO, 1999, p.38).

A Carta Estadual mineira prevê, entre outras coisas, a "adoção de incentivos fiscais que estimulem as empresas privadas a investirem na produção cultural e artística do Estado, e na preservação do seu patrimônio histórico, artístico e cultural"⁵⁸. Ratifica a Lei Sarney de 1986 (Lei nº 7.505/86) – substituída pela Lei Rouanet⁵⁹ de 1991, (Lei nº 8.313/91), após ter sido revogada pelo então presidente da República,

monumentos, as paisagens naturais notáveis e os sítios arqueológicos; [...]. (ACQUAVIVA, 2000, p.57).

Art. 24. Compete à União, aos Estados e ao Distrito Federal legislar concorrentemente sobre [...] VII – proteção ao patrimônio histórico, cultural, artístico, turístico e paisagístico; [...]. (ACQUAVIVA, 2000, p.57).

Art. 30. Compete aos Municípios: I - legislar sobre assuntos de interesse local; II - suplementar a legislação federal e a estadual no que couber; [...] IX - promover a proteção do patrimônio histórico-cultural local, observada a legislação e a ação fiscalizadora federal e estadual; [...]. (ACQUAVIVA, 2000, p.59).

⁵⁷ Cf. ANEXO L.

⁵⁸ "Seção IV – Da Cultura – Art. 207 - O Poder Público garante a todos o pleno exercício dos direitos culturais, para o que incentivará, valorizará e difundirá as manifestações culturais da comunidade mineira, mediante, sobretudo: [...] V - adoção de incentivos fiscais que estimulem as empresas privadas a investirem na produção cultural e artística do Estado, e na preservação do seu patrimônio histórico, artístico e cultural; [...]". Disponível em: <<http://www.google.com.br/search?hl=pt-BR&sa=X&oi=spell&resnum=0&ct=result&cd=1&q=constitui%C3%A7%C3%A3o+estadual+1989%2Bmg&spell=1>> Acesso em: 13 dez. 2008.

⁵⁹ Cf. ANEXO M. A Lei Rouanet foi regulamentada pelo Decreto nº 1.494/95 e tem como princípio a dedução de imposto de renda devido para pessoas físicas ou jurídicas.

Fernando Collor de Mello⁶⁰, que desmantelou o setor cultural do país quando assumiu o poder em 1990. A Lei Sarney incentivava, em termos fiscais, pessoas físicas e jurídicas que dessem apoio à cultura. Esse tipo de incentivo reproduz-se em pequenas ações que, apesar de muitas vezes passarem despercebidas, alimentaram a consciência da preservação.

A experiência com esse tipo de medida permitiu um refinamento ainda maior e resultou na Lei nº 12.040 de 1995, revogada pela Lei nº 13.803 de 2000, mais conhecida como "Lei Robin Hood." Esta tem como filosofia uma melhor distribuição de recursos provenientes do ICMS - Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Prestação de Serviços - aos municípios mineiros, sob condição do cumprimento de certos requisitos. Reconhece-se que a "Robin Hood" foi um marco na política de preservação mineira, pois fez brotar o interesse nas administrações municipais em preservar e cuidar de seu patrimônio.

A Lei, além disso, promoveu a multiplicação dos inventários através do registro⁶¹ dos bens, conformando-se, juntamente com o "tombamento", como um dos instrumentos de proteção mais eficazes que possuímos. Aliás, a ferramenta "registro" ou "inventário" ganha força nas *Cartas de Nara*, de 1994, e de Brasília, de 1995, porque é essa ferramenta que pode afirmar (ou não) a autenticidade de um bem, "principal fator de atribuição de valores" (IPHAN, 2004, p.321), como atesta a passagem abaixo:

⁶⁰ O presidente da República Fernando Collor de Mello extingue, em 1990, a SPHAN e a FNpM, paralisando suas atividades e dissolvendo o Conselho Consultivo. A área da cultura só seria reorganizada em 1992 com a criação do Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural - IBPC, momento em que o Conselho Consultivo do IPHAN volta a atuar. Em 1994, o IBPC volta a ser Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN.

⁶¹ A Constituição Federal enumera vários instrumentos e formas de acautelamento para a proteção do patrimônio: § 1º - *O Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação.* [...]. (ACQUAVIVA, 2000, p.101). Conhecer os bens de interesse para preservação é premissa para qualquer proteção. Um dos instrumentos de proteção mais importantes é o inventário. Em Minas Gerais, o trabalho de inventário é feito pela operação do IPAC/MG, Inventário de Proteção do Acervo Cultural de Minas Gerais. "Caracteriza-se por uma operação permanente, dinâmica e sistemática, visando ao registro de manifestações humanas em suas diferentes criações espontâneas e formais e de potencialidades naturais". É a partir do levantamento do IPAC/MG que podemos identificar acervos, conhecer o estado de conservação dos mesmos e a importância destes no contexto cultural do Estado. Nesse sentido, feito o levantamento, podem-se "formular políticas necessárias para sua conservação, restauração e valorização, tendo em vista que a ação empreendida neste sentido responda a uma necessidade social contemporânea e a uma preocupação governamental". (IEPHA, 1991,p.7).

O valor da autenticidade é a conjugação de diversos valores da herança patrimonial, materiais e imateriais, que sofrem influência de sua natureza cultural, de seu contexto cultural e de sua evolução através do tempo. Portanto, conservar a autenticidade é conservar o valor maior da herança patrimonial. (HIDAKA, 2008, p.17).

Mesmo obtendo resultados significativos na preservação do patrimônio cultural em Minas Gerais, Brasileiro observa, em sua pesquisa de 1999, uma predominância do "tombamento" frente ao "planejamento urbano"⁶². Na tabela de notas, podemos observar que se privilegia a postura tradicional (o tombamento) como forma preferencial de proteção. Além disso, a sistemática de pontuação vai de encontro à filosofia da importância dos municípios na proteção de seus bens. Se uma comunidade é incentivada a proteger um bem pertencente a ela, por que, então, a partir do momento em que a proteção municipal é feita, ela não é tão valorizada quanto a federal e a estadual?

Sabemos que, muitas vezes, o significado de um bem não é tido como igual para distintas comunidades, mas, sem assumir importância menor, a ação "proteger" municipal poderia ganhar uma força muito maior e contribuir para a não-renovação desenfreada das cidades. Não é o município, hoje, considerado o agente maior na tutela do patrimônio?

Por mais que tenhamos aberto a nossa visão e produzido instrumentos⁶³ como o inventário e a Lei "Robin Hood", que integrados podem ser eficazes na proteção da nossa herança cultural, o "tombamento" persiste, inibindo ainda, de certa maneira, a discussão e a evolução de novos conceitos e de metodologias potenciais de intervenção e restauração em edifícios e centros históricos de interesse de preservação, o que explica um comportamento, muitas vezes, incoerente ao lidar com essa área de atuação.

Talvez, isso se deva, entre outras coisas, ao fato de o "tombamento" ser considerado a "tábua de salvação" para ocasiões de escassez de verbas para obras que, afinal, é uma dificuldade enfrentada pelo órgão federal desde seus primeiros

⁶² Anexo III da Lei nº 13.803 de 2000, Índice do Patrimônio Cultural – PPC. Cf. ANEXO N.

⁶³ É importante lembrar, aqui, a utilização de outros instrumentos que são, da mesma forma, importantes para a preservação, quando utilizados de maneira associada. São eles, o Plano Diretor, o parcelamento, uso e ocupação do solo, os códigos de obras e posturas municipais, a desapropriação, extrafiscalidade e solo criado. Não pretendemos, porém, nos aprofundar nesse assunto aqui.

tempos e, hoje, também por estados e municípios, que agregaram a responsabilidade de proteger o patrimônio.

Por sua vez, a deficiência quanto à investigação sobre métodos de restauração/intervenção (voltamos, aqui, ao foco do nosso trabalho) torna-se mais problemática quando a descentralização, iniciada nos anos de 1970, consolida-se com a disseminação de secretarias de cultura e de órgãos estaduais e municipais, causando a burocratização do órgão federal cuja função passa a limitar-se, praticamente, à fiscalização e aprovação de projetos. Falta-lhe a

[...] combinação de dimensão de assessoria crítica com dimensão de assessoria propositiva que já existiu outrora, por exemplo, por parte do IPHAN, no trato das ruínas de São Miguel das Missões e seu museu, ou no próprio processo de projeto do Grande Hotel de Ouro Preto: a capacidade de conciliar valores históricos e artísticos de diferentes momentos. (COMAS; SANTOS; ZEIN, 2008, p.2)⁶⁴.

Na verdade, o que acabou acontecendo foi que os órgãos estaduais ampliaram, sim, os esforços do IPHAN na tentativa de proteção, mas não houve integração daqueles com o órgão federal. O que se observa é que, quando há uma evolução na prática de restauração, ela é feita, no máximo, de maneira individual. Os órgãos trabalham seus instrumentos e seus conceitos de maneira solitária, fazendo, então, o papel do IPHAN, que assumiu uma função burocrática.

A burocratização tolheu o órgão federal – estendendo-se, também, aos outros órgãos de proteção, já que estes deveriam estar em sintonia com o IPHAN e com os demais órgãos de proteção do território – no que se refere à construção de uma linha de pensamento que abarque a complexidade brasileira e, ao mesmo tempo, conduza os métodos de intervenção restaurativa.

Além do mais, mesmo que exista uma discussão e uma tentativa de desenvolvimento das formas de atuação sobre os objetos arquitetônicos a serem preservados, essa discussão se dá, muitas vezes, internamente e não é compartilhada com os demais responsáveis pela produção intelectual ligados à área, como os atuantes nas universidades, nas instituições culturais e no mercado de

⁶⁴ Disponível em: <http://www.docomobahia.org/Comas_Santos_Zein.pdf>. Acesso em: 19 set. 2008.

trabalho, os quais freqüentemente participam de novas propostas que envolvem a preservação de edifícios e centros históricos. Esse cenário pode ser observado no depoimento de Beatriz Kühl.

No Brasil, nessas últimas décadas temos visto crescentes esforços no campo, com a produção de numerosos escritos de grande valia. Escritos, em sua maioria, para a análise das políticas públicas de preservação, releituras críticas da atuação dos órgãos de preservação etc. No entanto, o debate no país sobre critérios e princípios teóricos que deveriam reger a restauração existe, mas permanece muito limitado. (KÜHL, 2005/2006)⁶⁵.

No cenário Europeu, a situação tomou um rumo diferente do nosso. O "valor quase incontornável" (KÜHL, 1998, p.208) que os monumentos históricos das cidades do velho continente vinham adquirindo, principalmente depois da Segunda Grande Guerra – quando o desejo de resgate de referências era evidente através do conteúdo do significado de patrimônio cultural que começava a surgir na época – desencadeou, também, uma necessidade de revisão do trabalho de restauração, devido ao que Beatriz Kühl chama de uma "crise metodológica" (KÜHL, 1998, p.208).

A crise correspondia à necessidade de se acharem soluções para intervenções que ultrapassavam os limites estabelecidos pelas cartas de restauro. Mesmo abarcando um conjunto significativo de construções, inclusive a arquitetura "menor", e promovendo, pelo menos em teoria, certo equilíbrio e consenso no modo de atuar sobre a arquitetura, as recomendações de Brandi e da *Carta de Veneza* ainda continuaram voltadas aos monumentos de grande valor artístico (KÜHL, 1998).

Como a Europa já vinha construindo uma linha de pensamento sobre como agir em bens preserváveis de forma mais fundamentada, os questionamentos e, por sua vez, as novas tendências sobre a prática da restauração não tardaram a surgir. Estas, refletindo as controvérsias geradas pelo grande número de bens preservados pelo seu valor histórico, cujo valor estético era limitado, começam a ser desenvolvidas já na década de 1960.

⁶⁵ Disponível em: <http://www.usp.br/cpc/v1/php/wf01_inicio.php>. Acesso em: 10 jul. 2007.

Dos debates, resultou a *Carta Della Conservazione e Del Restauro*, de 1987, que combatendo a severidade da *Carta Del Restauro*, de 1972, começa a considerar algumas práticas até então repudiadas, como a da conservação pura ou a do emprego de técnicas tradicionais, posturas que, aliás, vêm se radicalizando. Kühl (1998) esclarece a abordagem das correntes radicais, denominadas *pura conservação* ou *conservação integral* e *manutenção-represtinação* ou *hipermanutenção*.

A *pura conservação* não trabalha com a dialética das instâncias estética e histórica. Ela privilegia, de modo absoluto, somente esta última. Essa prática visa a preservar a matéria tal como chegou a nossos dias e vai receber uma consolidação. Isso significa que não se atua através de um juízo crítico de valor, porque a transformação do objeto arquitetônico (para um novo ou mesmo uso) em si, não faz parte do processo de conservação. Na verdade, é considerada como uma etapa de "inovação", ou seja, um momento de criação que se adiciona à obra com grande espaço para liberdade expressiva, mas que deve ser feita de modo consciente, compatível e respeitoso.

Já a *manutenção-represtinação* propõe manutenções ou integrações na obra, através da adoção de formas e emprego de técnicas tradicionais do passado, estabelecendo uma tendência a se trabalhar por analogia.

Mesmo em meio a correntes radicais, existe uma mediadora, conhecida como *restauro crítico-conservativo e criativo*⁶⁶ ou *restauro criativo*⁶⁷. Esta é alicerçada na teoria brandiana do juízo histórico-crítico que, como já sabemos, é feito através da análise da relação dialética entre as estâncias históricas e estéticas de cada obra. Juntamente com essa análise histórico-estética, há também, como a denominação já sugere, um ato criativo. Dessa maneira, trabalha-se, articuladamente, com o momento conservativo e o de inovação.

Segundo Askar, a criação artística do arquiteto vem integrar o procedimento crítico e a compreensão que este tem do bem a se preservar. O restauro crítico permite a

⁶⁶ Denominação adotada pelo estudioso Giovanni Carbonara e também por Beatriz Kühl em seu texto *História e Ética na Conservação e na Restauração de Monumentos Históricos*. Maria Piera Sette, em seu livro *Il restauro in architettura*, chama essa postura de Posição Central.

⁶⁷ Denominação adotada por Jorge Askar em seu texto "Reconstrução e Imitação como Alternativas da Conservação".

criação artística intervir quando "[...] os elementos remanescentes não forem suficientes para fornecer traços para restituir as partes faltantes". (ASKAR, 1996, p.19) Giovanni Carbonara, estudioso das novas correntes esclarece melhor a postura conservativo-criativa, afirmando que o restauro é

[...] um ato histórico-crítico (no sentido de que se vale de um juízo, como foi dito), conservativo (no sentido de que a sua finalidade primária é tutelar e mandar ao futuro um "bem" no melhor estado possível, utilizando com tal escopo, se necessária, a prática da reutilização) e também criativo (R. Bonelli), pela clara consciência de que todo ato, até mesmo o de simples manutenção, 'muda' de qualquer forma o objeto e que tal mutação, mesmo que guiada historicamente e tecnicamente irrepreensível, implica uma resposta que não poderá jamais resultar figuramente neutra e que, nesse sentido, é prefigurada e controlada através de um projeto. (CARBONARA, 1992, p.40-41 *apud* KÜHL, 1998, p.209)⁶⁸.

No Brasil, essa corrente do restauro foi o pilar de vários projetos de intervenção desenvolvidos durante a década de 1990. Esses projetos são reflexos tanto de uma tendência globalizante – com a qual o mundo começava a se deparar, o que possibilitou a chegada dessas influências – como do amadurecimento propiciado pelas investigações, discussões e experimentos empreendidos, nos anos de 1980, com base na teoria do restauro crítico de Brandi.

O projeto de Rodrigo Meniconi, (1986-1989), para a restauração do edifício do Colégio do Caraça, inaugura uma postura mais crítica em relação ao edifício e/ou à cidade histórica e vem proporcionando frutos cada vez mais significativos, mesmo tendo ainda um longo caminho a ser percorrido. Seguiremos, então, com os resultados de interferências obtidos até agora.

⁶⁸ Texto original: [...] é um ato storico-critico (nel senso che si avvale del giudizio, come si é detto), conservativo (nel senso che il suo fine primario é di tutelare e tramandare al futuro um 'bene' nel migliore stato possibile, utilizzando a tale scopo, se necessaria, La pratica del riuso) ed anche creativo (R. Bonelli), per La chiara coscienza Che ogni atto anche quello di semplice manutenzione, 'muta' comunque l'oggetto e Che tale mutazione, pur guidata storicamente ed tecnicamente ineccepibile, implica un esito Che non potrà mai risultare figurativamente neutro e che, in tal senso, va prefigurato e controllato tramite um progetto. (CARBONARA, Giovanni, 1992, 40-41 *apud* KUHLI, 1998, p.209).

5.1 Obras

O edifício da biblioteca, parte importante do conjunto do Santuário do Caraça, fundado em 1820, ficou em ruínas por vários anos depois de um incêndio em 1968. Tombado pelo SPHAN em 1955, só veio a ser restaurado (depois do incêndio) em 1991, quando foi transformado em Centro Cultural (1989).

Partindo de uma ruína, o projeto somente consolida a estrutura antiga – as paredes de pedra das fachadas que permaneceram de pé –, deixa, à mostra, os sinais do incêndio, documento da história do edifício, e marca a interferência internamente, criando outra espacialidade e possibilitando diferentes usos.



FIGURA 61 – [Fachadas norte (pano de vidro) e leste]

Nota: Observa-se a estrutura de concreto inserida no volume existente, a qual respeita sua identidade arquitetônica.

Fonte: Foto da autora, 2007.



FIGURA 62 – [Fachada oeste com sua aparência externa mantida, inclusive com os sinais do incêndio]

Fonte: Foto da autora, 2007.

A intervenção, com caráter de inserção, já que houve o acréscimo de uma nova estrutura no espaço interno do edifício existente, foi feita em concreto armado. Às paredes de pedra existentes, ainda com as marcas do incêndio, foi vinculada a nova estrutura de concreto através de vigotas, sem, porém, que aquelas fossem utilizadas como apoio efetivo. A nova estrutura interna e independente possibilitou não só a sustentação dos pisos dos pavimentos e do telhado, mas também serviu como apoio para as antigas alvenarias de pedra. O organismo existente contrasta com os

materiais contemporâneos – concreto armado, aço e vidro – permitindo clara distinção entre novo e antigo e um diálogo em que permanece nitidamente delimitado o campo de expressão próprio de cada uma das partes.



FIGURA 63 – [Detalhe da fixação das vigas da nova estrutura nas paredes existentes]

Fonte: Foto da autora, 2007.



FIGURA 64 – [Vedação e estrutura independentes das paredes de pedra originais, obtendo-se uma leitura clara dos dois organismos]

Fonte: Foto da autora, 2007.

Apesar de a escolha do material utilizado ter impossibilitado a reversibilidade⁶⁹ da intervenção e a leitura da edificação como um todo, pelo menos internamente, a estrutura inserida no "volume" conformado pelas ruínas permitiu que diferentes espaços e atividades fossem propostos, o que promoveu a reatualização dos valores do bem protegido. Desse modo, potencializa-se a preservação do bem com a sua reutilização, maneira mais eficaz, segundo Carbonara (1992), para evitar a sua deterioração.

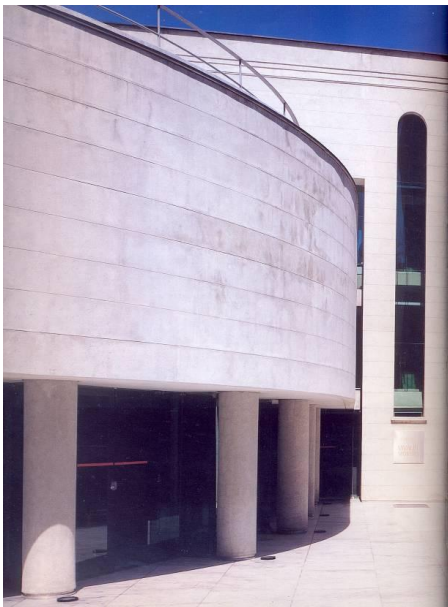
⁶⁹ A maneira como se deu a fixação da nova estrutura nas paredes de pedra impossibilita a aplicação do princípio da reversibilidade, de Brandi. Segundo o teórico, toda intervenção deve ser uma proposição modificável.



FIGURAS 65 e 66 – [Vista do auditório no 3º pavimento]

Fonte: Fotos da autora, 2007.

O projeto de expansão da sede da Academia Mineira de Letras (1991), abrigada no Solar dos Borges da Costa, em Belo Horizonte desde 1987, é um anexo independente, implantado de modo generoso em relação a seu vizinho, um casarão eclético. Gustavo Pena, autor do projeto, estabelece um diálogo com o contexto ambiental preexistente, mas de modo que o novo volume – conformado através da penetração do bloco horizontal no vertical – seja provido de autonomia. (MAHFUZ, 2000).



FIGURAS 67 e 68 – Anexo da Academia Mineira de Letras e a antiga sede, respectivamente

Nota: Percebe-se o diálogo entre as edificações e, ao mesmo tempo, o contraste.

Fonte: MAHFUZ, 2000, p.74-75, 80.

O bloco vertical, mais duro, de linhas simples, estabelece uma relação proporcional e formal com o casarão, na medida em que o arquiteto limita esse volume de acordo com os alinhamentos da antiga construção, coroa o edifício com uma cornija e arremata a fachada com uma seteira, elementos presentes no Solar.



FIGURAS 69 e 70 - Vista interna do foyer que fica no bloco horizontal

Fonte: MAHFUZ, 2000, p.80.

O bloco horizontal, que penetra o vertical, divide-se em duas partes, abrigando o *foyer*, na parte da frente, e o auditório, na parte de trás. A parte do *foyer*, que conforma um terraço sustentado por colunas, mimetiza o terraço e as colunas presentes na fachada frontal do Solar e curva-se, prestando-lhe uma homenagem.

O edifício da Pinacoteca de São Paulo, antigo Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, de autoria de Ramos de Azevedo e Domiciano Rossi, construído entre 1897 e 1900, foi tombado, em 1982, pelo CONDEPHAAT – Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Ambiental do Estado – por ser um dos componentes do conjunto arquitetônico e urbano do bairro da Luz representativos da arquitetura da virada do século XX.

A decisão pelo uso do edifício neoclássico como pinacoteca fez-se com base no fato de Ramos de Azevedo, ainda no comando do Liceu, ter inaugurado, numa de suas salas, uma galeria de arte em 1905. (GALLO, 2001). O projeto para a Pinacoteca (1997) foi confiado a Paulo Mendes da Rocha (com colaboração de Eduardo Argenton Colonelli e Wellington Ricoy Torres) e pode ser considerado uma interferência da corrente crítico-criativa. A recriação deu-se no estabelecimento de

novas relações de fluxo, dotando o edifício de maior dinamismo, flexibilidade e fruição, coerente com a função de espaço de exposições a ser exercida pelo prédio e com a qualidade ideal do tempo presente.

Para tal, eliminou-se a hierarquia vertical do conjunto, criando-se passarelas metálicas de ligação, que estabelecem uma circulação transversal em quatro eixos e a percepção horizontal de todo o ambiente, o que foi possível, também, com a retirada das esquadrias das janelas internas.



FIGURA 71 – [Pinacoteca de São Paulo: passarelas metálicas cruzando o pátio em dois níveis e janelas internas sem as esquadrias]

Fonte: FAPESP, [200-].



FIGURA 72 – [Pinacoteca de São Paulo: vazados das elevações internas do edifício, possibilitando uma percepção horizontal e uma integração dos ambientes]

Fonte: VIVER CIDADES, [200-].

A nova articulação inverteu o eixo principal do edifício, que era determinado pela entrada na fachada principal (Av. Tiradentes), passando a atravessar o edifício longitudinalmente e marcando a fachada lateral com o lugar de acesso ao interior da edificação.

A criação dos novos eixos e da flexibilização da circulação foi feita com o uso de clarabóias planas em estrutura metálica reticular e vidros laminados as quais, "substituindo" uma cúpula prevista no projeto original, mas nunca construída, cobrem os pátios internos do edifício neoclássico, evitando a entrada de chuva, mas garantindo a da luz natural no interior da construção.



FIGURA 73 – [Pinacoteca de São Paulo: detalhe das clarabóias planas em estrutura metálica]

Fonte: COENEN, 2000.



FIGURA 74 – [Pinacoteca de São Paulo: antiga fachada principal, na Av. Tiradentes]

Nota: No antigo *hall* de entrada, foi instalado um balcão metálico como espaço alternativo de exposição.

Fonte: SÃO PAULO. Governo do Estado. Secretaria de Cultura, [2006].

Para agregar valor ao edifício antigo, única justificativa para a inclusão do novo no antigo, para a integração entre inovação e tradição, o arquiteto "buscou desvendar o que estava lá." (ROCHA, 1998, 47). Nessa busca, ele não resgata tudo, sabe reconhecer o que do existente deve reaparecer para, assim, instituir um diálogo com o novo. Na verdade, apesar da grande intervenção sofrida pelo edifício, Rocha não rompe com a leitura de um pensamento de arquitetura eclética, mantendo a idéia da simetria.

Além disso, o trabalho franco com as diferentes texturas, a estrutura aparente da construção – alvenaria autoportante de tijolos – em contraponto com os materiais contemporâneos – aço e vidro – ressaltam a coexistência democrática da marca dos dois tempos.

O Parque das Ruínas, um anexo do Museu da Chácara do Céu (Museu Castro Maia), no Rio de Janeiro, foi a concretização de um projeto (1997) de reciclagem e revitalização do edifício cuja sede, uma casa modernista (projeto de Vladimir Alves de Souza em 1957) foi tombada pelo IPHAN. A decisão pela criação do parque foi o estado de ruínas em que se encontrava a casa onde morou Joaquim Murtinho – ministro do governo Campos Sales – até sua morte, em 1911.

Acreditamos que a concepção adotada no trabalho veio um pouco da idéia da "unidade potencial". Entendemos que é uma intervenção que tenta retomar a espacialidade do lugar. Sem que o edifício fosse todo reconstruído, certos elementos foram gerados para ajudar o observador a criar uma percepção daquele espaço.

Na edificação em ruína, a adequação ao uso contemporâneo foi mínima, já que houve somente a instalação de sanitários. Pretendendo, no entanto, fazer dali um lugar de passagem, onde os visitantes pudessem explorar os mirantes possibilitados pelos vários vãos das ruínas, foram criadas passarelas e escadas metálicas, caixas de aço e vidro protegendo alguns desses mirantes para manter a entrada da luz natural, e recuperada a volumetria da cobertura de mesmo material.



FIGURA 75 – [Parque das Ruínas, Rio de Janeiro: mirantes proporcionados pelos vãos, que permanecem abertos]

Fonte: ARTE PARADA; MORENO, [200-].



FIGURA 76 – [Parque das Ruínas, Rio de Janeiro: fechamento em aço e vidro, que protegem as plataformas dos mirantes]

Fonte: SKYSCRAPER CITY, [2000].



FIGURA 77 – [Parque das Ruínas, Rio de Janeiro: material das escadas e passarelas contrastam com a alvenaria de tijolo]

Fonte: SKYSCRAPER CITY, [2000].



FIGURA 78 – [Parque das Ruínas, Rio de Janeiro: contraste no diálogo do aço e vidro com os materiais e elementos da fachada (pináculos e a parte remanescente das cornijas)]

Fonte: SKYSCRAPER CITY, [2000].

Os materiais utilizados, aço e vidro, contrastam com o material original das ruínas de tijolo, que constituem as alvenarias autoportantes estabilizadas pela cobertura e passarelas.

Os ambientes funcionais – auditório, sala de exposições temporária, copa, administração e banheiros públicos – ficam semi-enterrados e encontram-se fora dos limites da ruína propriamente dita.

Exemplar da arquitetura colonial deixada pelos bandeirantes em Minas Gerais, a sede da fazenda São José do Manso, tombada pelo IEPHA em 1998, foi construída entre 1706 e 1708 e é uma das apenas três amostras da arquitetura paulista no estado. Parte do conjunto da fazenda, que foi pólo produtor de chá na primeira metade do século XX, o casarão sofreu interferência interna. A alvenaria perimetral foi reformada e consolidada, devido à desestabilização provocada pela realização de aberturas que receberam pilares de concreto armado e à construção de uma cinta subdimensionada, sem função estrutural alguma, numa intervenção de 1956.



FIGURA 79 – [Sede da fazenda São José do Manso, Ouro Preto: edificação em estilo "bandeirista"]

Fonte: Foto da autora, 2008.



FIGURA 80 – [Sede da fazenda São José do Manso, Ouro Preto: vista do perfil de uma das fachadas com sinais da consequência da desestabilização]

Fonte: Foto da autora, 2008.

Ficando o IEPHA responsável pela parte externa da edificação, o projeto de Danilo M. Macedo com Carlos Alberto Maciel, Flávio Carsalade e Paulo Lopes para o interior do casarão consistiu na construção de uma nova cobertura e de um mezanino para a área de multimídia do "Centro de Referência Fazenda São José do Manso" (1998).

Como as paredes eram frágeis para receber qualquer carga, pilares metálicos foram inseridos dentro da edificação a fim de apoiarem a cobertura que também é estruturada em madeira, ficando, assim, completamente independente das alvenarias.

Enquanto as fachadas externas receberam caiação e pintura para fazer uma alusão às vergas e ombreiras que existem, em pedra, somente em algumas aberturas, internamente, as paredes não receberam nenhum tratamento, ficando visíveis, dessa maneira, as várias intervenções sofridas pela edificação ao longo do tempo.



FIGURA 81 – [Sede da fazenda São José do Manso, Ouro Preto: estrutura da cobertura nova, independente, que poupa a edificação de cargas do telhado]

Fonte: Foto da autora, 2008.



FIGURA 82 – [Sede da fazenda São José do Manso, Ouro Preto: estrutura independente da cobertura e paredes sem reforma ou intervenção]

Fonte: Foto da autora, 2008.

Para proteger a alvenaria exposta, os arquitetos optaram pela instalação de pano de vidro temperado, paralelo às paredes, o qual também faz o papel de vedação, já que a maior parte das janelas permaneceu sem esquadria. A pavimentação feita em quartzito e tijolos laminados, completamente regular, contrasta com a pavimentação original de lajota cerâmica, protegida sob piso de vidro.

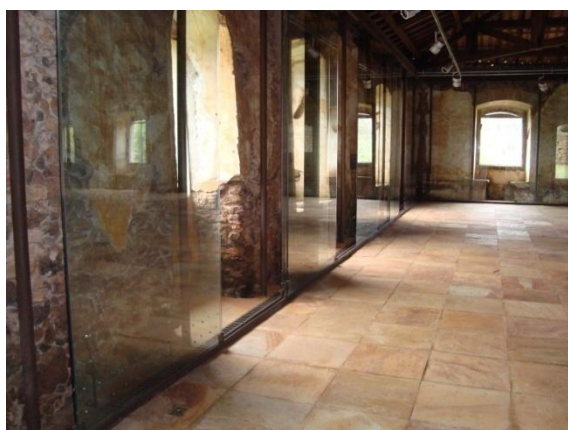


FIGURA 83 – [Sede da fazenda São José do Manso, Ouro Preto: vedação interna de vidro, colocada de forma a poupar as alvenarias de interferência e a protegê-las]

Fonte: Foto da autora, 2008.



FIGURA 84 – [Sede da fazenda São José do Manso, Ouro Preto: estrutura da cobertura nova, independente, que permite a criação de um mezanino]

Fonte: Foto da autora, 2008.

Nesse sentido, o trabalho na sede da Fazenda do Manso envolve um pouco do restauro tradicional, que reabilita a edificação por fora, e uma interferência contemporânea, que consolida o estado real da casa interiormente.

Contrariamente à intervenção na Pinacoteca, onde "elementos arquitetônicos existentes e componentes do ideário classicista foram retirados, destruídos e substituídos por outros, dignos representantes da estética da era industrial – "a transparência do vidro e a nudez do ferro" (GALLO, 2001, p.13) –, a interferência no Palacete Comendador Catharino e no seu entorno (2002), em Salvador, eleva a edificação eclética – projetada pelo italiano Baptista Rossi, construída em 1912 e tombada pelo patrimônio estadual da Bahia na década de 1980 – "à condição de protagonista". (SERAPIÃO, 2006, p.44).

Configurando-se tanto como um trabalho de restauração e de pequena intervenção no edifício antigo (um dos últimos exemplares do ecletismo na capital baiana) quanto como um problema de "criação que [...] se resolve com a elaboração, de maneira original, de uma imagem nova" (BRANDI, 2005, p.136), correspondente ao novo volume, a interferência marca o contraste e a leitura de dois momentos da história.



FIGURA 85 – [Museu Rodin, Salvador: detalhe do trabalho minucioso de restauração e recuperação de elementos originais da edificação eclética]

Fonte: VITRUVIUS, [2006].



FIGURA 86 – [Museu Rodin, Salvador: intervenção na caixa de circulação vertical, "encaixada" no antigo edifício]

Fonte: VITRUVIUS, [2006].



FIGURA 87 – [Museu Rodin, Salvador: passarela que une os dois blocos, conformando um pátio entre as edificações e mirante para a obra mais importante – A Porta do Inferno]

Fonte: VITRUVIUS, [2006].



FIGURA 88 – [Museu Rodin, Salvador: continuidade do conjunto, proporcionada pela passarela]

Fonte: VITRUVIUS, [2006].

De forma geral, o palacete recebeu um trabalho minucioso de restauro e recuperação de suas características originais e intervenções pontuais para a integração dos diversos ambientes e criação de novo sistema de circulação vertical, que se resume à abertura de mais um lance de escada para dar acesso ao sótão e à torre de circulação e elevador, "encaixada" na parte posterior do antigo imóvel.

Em contrapartida, estabelecendo como condições não derrubar nenhuma das árvores centenárias que ocupam o jardim e não competir com a edificação histórica, os arquitetos Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci implantaram o novo volume numa clareira conformada pelas árvores, de modo que este se mantém a "uma distância de respeito" atrás do palacete. Para unir esses dois "momentos" e proporcionar a continuidade desejada no conjunto, foi construída uma passarela que se estende do novo edifício ao térreo elevado do casarão (mezanino do anexo da circulação vertical do edifício), que serve, também, de cobertura para quem circula no nível do solo. A solução da passarela reforça, então, a fachada lateral leste dos dois volumes e o diálogo, ao mesmo tempo, de confronto e entendimento, em que são expressos

"uma técnica e um modo de construir e de usufruir do espaço." (FANUCCI; FERRAZ, 2006)⁷⁰.

O Centro Cultural e Turístico de Ouro Preto (2004), construído no lugar do edifício colonial que abrigava o antigo Hotel Pilão e parte do conjunto da Praça Tiradentes em Ouro Preto, ambiente monumental, foi projetado por Fernando Graça depois do incêndio de 2003, que destruiu, quase completamente, o casarão.



FIGURA 89 – [Ouro Preto: foto tirada em 14/04/2003]

Fonte: OURO PRETO WORLD, [2001].



FIGURA 90 – [Parte externa do casarão, reconstruída igual à anterior]

Fonte: Foto da autora, 2008.

Contrariamente ao que disse Sylvio de Podestá, "colocar um dente atual na arcada", o conceito, adotado pelo arquiteto e aprovado pelo IPHAN, foi de, externamente, reconstruir a edificação tal e qual era, pela demanda da população, segundo afirma o próprio Fernando Graça⁷¹, e marcar a intervenção, por dentro, com novos elementos, materiais construtivos e novos usos.

⁷⁰ Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/institucional/inst149/inst149.asp>>. Acesso em: 19 set. 2008.

⁷¹ Informação obtida do arquiteto Fernando Graça em entrevista à autora, em 23 junho de 2008. (Não anexada).



FIGURA 91 – [Fachada do Centro Cultural e Turístico, voltada para a Praça Tiradentes]

Fonte: Foto da autora, 2008.



FIGURA 92 – [Parte remanescente da antiga construção, com textura diferente]

Fonte: Foto da autora, 2008.



FIGURA 93 – [Parte interna integrada]

Fonte: Foto da autora, 2008.



FIGURA 94 – [Parte interna, apresentando materiais contemporâneos, que contrastam com as alvenarias de pedra preservadas]

Fonte: Foto da autora, 2008.

Na parte interna, o edifício recebeu elementos contemporâneos como o aço e o vidro, que se contrapõem às paredes de pedra. Estas sustentavam a antiga edificação e foram determinadas pelo IPHAN a fazerem parte do novo espaço, todo integrado e permeável.

De certa forma, um pouco diferente das demais intervenções que vimos anteriormente neste capítulo – interferências em objetos arquitetônicos que têm valor próprio –, o novo edifício do Centro Cultural e Turístico, que tem valor de conjunto, comprova que a construção estilística, até hoje, é vista como válida nos órgãos de proteção da arquitetura em centros históricos. Mesmo seguindo a vontade da população local, que desejava que o edifício fosse construído tal e qual era, esse projeto de intervenção num sítio histórico, se comparado com o projeto da Casa do Arcebispo de Mariana ou mesmo com o do Centro Cultural Yves Alves, em Tiradentes, mostra-nos que ainda não temos critérios claros e precisos nas intervenções e os existentes "validam" todo tipo de ação de restauro.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observamos, não só pelos casos mais recentes de intervenção apresentados neste trabalho, que a prática de interferência em preexistências, no Brasil, tem-se mostrado um pouco mais coerente quando se trata de bens excepcionais, mesmo havendo ainda episódios que geram muitos questionamentos e a necessidade de contínuo debate e revisão.

Por um lado, o avanço das ações de intervenção deve-se ao desenvolvimento e à divulgação, nas últimas décadas, das várias correntes da teoria do restauro crítico, entre elas, destacando-se a do restauro crítico-criativo. Por outro, a situação parece-nos bem mais nebulosa. Simultaneamente ao fato de ainda não existir uma "discussão teórica aprofundada, voltada (KÜHL, 2005/2006) para a realidade brasileira", o que, entre outras coisas, provavelmente acontece, é que tendemos a aplicar à situação brasileira as recomendações das cartas internacionais feitas para outros contextos, como Veneza, Paris, Londres, etc., detentoras de fortes estruturas simbólicas, como Carlos Antônio Leite Brandão coloca e formados por sociedades culturalmente mais consistentes, inclusive em relação à arquitetura.

Não há nada de errado em seguir recomendações e incorporá-las ao nosso modo de fazer e/ou preservar arquitetura, mas antes, e fazendo referência, aqui, ao ainda atualíssimo pensamento de Lucio Costa, devemos conhecer e entender a nossa cultura e nossos limites, para que possamos interpretar, filtrar e reinventar nossa maneira de agir sobre a arquitetura brasileira.

Dentro da tendência apontada por Brandão, deparamo-nos com as propostas brasileiras de intervenção de restauro e o que nos parece é que, em maior ou menor grau, de maneira mais pragmática, trabalhamos de modo radical sobre os princípios da Carta de Veneza e unilateralmente sobre a Teoria de Brandi que, na verdade, foi quem resolveu a questão da preservação tanto de monumentos quanto da arquitetura "menor", de moldura.

Tomando os princípios da distinguibilidade, do contraste de tempos através dos materiais e da linguagem e do não-cancelamento de nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo, observamos que, muitas vezes, os princípios têm sido

levados ao extremo e o propósito maior – a reflexão, o juízo de valor –, ficado de lado.

Essa percepção vem ao encontro das observações dos arquitetos Rubens Sá Fortes assessor de programas estratégicos do IEPHA e Flávio Carsalade (2008)⁷² de que muitos estudiosos consideram as recomendações das cartas internacionais de preservação danosas para sociedades historicamente menos cultas e que estes consideram que "em nome de Brandi, foram feitos os maiores crimes contra a arquitetura, ao procurar fazer com que o contemporâneo aparecesse e se distinguisse da preexistência."

Para ilustrar este contexto, trazemos as propostas de intervenção para os edifícios da Praça da Liberdade em Belo Horizonte. O projeto, com vistas a transformar um dos principais conjuntos da capital mineira em centro cultural e ser uma chance de criarmos, segundo Brandão, um centro simbólico e cultural forte, na cidade é, a princípio, bem vindo, já que não o preserva tal como ele é. Ao contrário, permite a sua transformação, o que significa que, mais que tentarmos evitar uma possível obsolescência dos edifícios, mais que restaurarmos e revitalizarmos os edifícios e espaços com novos usos, estaremos preservando a idéia de cidade. A idéia de cidade

[...] passa pela transformação, pela mutabilidade, pela criação permanente de novas centralidades, centralidades estas que se deslocam. [...] A cidade é a maior invenção do mundo ocidental nos últimos mil anos, ao ser reinventada, nos séculos XII/XIII como local de trocas, local da liberdade, local das mudanças e local do acúmulo da memória. (BRANDÃO)⁷³

É, a mutabilidade como resposta às novas e específicas questões que o mundo coloca para a arquitetura a cada dia e que devem ser enfrentadas e resolvidas de acordo com o tempo presente e não completamente subordinada à um tempo que não existe mais. Como aponta Lucio Costa, devem estar em acordo com os nossos

⁷² Reflexões de Flávio Carsalade em entrevista concedida à autora, em 20 de maio 2008. Cf. ANEXO A.

⁷³ Reflexões de Carlos Antônio Leite Brandão em entrevista concedida à autora, em 03 de julho 2008. Cf. ANEXO F.

materiais e meios de realização, os nossos hábitos e costumes de um tempo específico – o nosso tempo.

Entretanto, essa mutabilidade não quer dizer que possa acontecer a qualquer custo. Benedito Tadeu de Oliveira (arquiteto e diretor do IPHAN em Ouro Preto, MG) aponta diversos questionamentos quanto à recuperação e reutilização dos edifícios da Praça, porque avalia que as propostas de intervenção para as edificações ecléticas desse núcleo centenário de Belo Horizonte

[...] não visam restaurá-las, mas, sim, descaracterizam-nas, na medida em que não respeitam espaços internos e volumetrias, intenções plásticas e seus ornamentos, os sistemas construtivos e materiais originais. (OLIVEIRA, 2007, p. 5).

Em nome de uma "espetacularização"⁷⁴, o princípio do contraste é, muitas vezes, mal interpretado e, as obras de autoria, quando construídas, ao invés de contribuírem para a valorização e evidência do edifício vivente acabam sendo as "protagonistas" do espaço monumental ocupado por um passado que não existe mais, mas que, de outro modo, poderia ser rememorado em suas várias dimensões: na sua relação com o entorno, na sua volumetria, na sua espacialidade, nos seus materiais, no seu sistema construtivo e nos elementos artísticos agregados.

Não que os princípios da distinguibilidade, do contraste do novo com o antigo não devam ser apropriados e aplicados, mas destruir a espacialidade de edifícios que apresentam todo um pensamento eclético de se fazer arquitetura, "poupando" somente a fachada, por exemplo, é, no mínimo, uma falta de sensibilidade e visão crítica em relação ao objeto como um todo: como documento construtivo, artístico, histórico e simbólico.

Os trabalhos de intervenção restaurativa devem ser precedidos de muita análise crítica e de variados olhares. Concordamos, então, com Rubem Sá Fortes⁷⁵ (2008), ao afirmar que "Não é uma questão de ler cartas. As cartas somente são

⁷⁴ "Espectacularização" patrimonial = uma transformação de patrimônios urbanos em cenários comerciais, onde somente o diferente, o ousado e a arquitetura como espetáculo é que são considerados válidos.

⁷⁵ Reflexões de Rubem Sá Fortes em entrevista concedida à autora, em 21 de maio 2008. Cf. ANEXO C.

instrumentos de amadurecimento pessoal" para que o profissional desenvolva seu senso crítico, sua experiência e intuição.

Quando passamos do campo institucional, em que as obras são, geralmente, excepcionais, obras de autoria, para a arquitetura de conjunto, o abismo é ainda maior. Mesmo com boas propostas, como a edificação da Residência do Arcebispo de Mariana, que consideramos exemplar, e o Centro Cultural Yves Alves, em Tiradentes, o que percebemos é uma tendência em trazer os mesmos conceitos aplicados aos casos de bens de alta relevância estética e cultural para os de edifícios de moldura, aqueles importantes para o conjunto e que não têm, necessariamente, valor por si só.

No impulso de se considerar, muitas vezes, no direito de achar "que a preexistência é meramente um objeto a ser transformado pela sua genialidade" ⁷⁶, o arquiteto tende a entender tudo como elemento monumental. Daí, passa-se por cima do outro aspecto do pensamento de Brandi, que envolve elementos "não obra de arte" e a necessidade de se fazer uma intervenção que não "apareça".

Assim, a definição de critérios para que possamos "[...] distinguir, de pronto, se os elementos desaparecidos [...] são [...] em si monumentos ou não" (BRANDI, 2004, p.136), faz-se absolutamente necessária para que possamos entender como agir sobre ele e sabermos até que ponto preencher uma lacuna, presente num objeto ou conjunto arquitetônico, deve ser explicitamente contrastante.

Acreditamos que possa, até, existir um certo medo por parte dos órgãos de preservação em trabalhar com esses arquitetos da "espetacularização", talvez, frutos das nossas escolas, "patrocinadoras" desse tipo de atitude e que não estão necessariamente preparados para entender as relações arquitetônicas.

Isso é constatado, mais uma vez, na fala de Fortes (2008) ⁷⁷:

[...] as pessoas começaram a ler essas tais Cartas Patrimoniais e não entenderam nada do que estava escrito lá. [...] As pessoas usam

⁷⁶ Reflexões de Flávio Carsalade em entrevista à autora, em 20 de maio 2008. Cf. ANEXO A.

⁷⁷ Reflexões de Rubem Sá Fortes em entrevista concedida à autora, em 21 de maio 2008. Cf. ANEXO C.

essa coisa de diferenciação como uma obrigação [...]. [...] as pessoas não entendem que elas podem ser discretas [...].

Como resultado, é natural que esse temor leve os órgãos de proteção "tentarem resistir à entrada de novos procedimentos nas suas sistemáticas" (CARSALADE, 2008) ⁷⁸. A postura dessas instituições, entretanto, radicaliza-se. Elas – mais ou menos – fecham-se, tornando-se cada vez menos democráticas. Nesse contexto, enquadra-se o IPHAN, trazendo, ou retomando, ainda dos seus primeiros tempos, uma atitude autoritária.

Enquanto o IEPHA, através dos conselhos municipais, trouxe a sociedade para participar de suas discussões, ainda não temos um conselho do IPHAN no Estado. Por que o IPHAN, membro do conselho de patrimônio do IEPHA, não se abre para que os problemas polêmicos de sua alçada sejam discutidos e resolvidos com os membros da comunidade?

Essa desejável democracia faz-se urgente, porque sabemos que nem mesmo os recursos jurídicos, possíveis instrumentos de questionamentos e até de abertura para que as propostas possam ser defendidas, realmente funcionam nos casos em que o projeto não é aprovado. Quando existe uma oportunidade para tal defesa, a história distorce-se. Carsalade (2008)⁷⁹ manifesta-se sobre isso:

A própria questão da Praça da Liberdade traz uma discussão interessante. Acho que está sendo mal conduzida, porque está se discutindo muito mais de maneira emocional, perdendo a discussão conceitual-técnica e começa a virar uma discussão de Ministério Público e judicial que não leva a absolutamente nada. Se perde o conteúdo da discussão para se transformar numa causa mais política do que de preservação.

O que é ainda mais "interessante" é o fato de o órgão federal participar do conselho de instituições em outras esferas (como é no caso do IEPHA) e não permitir abertura

⁷⁸ Reflexões de Flávio Carsalade em entrevista concedida à autora, em 20 de maio 2008. Cf. ANEXO A.

⁷⁹ Reflexões de Flávio Carsalade em entrevista concedida à autora, em 20 de maio 2008. Cf. ANEXO A.

para debates sobre problemas de sua competência. Qual a razão para o trabalho de salvaguarda conformar-se em uma via de mão única?

O fato é que o IPHAN, hoje, configura-se como um órgão burocrático, ou seja, não tem mais a função de fazer projetos ou propor soluções de intervenção e, juntamente, com a falta de discussão entre os vários atores da preservação, compromete o desenvolvimento de uma visão mais crítica, o que resulta numa certa estagnação. É necessária uma abertura bem maior, porque é do "jogo da discussão" que nascerão o entendimento da realidade brasileira e novas consciências a respeito das formas da preservação.

Um outro ponto a ser considerado, levantado por Carlos Antônio L. Brandão (2008)⁸⁰, é um possível ranço dos tempos modernos, no que se refere a uma "compensação". O arquiteto entende que, paralelamente à vontade dos modernistas de preservar o passado, para construir um futuro,

[...] essa modernidade que destruiu grande parte da cidade, com sua renovação e tal, gerou uma espécie de complexo de culpa por preservar algumas poucas coisas. Preservar servia, também, para justificar a imensa destruição que era feita no restante do tecido urbano.

Acreditamos que, hoje, essa compensação (não pela destruição causada pela modernidade, mas pela consciência da dificuldade de acertar e, até mesmo, pelas dificuldades técnica e financeira ainda vigentes) dar-se-ia através de uma tendência exagerada ao "congelamento" da arquitetura, o que é um outro extremo e solução impossível.

O que parece é que, quando percebem que não há preparação para definir critérios de intervenções de restauro, a melhor saída para proteger um bem é congelá-lo. Bem diz Carsalade (2008)⁸¹, que observa, nos órgãos de preservação, um comportamento misto. Ao mesmo tempo que fazem intervenções mínimas de acordo com a cartilha de Brandi, há uma tentativa exagerada de congelar os bens e o fato

⁸⁰ Reflexões de Carlos Antônio Leite Brandão em entrevista concedida à autora, em 03 de julho 2008. Cf. ANEXO F.

⁸¹ Reflexões de Flávio Carsalade em entrevista concedida à autora, em 20 de maio 2008. Cf. ANEXO A.

de não "seguirem" a teoria de Brandi deve-se à consciência de não conseguirem fazer como recomendado, devido ao fato de sua teoria deixar tudo muito em aberto. A teoria do estudioso italiano deixa tudo em aberto, justamente, para que possamos refletir e fazer considerações acerca da nossa realidade, o que é, exatamente, o que precisamos desenvolver.

O engessamento como "saída" para a preservação abrange tanto a arquitetura monumental quanto a de conjunto. O novo e polêmico projeto de Oscar Niemeyer (Praça da Soberania) para o Eixo Monumental de Brasília, cujo valor de intervenção numa área das mais importantes da cidade moderna tombada não queremos discutir, deixa claro o pensamento tendenciosamente extremo do IPHAN.

Defendendo a não-realização do projeto, Alfredo Gastal [2009] (*apud* FRANK), superintendente do IPHAN no Distrito Federal, discorre, entre outros pontos, que "Cidade tombada não se modifica". Brasília foi tombada para ficar como exemplo da arquitetura brasileira na década de 50. Caso contrário, para que existiria o tombamento?" Não seria essa a mesma postura dos tempos heróicos do órgão? Enfatizamos, mais uma vez que, não é nosso propósito discutir o projeto em questão, mas onde fica, então, o entendimento de cidade como documento sócio-cultural? Podemos parar, no tempo, uma cidade dinâmica como Brasília?

Do seu raciocínio, nascem outros questionamentos. Mais que discutir se tombamento significa preservação (resposta que já conhecemos), a questão que se impõe é perguntar-nos se, sem o instrumento tombamento, não poderíamos, ou melhor, não conseguiríamos preservar? A resposta para essa pergunta, hoje, pode até ser negativa, mas a predominância desse instrumento – questão relatada no corpo principal da dissertação – não nos estaria impedindo de avançar em nossas práticas de preservação?

Voltando ao tema do "congelamento", contrariamente às cidades dinâmicas, em núcleos como Paraty e Tiradentes, descritos por Elizabeth Sales de Carvalho (ex-diretora de Conservação e Restauração do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico – IEPHA/MG) como "Disneylândias" totalmente tombados, mas sem nenhuma autenticidade, já que dali foram expulsos aqueles que lhes proporcionavam vida, fica até fácil manter a imagem colonial idealizada.

Para cidades como Brasília, Ouro Preto e São João del Rei, entre outras, tombadas e com dinâmica própria, acreditamos, porém, ser praticamente impossível impor leis e regras de congelamento.

A partir daí, entramos na questão do limite entre o restauro tradicional e a interferência. Sabemos da dificuldade de visualizar claramente esse limite, por tratar-se de tema que envolve o bom senso do arquiteto, mas sabemos, também, que o que dirige uma obra para restauro é sua qualidade artística e cultural.

Nesse sentido, uma coisa é restaurar um objeto íntegro tanto em termos de imagem, como em termos de técnica construtiva, como é o caso das igrejas barrocas de Ouro Preto. Nessas situações, faz-se o restauro, mantendo-se as características originais do bem para que ele ganhe mais algum tempo de vida e chegue até as futuras gerações.

Se o restauro é algo excepcional, de alta qualidade artística, como diz Brandi, restaurar o que não tem essa qualidade é uma outra história, é agir em uma outra esfera. Se a ação é sobre um bem da arquitetura "menor", logicamente, deve-se ter uma tolerância maior em relação às mudanças que possam vir a acontecer, já que é, por exemplo, impossível não transformar, internamente, um edifício da arquitetura particular, em algumas dinâmicas da vida das cidades.

Nesses casos, não seria o inventário, feito de maneira rigorosa, uma solução para a demanda da transformação natural das cidades e das sociedades? Desapropriar-se-iam alguns exemplares das diversas tipologias, fundamentais, naturalmente, como documentos da história da arquitetura e da comunidade. As demais seriam levantadas e documentadas de acordo com cada tipologia, para que depois pudessem receber a liberação para adaptações internas.

Além disso, ainda existe uma convergência em preservar-se tudo que é histórico, o que, segundo Brandi, não garante a qualidade arquitetônica. Para a arquitetura de conjunto o que devemos enxergar e apreender são as relações formadas e a imagem conformada por aqueles bens dentro de um conjunto urbano. Muitas vezes, é até mesmo legítimo demolir um bem, arquitetonicamente de má qualidade, para que se construa outro, contemporâneo, que possa ficar mais integrado ao contexto em que está inserido. Dessa maneira, devemos ter bem firmes com nós mesmos os

critérios que definirão o limite da historicização como condição e garantia de permanência e de preservação de um edifício.

Um caso bem interessante e recente é o das palmeiras imperiais que compunham a imagem da Praça da Igreja de São Francisco de Assis, em São João del Rei. Segundo informações de Dangelo (2000), numa das últimas tempestades, a maioria das árvores do conjunto foram derrubadas, permanecendo, de pé, somente três delas. Por um laudo técnico, constatou-se que as palmeiras derrubadas estavam "doentes" e que, provavelmente, por capilaridade, as outras três deveriam estar com o mesmo problema. A solução dada pelos técnicos foi de cortar as remanescentes e plantar novas, de mesma altura.

A solução, no entanto, não foi aprovada pelo IPHAN. Quando isso aconteceu, não se percebeu que ali existia uma relação harmônica entre a igreja e o conjunto de palmeiras. Preservar três árvores, porque são antigas, é um contra-senso, já que elas não são importantes por si sós. A importância das palmeiras reside na imagem do conjunto e, ao contrário do que se pensou, no fato de formarem, com o templo religioso, uma relação de conjunto, de simetria e de harmonia e não no fato de terem feito parte do conjunto por muitos anos.

Um outro conflito apresenta-se quando há posturas diferenciadas para situações de mesma natureza. Esse fato, provavelmente, ocorre devido à falta de reflexão crítica sobre o tema, decorrente de uma apreensão literal das recomendações e teorias do restauro. Desse modo, temos, por exemplo, a valorização inflexível da condicionante histórica de um lado e a postura estilística de retorno a um estado original, de outro.

No aspecto histórico, apesar da recomendação do art. 11 da Carta de Veneza⁸² ser bem clara, o que se observa é uma tendência a crermos que tudo tem valor de preservação. Muitas das propostas ou contrapropostas de projetos de restauração, suas justificativas e pareceres, aos quais tivemos acesso ao longo de nossa pesquisa, estavam voltadas para a preservação e recuperação de elementos não obra-de-arte, finitos, já integrados, sim, a um monumento, mas que alteraram a sua imagem e/ou espacialidade. Estes, ao invés de serem substituídos por elementos

⁸² Art. 11 – As construções válidas de todas as épocas para a edificação do monumento devem ser respeitadas, visto que a unidade de estilo não é a finalidade a alcançar no curso de uma restauração. (IPHAN, 2004).

reconstituídos, para que o caráter de um conjunto ou objeto arquitetônico seja fortalecido, são simplesmente tomados como obras de arte e restaurados.

Ainda no mesmo viés da sede histórica, mesmo quando há a opção pela reconstituição esta é, também, na maioria das vezes, realizada a partir de critérios científicos. O uso da reflexão, da experiência e do bom senso é substituído, pela documentação, por exemplo, por uma fotografia, comumente considerada instrumento definitivo para tomadas de decisão em relação à intervenções a serem feitas.

Sabemos que toda documentação, como os inventários, testemunhos, deve ser considerada, mas ela entra como suporte para a caracterização de um objeto arquitetônico, feita através da análise da fachada, do partido, da volumetria, da espacialidade, da ambiência, enfim das relações que ele cria. Só assim podemos ter a noção do estado original daquele edifício como um todo e reforçar ou não sua matriz original.

Em contrapartida, se o interesse histórico entra como premissa mandatória, em outras, a condicionante estilística, até hoje, faz-se presente. Também, através das análises de propostas de restauração, constatou-se que anexos, de edificações tombadas, construídos há mais de 40, 50 anos, de maneira paradoxal, não estão historicizadas, a partir do momento em que demolições desses anexos, são propostas.

Se a questão é a instância histórica, não deveria esta, nesse caso, ser vista como uma condicionante ainda mais forte do que no caso anterior? Por que se preza a manutenção das alterações sofridas por "produtos da atividade mecânica" e não a parte de um edifício, tombado isoladamente, com valor memorial e que já se incorporou a ele? Será que isso não seria criar um falso histórico?

A intervenção na lacuna deixada pelo antigo Hotel Pilão, na Praça Inconfidentes, em Ouro Preto, pode ilustrar nossos questionamentos. Depois de ter-se incendiado, o edifício, não obra-de-arte, mas de importantíssima volumetria e composição de cheios e vazios, deixou uma lacuna num conjunto de indiscutível representatividade.

Apesar de ser elemento de moldura, o casarão tinha uma posição importante dentro de um espaço monumental e parece-nos não haver dúvidas sobre isso. Mas, por

que aqui, ao contrário da proposta para a Casa do Arcebispo de Mariana, onde Éolo, usando a "verdade construtiva", manteve a volumetria, os ritmos, o alinhamento da cobertura e as relações com as outras edificações da praça onde está inserido, optou-se pela reconstrução da fachada tal e qual era? Qual é o critério que escolhe a consolidação das ruínas internas do antigo hotel, um novo espaço e um novo uso e, ao mesmo tempo, externamente, cria um falso histórico?

Entendemos a vontade da população, que vê a restauração como reconstrução, resultado da falta de cultura arquitetônica e estamos cientes de que, muitas vezes, é difícil para o governo e para as instituições não sustentarem a vontade da comunidade. Sabemos, também, da provável pressão sobre os órgãos, da imprensa e da "vontade"⁸³ dos governantes em resolver problemas dessa categoria (reconstituir um núcleo histórico, patrimônio da humanidade) e dos prováveis desentendimentos políticos desencadeados por interesses individuais, mas será que o órgão de preservação enfrentou a questão como deveria? Não seria essa uma oportunidade para se fazer um concurso e levar a população a participar do processo, ou seja, iniciar um processo de sensibilização e conscientização, mostrando que não vale a pena reproduzir o antigo casarão, assim como não vale a pena destruir e, sim, adaptar uma edificação dentro dos limites da lei de uso e ocupação do solo?

Isso configura um outro ponto: a não-integração dos órgãos de preservação com os conselhos de patrimônio e com a legislação. Muito do que acontece em relação ao desrespeito com o patrimônio poderia ser solucionado com o trabalho conjunto de todos esses "instrumentos". Não adianta os órgãos de patrimônio quererem impor leis e regras, porque, se elas não estiverem ligadas às leis de uso e ocupação do solo, planos diretores e códigos de obras não surtirão efeito, já que quem tem poder de embargo é a Prefeitura. É necessária uma "amarração" de todos esses mecanismos para que promovam o resultado desejado.

O trabalho conjunto, em todos os níveis, poderia evitar, inclusive, situações em os problemas são resolvidos judicialmente e que levam a um esvaziamento das discussões conceituais-técnicas, como Carsalade (2008) já bem lembrou.

⁸³ Benedito Tadeu de Oliveira informa, em seu artigo, que o Conselho do IEPHA, através de uma ação autoritária, foi dissolvido pela Lei Delegada 170/2007, de 25 de janeiro de 2007.

Apesar de ainda verificarmos uma postura retrógrada e autoritária não somente nos órgãos de patrimônio, mas também nas pessoas que ocupam instância superior a eles, ficamos mais satisfeitos e tranqüilos com a consciência que os órgãos têm sobre suas deficiências e com a tomada de medidas que visam à preservação frente o contexto contemporâneo.

Nesse panorama, está, mais uma vez, o IPHAN. Temos acompanhado a abertura de novos concursos e a organização de fóruns⁸⁴ pela instituição, para a formação de especialistas na área da preservação e para discussões sobre o tema do patrimônio cultural. Acreditamos que esse tipo de ação é indispensável para a busca de uma maior qualificação desses técnicos e profissionais e para o desenvolvimento de uma visão mais crítica da salvaguarda do patrimônio, dentro da atual realidade brasileira; além disso, imprescindível para que o nosso patrimônio não fique desamparado.

Elizabeth Sales de Carvalho (2008)⁸⁵ discorre sobre esses pontos. "Os órgãos ainda têm uma carência muito grande de pessoas [...]. É preciso [...] se aparelhar e ter uma formação técnica e teórica." Ela faz referência também a uma falta de consistência no trabalho das instituições de patrimônio, na medida em que muitos cargos de confiança acabam sendo provisórios e, portanto, deficientes. Devido à má valorização do profissional, compreende-se que é muito complicado alguém sair dos grandes centros, assumir um cargo em cidades "de ponta", como Serro e Diamantina, e ficar "preso" lá. O que acaba acontecendo é que as pessoas que ocupam tais cargos são recém-formadas e/ou recém-concursadas, ainda alheias a muitas questões.

Por fim, fora os problemas burocráticos e políticos presentes na esfera da preservação e que igualmente temos que resolver ou, ao menos, minimizar, nossa atuação em relação à preservação, principalmente em termos empíricos, deve ainda encontrar seu caminho. De uma maneira geral, nós, arquitetos, trabalhando de maneira autônoma, ou fazendo parte das instituições que lidam com a preservação, ou mesmo, sendo aqueles responsáveis pela formação de futuros profissionais da arquitetura, é que são e serão sempre, os principais atores na busca de uma prática mais consistente.

⁸⁴ Cf. ANEXOS O e P.

⁸⁵ Reflexões de Elizabeth Sales de Carvalho em entrevista concedida à autora, em 11 de junho 2008. Cf. ANEXO D.

Para trabalhar com a arquitetura, incluindo aqui, as intervenções em preexistências, não basta termos conhecimento da legislação, das recomendações e sistemáticas de trabalho dos órgãos. Com a dose certa de humildade do arquiteto, a qual se revela no seu entendimento da cidade, das relações urbanas, da escala, das volumetrias, dos ritmos, das texturas, dos sistemas construtivos, dos valores das comunidades, poderemos construir os critérios a serem considerados tanto na construção da nova como na conservação da velha arquitetura.

É entendendo a Arquitetura como "construção plástica condicionada sempre por fatores de natureza variável de tempo e de lugar" (CENTRO DE ESTUDOS..., 1954, p.38), e criando uma Arquitetura, cuja linguagem se baseie nas condições sociais e econômicas e técnicas do nosso tempo e lugar, mas que expresse as tradições e personalidade nacionais, que as ações naturalmente se conformarão dentro do limite do bom senso.

Essa é a grande lição de Lucio Costa em relação à arquitetura moderna, que ainda persiste, isto é, as novas arquiteturas, ou pelo menos, as suas novas demandas, que surgem a cada dia, merecem estar de acordo com uma linguagem e teoria contemporâneas que não desprezem a tradição, a memória e a história.

7 CONCLUSÃO

Ao tentar relacionar as nossas considerações e nossos questionamentos com a história da preservação no Brasil, o que podemos dizer, é que em termos práticos, não mudamos muito nossas posturas. Se, o discurso é um, as ações são outras. Não nos faltam profissionais e estudiosos mergulhados em investigações sobre legislação e teorias de preservação, mas percebemos estarmos carentes sim, do olhar crítico, ou seja, do bom senso, da experiência e da sensibilidade mostrados por arquitetos como Lucio Costa, Lina Bo Bardi e Éolo Maia.

Acreditamos que a reflexão sobre os procedimentos e obras por mais simples ou complexas que sejam e um trabalho de sensibilização, conscientização e educação do nosso olhar, é que poderemos adquirir a cultura arquitetônica que tanto nos falta e, assim, firmar nossos verdadeiros valores e parâmetros.

A pergunta ainda fica: quais são os nossos critérios?

REFERÊNCIAS

ACQUAVIVA, Marcus Cláudio. *Vademecum universitário de direito*. São Paulo: Editora Jurídico Brasileira, 2000.

ALCÂNTARA, Dora. *Proc. 970-T-78*: Faculdade de Direito do Recife, PE. Recife: IPHAN, 1978a *apud* FONSECA, Maria C. L. *O patrimônio em processo: a trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; MinC/IPHAN, 1997.

_____. *Proc. 976-T-78*: Prédio da Cia. Docas de Santos, RJ. Rio de Janeiro: IPHAN, 1978b *apud* FONSECA, Maria C. L. *O patrimônio em processo: a trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; MinC/IPHAN, 1997.

ANDRADE, Rodrigo M. F. The conservation of urban sites. *Museums and Monuments*, New York, n.11, p.153-168, 1968. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0004/000462/046240eo.pdf>>. Acesso em: 22 fev. 2008.

ANDRADE JUNIOR, Nivaldo Vieira. Arquitetura moderna e preexistência edificada: intervenções sobre o patrimônio arquitetônico de Salvador a partir dos anos 1950. In: DOCOMOMO BRASIL, 6., 2005, Niterói. *Anais eletrônicos DOCOMOMO: arquitetura e urbanismo moderno e nacional*. Disponível em: <<http://www.docomomo.org.br/seminario%20pdfs/Nivaldo%20Vieira%20de%20Andrade%20Junior.pdf>>. Acesso em: 06 abr. 2008.

ARGAN, Giulio Carlo. *Projeto e destino*. São Paulo: Ática, 2000.

ARQUITEXTOS. São Paulo: Romano Guerra Editora; Portal Vitruvius, n.29, out. 2002. ISSN: 1809-6298. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp151.asp>>. Acesso em: 11 jan. 2008.

ARTE PARADA; MORENO, Maurício. [*Parque das Ruínas, Rio de Janeiro: mirantes proporcionados pelos vãos, que permanecem abertos*]. 1 foto color. Disponível em: <<http://www.arteparada.com/imagem/fotos/046rj01.jpg>>. Acesso em: 24 set. 2008.

ASKAR, Jorge A. Reconstrução e imitação como alternativas da conservação. In: *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, Belo Horizonte, n. 4, p.7-20, maio 1996.

BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

BIERRENBACH, Ana Carolina de Souza. Os restauros de Lina Bo Bardi: inspirações para a preservação da arquitetura do movimento moderno. In: DOCOMOMO BRASIL, 5., 2003, São Carlos. *Anais eletrônicos DOCOMOMO: arquitetura e urbanismo modernos*. Disponível em: <<http://www.docomomo.org.br/seminario%20pdfs/012R.pdf>>. Acesso em: 30 abr. 2008.

BOITO, Camillo. *Os restauradores*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

BRANDÃO, Carlos Antonio Leite. A arquitetura e seu combate. *Interpretar Arquitetura*, Belo Horizonte v.2, n. 3, 2001. Disponível em: <<http://www.arq.ufmg.br/ia>>. Acesso em: 29 jun. 2007.

_____. Belo Horizonte, 03 jul. 2008. Entrevista concedida à autora.

BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

BRASIL. Ministério da Educação. Fundação Joaquim Nabuco. Apresenta produtos e serviços oferecidos pela Fundação Joaquim Nabuco. Disponível em: <<http://www.fundaj.gov.br/notitia/servlet/newstorm.ns.presentation.NavigationServlet?publicationCode=16&pageCode=312&textCode=796&date=current>>. Acesso em: 10 out. 2008.

BRASILEIRO, Vanessa Borges. *Estudo de delimitação do perímetro do sítio tombado de São João del Rei e entorno: revisão bibliográfica*. São João del Rei: [s.n.], 2007.

BRASILEIRO, Vanessa Borges. *Proposta metodológica para elaboração de políticas de preservação do patrimônio ambiental urbano das cidades setecentistas mineiras: o caso de São João del Rei*. 1999. 162 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

BRITO, Marcelo. *Gestión de suelo urbano em ciudades protegidas: experiências de preservacion urbana en Portugal, España y Brazil*. Barcelona: [s.n.], 1990.

CABRITA, António Reis; AGUIAR, José; APPLETON, João. *Manual de apoio à reabilitação dos edifícios do Bairro Alto*. Lisboa: Pelouro da Reabilitação Urbana dos Núcleos Históricos, 1992.

CAMPELLO, Glauco. A Praça de Niemeyer em Brasília. *Correio Braziliense*, Brasília, 24 jan. 2009. Disponível em: <<http://www.correiobraziliense.com.br/html/capa/capa.shtml>>. Acesso em: 26 jan. 2009.

CAMPOS, Eudes. A cidade de São Paulo e a era dos melhoramentos materiais: obras públicas e arquitetura vistas por meio de fotografias de autoria de Militão Augusto de Azevedo, datadas do período 1862-1863. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v.15, n.1, p.11-114, 2007. Disponível em: <<http://www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/anaismp/v15n1/a02v15n1.pdf>>. Acesso em: 27 jan. 2008.

_____. São Paulo: desenvolvimento urbano e arquitetura sob o Império. In: PORTA, Paula (Org.). *A história da cidade de São Paulo*. São Paulo: Paz e Terra, 2004. v. 2. cap. 5, p.187-250.

CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1959 *apud* LEONÍDIO, Otavio. *Carradas de razões: Lucio Costa e a arquitetura moderna brasileira (1924-1951)*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2007.

CARBONARA, Giovanni. Beni culturali, restauro e recupero: un contributo al chiarimento dei termini. In: SEMINARIO AOSTA CHIESA DI S. LORENZO, 5., 1990, Aosta. *Il recupero del patrimonio architettonico*. Aosta: [s.n.], 1992. p. 33-44 *apud* KUHL, Beatriz Mugayar. *Arquitetura de ferro e arquitetura ferroviária em São Paulo*. São Paulo: Ateliê Editorial; FAPESP; Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, 1998.

CARSALADE, Flávio. Belo Horizonte, 20 maio 2008. Entrevista concedida à autora.

CARVALHO, Elizabeth Sales. Belo Horizonte, 11 jun. 2008. Entrevista concedida à autora.

CASTRIOTA, Leonardo Barci (Org.). *Urbanização brasileira: redescobertas*. Belo Horizonte: C/Arte, 2003.

CAVALCANTI, Lauro. *Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

CENTRO DE ESTUDOS DE TEORIA DE ARQUITETURA. *Estudos e artigos de Lucio Costa*. Porto Alegre: Imprensa Universitária, 1954.

CERVELLATI, Pier Luigi; SCANNAVINI, Roberto; DE ANGELIS, Carlo. *La nuova cultura delle città*. Milano: Edizioni Scientifiche e Tecniche Mondadori, 1977.

CESCHI, Carlo. *Teoria e storia del restauro*. Roma: Bulzoni, 1970.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: UNESP, 2001.

CIBOROWSKI, A. *Varsovie sa destruction et sa reconstruction*. Varsóvia: Edition Interpress, 1970 *apud* SETTE, Maria Piera. *Il restauro in architettura: quadro storico*. Milão: UTET Libreria, 2006.

CIDADE MINHA, São Paulo: Portal Vitruvius, 10 maio 2002. ISSN: 1982-9922. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/minhacidade/mc047/mc047.asp>>. Acesso em: 30 abr. 2008.

COELHO, Teixeira. *Moderno pós-moderno: modo e versões*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

COENEN, Jo. Meus encontros com Paulo Mendes da Rocha. *Arquitextos*, São Paulo, n.1, jun.2000. 1 foto color. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq001/001_02_2.jpg>. Acesso em: 24 set. 2008.

COLQUHOUN, Alan. *Modernidade e tradição clássica: ensaios sobre arquitetura 1980 -1987*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

COMAS, Carlos Eduardo. Casa do Arcebispo de Mariana, projeto de Éolo Maia, Jô Vasconcellos e Sylvio de Podestá. *Arquitextos*, São Paulo, n. 29, out. 2002. 1 foto color. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/imagens/151_01.jpg>. Acesso em: 10 jul. 2008.

COMAS, Carlos Alberto; SANTOS, Cecília Rodrigues, ZEIN, Ruth Verde. Autoridades, emendas, paradoxos, e peculiaridades da preservação do patrimônio arquitetônico moderno. In: DOCOMOMO N-NE, 2., 2008, Salvador. *Anais eletrônicos do DOCOMOMO N-NE*. Disponível em: <http://www.docomomobahiaorg/Comas_Santos_Zein.pdf>. Acesso em: 19 set. 2008.

COMISSÃO DO PLANO DA CIDADE DO SALVADOR. Conferências. In: SEMANA DO URBANISMO, 20-27 out. 1935, Salvador. *Anais...* Salvador, BA: Cia Editora e Graphica da Bahia, 1937 *apud* LINS, Eugenio de Ávila. *Preservação no Brasil: a busca de uma identidade*. 1989. 328 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1989.

CONSELHO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO CULTURAL – CONEP. *Circuito Cultural Praça da Liberdade: diretrizes para intervenções em bens culturais tombados pelo Estado de Minas Gerais no âmbito do Projeto Estruturador Circuito Cultural da Praça da Liberdade*. Belo Horizonte, 2008. Ata da 2ª Reunião extraordinária/2008.

COSTA, Francisco Augusto Pereira da. *Anais Pernambucanos*. Recife, v. 5, p.264-256, 1953 *apud* SILVA, Geraldo Gomes da. *Arquitetura eclética em Pernambuco*. In: FABRIS, Annateresa (Org.). *O ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: EDUSP; Nobel, 1987. p.177-207.

COSTA, Lucio. A alma dos nossos lares. *Jornal A Noite*, Rio de Janeiro, 19 mar. 1924a *apud* LEONÍDIO, Otavio. *Carradas de razões: Lucio Costa e a arquitetura moderna brasileira (1924-1951)*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2007.

_____. *Apontamentos para a resposta ao of.º/50 – P/72, do Clube de Engenharia*, Rio de Janeiro, 1972. Não publicado *apud* PESSÔA, José. *Lucio Costa: documentos de trabalho*. Brasília: IPHAN, 2004.

_____. Considerações sobre o nosso gosto e estilo. *Jornal A Noite*, Rio de Janeiro, 18 jun. 1924b *apud* LEONÍDIO, Otavio. *Carradas de razões: Lucio Costa e a arquitetura moderna brasileira (1924-1951)*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2007.

_____. O arranha-céu e o Rio de Janeiro. *Jornal O País*, Rio de Janeiro, 1 jul. 1928 *apud* LEONÍDIO, Otavio. *Carradas de razões: Lucio Costa e a arquitetura moderna brasileira (1924-1951)*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2007.

_____. *Parecer apresentado a Rodrigo Melo Franco de Andrade sobre o projeto de Oscar Niemeyer para a construção do hotel de Ouro Preto*. Arquivo SPHAN, pasta Lucio Costa, 1939 *apud* MOTTA, Lia. *O SPHAN em Ouro Preto: uma história de conceitos e critérios*. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n.22, p. 108-122, 1987.

_____. *Lucio Costa: Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

_____. Registro de uma vivência, 1986-1994. In: COSTA, Maria Elisa. (Org.). *Com a palavra, Lucio Costa*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

_____. Uma escola viva de belas artes. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 31 jul. 1931. In: COSTA, Maria Elisa. (Org.). *Com a palavra, Lucio Costa*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

CUNHA, Andréia; DANGELO, Jota; DANGELO, André; COELHO, Adenor. *Projeto Preservar: condicionantes para a preservação arquitetônica e urbanística do centro histórico de São João del Rei com vistas à requalificação arquitetônica do conjunto tombado*. Belo Horizonte: IEPHA/MG, 2007. Projeto.

CUNHA, Cláudia dos Reis e. Alois Riegl e o culto dos monumentos. *Revista CPC*, São Paulo, v.1, n.2, p.6-16, maio-out. 2006. Disponível em: <http://www.usp.br/cpc/v1/php/wf01_inicio.php>. Acesso em: 10 jul. 2007.

DANGELO, André G. Dornelles. Condicionantes para a preservação arquitetônica e urbanística do centro histórico de São João del Rei com vistas à estruturação do planejamento turístico da cidade. In: SEMINÁRIO SÃO JOÃO DEL REI: 300 ANOS DE PATRIMÔNIO CULTURAL E ARTÍSTICO, 2000, [São João del Rei]. *Anais...* São João del Rei: [s.n.], 2005. Disponível em: <<http://www.pdturismo.usfj.edu.br/diagnostico/chistoricas.shtml>>. Acesso em: 22 ago. 2007.

DANGELO, André G. Dornelles. [*Centro histórico de São João del Rei, tendo, como referência, o teatro*]. 1938. 1 foto p&b. Arquivo pessoal.

DRIKABIO. [*Sé de Olinda com sua suposta feição original, depois das restaurações do final da década de 1970*]. [2008]. 1 foto color. Disponível em: <<http://www.drikabio.com/wp-content/uploads/2008/03/se.JPG>>. Acesso em: 10 jul. 2008.

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. [*A Staatsgalerie existente ao fundo e o novo anexo*]. [200-]. 1 foto color. Disponível em: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic-art/1483650/117468/The-New-State-Gallery-Stuttgart-Ger>>. Acesso em: 10 jul. 2008.

FABRIS, Annateresa. O ecletismo à luz do modernismo. In: _____. (Org.). *O ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: EDUSP; Nobel, 1987. p.280-296.

FAMÍLIA GONÇALVES. [*Fachada da antiga Igreja de Matozinhos em São João Del Rei, construída em 1774*]. [200-]. 1 foto color. Disponível em: <<http://familiagoncalves.com.br>>. Acesso em: 02 out. 2008.

FANUCCI, Francisco; FERRAZ, Marcelo. *Brasil arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. Museu Rodin - Bahia. *Portal Vitruvius*, São Paulo, out. 2006. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/institucional/inst149/inst149.asp>>. Acesso em: 19 set. 2008.

FISCHER, Sylvia. Anotações sobre o pós-modernismo. *Revista Mínimo Denominador Comum*, Belo Horizonte, n.4, 1984. Disponível em: <<http://www.mdc.arq.br/mdc/mdc04/mdc04.htm>>. Acesso em: 22 Jan. 2008.

FLICKR®. [*Capela de Santana ao Pé do Morro: estrutura metálica envolvendo a ruína*]. 18 mar. 2008. 1 foto color. Disponível em:

<http://farm3.static.flickr.com/2134/2344599600_21c8cb64a8.jpg?v=0>. Acesso em: 10 jul. 2008.

_____. [*Capela do Padre Faria com a fachada "original"*]. [200-]. 1 foto color. Disponível em: <http://farm1.static.flickr.com/125/392663597_17cfd6330d.jpg?v=0>. Acesso em: 07 jul. 2008.

_____. [*Intervenção na Igreja da Memória, em Berlim, realizada em 1960*]. [200-]. 1 foto color. Disponível em: <http://farm4.static.flickr.com/3171/2830761518_40daa2b3d4.jpg>. Acesso em: 11 nov. 2008.

_____. [*Palácio Monroe sendo poupado na construção do metrô*]. [200-]. 1 foto color. Disponível em: <http://farm1.static.flickr.com/38/81848419_2ba08c816b.jpg>. Acesso em: 20 set. 2008.

_____. [*SESC Pompéia, São Paulo: o eixo (transversal), na verdade, uma zona de fronteira – conformado pelo córrego que passa no lugar e coberto por um deck de madeira - foi batizado de "rua da praia"*]. [200-]. 1 foto color. Disponível em: <<http://flickr.com/photos/kuk/2529704585/in/set-72157611302117534/>>. Acesso em: 10 jul. 2007.

FONSECA, Maria C. L. *O patrimônio em processo: a trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; MinC/IPHAN, 1997.

FORTES, Rubem Sá. Belo Horizonte, 21 jun. 2008. Entrevista concedida à autora.

FRANÇA, Júnia Lessa; VANSCONCELLOS, Ana Cristina de. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 8.ed. rev. e ampl. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

FRANK, Rafael. IPHAN critica Praça da Soberania de Niemeyer. *Revista PINI*, São Paulo, 26 jan. 2009. Disponível em: <<http://www.piniweb.com.br/construcao/urbanismo/iphan-critica-praca-da-soberania-de-niemeyer-124073-1.asp>>. Acesso em: 28 jan. 2009.

FREIRE, Ernani; LOPES, Sônia. *Obra do tempo*. *Revista AU*, São Paulo, v.13, n. 78, p. 83-84, jun. - jul. 1998.

FUNDAÇÃO DE AMPARO À PESQUISA DO ESTADO DE SÃO PAULO – FAPESP. [*Pinacoteca de São Paulo: passarelas metálicas cruzando o pátio em dois níveis e janelas internas sem as esquadrias*]. [200-]. 1 foto color. Disponível em: <http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.referencias/banco_imagens/photo_album.pinacoteca/pontes2/view>. Acesso em: 24 set. 2008.

FUNDAÇÃO JOSÉ AUGUSTO. [*Antiga Ponte Igapó sobre o Rio Potengi, no Rio Grande do Norte, tombada em 1992 pelo IBPC e representante de exemplares da arquitetura em ferro*]. Natal, RN, [200-]. 1 foto color. Disponível em: <http://www.fja.rn.gov.br/fja_site/arearestrita/upload/Antiga%20Ponte%20de%20Igapó%20ficha04.jpg>. Acesso em: 01 maio 2008.

GALLO, Haroldo. Júlio Prestes e Pinacoteca: um paradoxo nas intervenções em dois edifícios preservados. *Revista Projeto Design*, São Paulo, n.252, p. 12-14, fev. 2001.

GASTAL, Alfredo. 2009 *apud* FRANK, Rafael. IPHAN critica Praça da Soberania de Niemeyer. *Revista PINI*, São Paulo, 26 jan. 2009. Disponível em: <<http://www.piniweb.com.br/construcao/urbanismo/iphan-critica-praca-da-soberania-de-niemeyer-124073-1.asp>>. Acesso em: 28 jan. 2009.

GIOVANONNI, Gustavo. *Restauri dei monumenti, 1945-46 apud* GRASSI, Liliana. *Storia e cultura dei monumenti*. Milano: Società Editrice Libreria, 1960. p.451 *apud* MORI, Vitor Hugo. A história do restauro da Barra Grande: de Lucio Costa à participação de todos. *Leopoldianum*, Santos, v.23, n.64, p. 223-236, 1997. Disponível em: <<http://www.novomilenio.inf.br/guaruja/gh013n.htm>>. Acesso em: 19 abr. 2007.

GONÇALVES, Cristiane Souza. *Restauração arquitetônica: a experiência do SPHAN em São Paulo, 1937-1975*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2007.

GOOGLE EARTH™. [Sítio arqueológico dos Sete Povos das Missões]. [200-]. 1 foto color. Disponível em: <<http://earth.google.com>>. Acesso em: 11 nov. 2008.

GRASSI, Liliana. *Storia e cultura dei monumenti*. Milano: Società Editrice Libreria, 1960. p.451 *apud* MORI, Vitor Hugo. A história do restauro da Barra Grande: de Lucio Costa à participação de todos. *Leopoldianum*, Santos, v.23, n.64, p. 223-236, 1997. Disponível em: <<http://www.novomilenio.inf.br/guaruja/gh013n.htm>>. Acesso em: 19 abr. 2007.

GROPIUS, Walter. *Bauhaus: nova arquitetura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

GUIMARÃES, Ceça. *Paradoxos entrelaçados: as torres para o futuro e a tradição nacional*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

HIDAKA, Lúcia T. F. Autenticidade do patrimônio histórico construído: a conservação do tipo edilício da herança cultural. In: ARQUIMEMÓRIA, 3, 2008, Salvador. *Patrimônio edificado: função social, integração e participação*. Salvador: [s.n], [2008]. 1 CD-ROM.

INSTITUTO DO PATRIMONIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL - IPHAN. *Cartas patrimoniais*. Brasília: IPHAN, 2004.

_____. *Ofício ETII/TD/IPHAN n.66/08*. Ofício de autoria de Isabella Corrêa Dias. Tiradentes: Escritório Técnico II - Superintendência Regional de MG, abr. 2008. 4p. Ofício.

_____. *Ofício/GAB/13ª SR/IPHAN n.1068/07*. Ofício de autoria de Leonardo Barreto de Oliveira. Belo Horizonte: [Superintendência Regional de MG], 23 out. 2007. 3p. Ofício.

INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE MINAS GERAIS - IEPHA/MG. *Diretrizes para a proteção do patrimônio cultural de Minas Gerais*. Belo Horizonte: IEPHA/MG, 2001.

INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE MINAS GERAIS - IEPHA/MG. Inventário de proteção do acervo cultural. In: _____. *Suplemento Especial: IEPHA 20 anos*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura, nov. 1991. p.1-17. Suplemento especial.

INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI. *Centro de lazer SESC: fábrica Pompéia*. Lisboa: Editorial Blau Lda, 1998.

_____. *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

INSTITUTO OVERMUNDO. *Abandonada, a ferrovia pede socorro*. [2007]. 1 foto color. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/abandonada-a-ferrovia-pede-socorro>>. Acesso em: 01 maio 2008.

JENCKS, Charles. *What is post-modernism?* London: Academy Editions, 1996.

KLEPSIDRA: Revista Virtual de História. [Os usos do patrimônio: três fazendas cafeeiras paulistas do século XIX]. n. 27, jan.-mar. 2006. 1 foto color. Disponível em: <<http://www.klepsidra.net>>. Acesso em: 25 ago. 2008.

KUHL, Beatriz Mugayar. *Arquitetura de ferro e arquitetura ferroviária em São Paulo*. São Paulo: Ateliê Editorial; FAPESP; Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, 1998.

_____. História e ética na conservação e na restauração de monumentos históricos. *Revista CPC*, São Paulo, v.1, n.1, p. 16-40, nov. 2005 – abr. 2006. Disponível em: <http://www.usp.br/cpc/v1/php/wf01_inicio.php>. Acesso em: 10 Jul. 2007.

LEAL, Edwiges. Colégio Caraça. *Revista AU*, São Paulo, v.8, p.44-48, out. 1992 - jan 1993.

LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

LE MOS, Carlos. Eclétismo em São Paulo. In: FABRIS, Annateresa (Org.). *O eclétismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: EDUSP; Nobel, 1987. p.69-100.

LE MOS, Evandro; DANGELO, André. *Carta resposta ao ofício ETII/IPHAN N. 66/08*. 2008.

LEONÍDIO, Otávio. *Carradas de razões: Lucio Costa e a arquitetura moderna brasileira (1924-1951)*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2007.

LIMA, Evelyn F. Werneck. Preservação do patrimônio: uma análise das práticas adotadas no centro do Rio de Janeiro. *Revista eletrônica do IPHAN*, Campinas, n.3, jan.-fev. 2006. Disponível em: <<http://www.revista.iphan.gov.br/materia.php?id=120>>. Acesso em: 05 ago. 2008.

LINS, Eugenio de Ávila. *Preservação no Brasil: a busca de uma identidade*. 1989. 328 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1989.

MACEDO, Danilo Matoso. *Da matéria à invenção: as obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais, 1938–1955*. Brasília: Câmara dos Deputados, Coordenação de Publicações, 2008.

MACHADO, Jurema de Sousa. Panorama institucional. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL PRESERVAÇÃO: A ÉTICA DAS INTERVENÇÕES, 1996, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: IEPHA, 1996. p.13-29.

MAGALHÃES, Aloísio. *E triunfo?: a questão dos bens culturais no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.

_____. *E triunfo?: a questão dos bens culturais no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Nacional Pró-Memória, 1997 *apud* GONÇALVES, Cristiane Souza. *Restauração arquitetônica: a experiência do SPHAN em São Paulo, 1937-1975*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2007.

MAHFUZ, Edson da Cunha. Academia mineira de letras. In: LEMOS, Celina Borges. *Gustavo Penna: arquiteto*. Belo Horizonte, Celacanto, 2000. p.69-83.

MARQUES, Murilo. [*Igreja de São Cristóvão e ala norte do antigo Seminário*]. 29 mar. 2008. 1 foto color. Disponível em: <http://images.google.com.br/imgres?imgurl=http://farm3.static.flickr.com/2411/2373957417_1a63c11708.jpg&imgrefurl=http://www.flickr.com/photos/marquesmurilo/2373957417/&usq=__HSWTKmzuVPnlz4CPxuQ5_F6DR3M=&h=375&w=500&sz=140&hl=pt-BR&start=6&tbnid=X1jewOgKn3z37M:&tbnh=98&tbnw=130&prev=/images%3Fq%3Digreja%2Bde%2Bs%25C3%25A3o%2Bcris%25C3%25B3v%25C3%25A3o%252Bsp%26gbv%3D2%26hl%3Dpt-BR%26sa%3DG>. Acesso em 07 jul.2007.

MENEGUELO, Cristina. *Da ruína ao edifício*. São Paulo: Annablume, 2008.

MATTOS, Aníbal. *Monumentos históricos, artísticos e religiosos de Minas Geraes*. Belo Horizonte: Edições Apollo; Biblioteca Mineira de Cultura, 1935.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948 *apud* LINS, Eugenio de Ávila. *Preservação no Brasil: a busca de uma identidade*. 1989. 328 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1989.

MIRANDA, Alcides da Rocha. *Justificativa do projeto apresentado para a escola do Serro*. Rio de Janeiro: Arquivo morto MEC/SPHAN, Ano 1938-1950, Pasta 69: Obras MINAS GERAIS-SERRO GERAL, Grupo Escolar Novo, 27 de março de 1945. Documento de arquivo *apud* LINS, Eugenio de Ávila. *Preservação no Brasil: a busca de uma identidade*. 1989. 328 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1989.

MONTANER, Josep Maria. *Después del movimiento moderno: arquitetura de la segunda mitad del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993.

MONTES, Augusto. *La restauracion arquitectonica de edificios arqueológicos*. Mexico: INAH, 1975 *apud* LINS, Eugenio de Ávila. *Preservação no Brasil: a busca de uma identidade*. 1989. 328 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1989.

MOREIRA, Clarissa da Costa. *A cidade contemporânea entre a tábula rasa e a preservação: cenários para o porto do Rio de Janeiro*. São Paulo: UNESP, 2004.

MORI, Vitor Hugo. A história do restauro da Barra Grande: de Lucio Costa à participação de todos. *Leopoldianum*, Santos, v.23, n.64, p. 223-236, 1997.

Disponível em: <<http://www.novomilenio.inf.br/guaruja/gh013n.htm>>. Acesso em: 19 abr. 2007.

MOTTA, Lia. O SPHAN em Ouro Preto: uma história de conceitos e critérios. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n.22, p. 108-122, 1987.

MÜLLER, Fabio. *Velha-nova Pinacoteca: de espaço a lugar*. *Arquitextos*, Porto Alegre, n.7, texto especial 38, dez. 2000. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp038.asp>>. Acesso em: 11 Nov. 2007.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius Loci: towards a phenomenology of architecture*. Nova York: Rizzoli, 1980.

OLIVEIRA, Benedito Tadeu. Reflexões sobre a Praça da Liberdade. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 17 fev. 2007. Caderno pensar, p.5.

OURO PRETO WORLD; BATISTA, Nylton Gomes. [*Ouro Preto: foto tirada em 14/04/2003*]. [2003]. 1 foto color. Disponível em: <<http://www.ouropreto-ourworld.jor.br/FogoPilao.htm>>. Acesso em: 24 set. 2008.

PANORAMIO. [*Nova Igreja de Matozinhos em São João del Rei, construída em 1975*]. [2008]. 1 foto color. Disponível em: <<http://www.panoramio.com/photo/3086460>>. Acesso em: 02 out. 2008.

PATETTA, Luciano. Considerações sobre o ecletismo na Europa. In: FABRIS, Annateresa (Org.). *O ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: EDUSP; Nobel, 1987. p.9-27.

PEREIRA, Julia Wagner. Vontade de patrimônio: as relações entre a sociedade e o IPHAN a partir dos pedidos de tombamento (1967 a 1979). In: ARQUIMEMÓRIA, 3., 2008, Salvador. *Patrimônio edificado: função social, integração e participação*. Salvador: [s.n], [2008]. 1 CD-ROM.

PEREIRA, Marcos da Veiga. *Éolo Maia e Jô Vasconcellos: arquitetos*. Rio de Janeiro: Ed. Marcos da Veiga, 1995.

PESSÔA, José. *Lucio Costa: documentos de trabalho*. Brasília: IPHAN, 2004.

PICASA WEB ALBUMS. [*Não-distinção entre os trechos reconstruídos (interferência contemporânea, principalmente estrutural) e os trechos apenas consolidados*]. 19 jun. 2007. 2 fotos color. Disponível em: <<http://picasaweb.google.com>>. Acesso em: 25 ago. 2008.

_____. [*Fazenda Pau D'Alho, vista das senzalas: não-distinção entre os trechos reconstruídos (interferência contemporânea, principalmente estrutural) e os trechos apenas consolidados*]. 19 jun. 2007. 1 foto color. Disponível em: <<http://picasaweb.google.com>>. Acesso em: 25 ago. 2008.

PODESTÁ, Sylvio de. Belo Horizonte, 20 jun. 2008. Entrevista concedida a autora.

PONTUAL ARQUITETURA. [*"Arranha-céu com sobrado", sede da White Martins, construído pela Pontual Arquitetura entre 1972-1975*]. [2001]. 1 foto color. Disponível

em: <<http://www.pontual.arq.br/photo/file/19/normal/09.jpg> >. Acesso em: 10 jul. 2008.

PRÉDIO do século XVIII volta a ser atração na Praça Quinze. *Jornal Última Hora*, Rio de Janeiro, 23 jan. 1961 *apud* GUIMARÃES, Ceça. *Paradoxos entrelaçados: as torres para o futuro e a tradição nacional*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

RABELO, Clevio D.N. *À imagem da tradição: uma reflexão acerca da arquitetura moderna brasileira*. 2006. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2006. Disponível em: <http://mx.mackenzie.com.br/tede/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=340>. Acesso em: mar. 2008.

RENEHASS. [*Conjunto do Arco do Teles: fachada do novo edifício recuada 4m da fachada do casarão*] [2008]. 1 foto color. Disponível em: <http://renehass.blogspot.com/2008_03_01_archive.html >. Acesso em: 10 jul. 2008.

RIEGL, Alois. *Le culte moderne des monuments: son essence et sa genèse*. Traduit par Daniel Wiczorek. Paris: Seuil, 1984 *apud* CUNHA, Cláudia dos Reis e. Alois Riegl e o culto moderno dos monumentos. *Revista CPC*, São Paulo, v.1, n.2, p. 6-16, maio-out. 2006. Disponível em: <http://www.usp.br/cpc/v1/php/wf01_inicio.php>. Acesso em: 10 jul. 2007.

RIOARTE. Instituto Pereira Passos. *Como recuperar, reformar ou construir seu imóvel no Corredor Cultural*. Rio de Janeiro: O Instituto; RIOARTE, 1985.

ROCHA, Paulo Mendes da. Paulo Mendes da Rocha comenta com entusiasmo a reforma da Pinacoteca. *Revista Projeto Design*, São Paulo, n. 220, p. 47, maio 1998.

RUSKIN, John. *Las siete lamparas de la arquitectura: el sacrificio, la verdad, la fuerza, la beleza, la vida, el recuerdo, la obediencia*. Buenos Aires: Ediciones Safian, 1944.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. O ecletismo em Minas Gerais: Belo Horizonte 1894-1930. In: FABRIS, Annateresa. (Org.). *O ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: EDUSP; Nobel, 1987. p.105-145.

SALLES, Elizabeth. Belo Horizonte, 11 jun. 2008. Entrevista concedida a autora.

SANTA CECÍLIA, Bruno L. Coutinho. *Éolo Maia: complexidade e contradição na arquitetura brasileira*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos. Pompéia I, São Paulo, 1993. In: BARDI, Lina Bo; SANTOS, Cecília Rodrigues dos; FERRAZ, Marcelo Carvalho; VAINER, André. *Centro de lazer SESC: fábrica Pompéia = Leisure center SESC: Pompéia factory*. São Paulo: Blau, 1998. p.11-16.

SÃO PAULO. Governo do Estado. Secretaria de Cultura. [*Pinacoteca de São Paulo: antiga fachada principal, na Av. Tiradentes*]. 1 foto color. Disponível em: <<http://www.cultura.sp.gov.br/portal/site/SEC/menuitem.dd818fbe648d8f46acc7507c ca60c1a0/?vgnnextoid=1b389422fa927010VgnVCM1000001c79410aRCRD>>. Acesso em: 24 set. 2008.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil: 1900-1990*. São Paulo: Projeto, 2002.

SEMINÁRIO PROPEDEÚTICO BEATO FREI GALVÃO. Arquidiocese de São Paulo. *Histórico do Seminário Maior da arquidiocese de São Paulo*. [200-]. 1 foto color. Disponível em: <<http://br.geocities.com/propedeuticofreigalvao/seminarioluz.jpg>>. Acesso em: 07 jul. 2007.

SERAPIÃO, Fernando. Relação entre edifícios de séculos diferentes dá mote ao desenho. *Revista Projeto Design*, São Paulo, ed. 319, p. 42-53, set. 2006.

SERVIÇO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL - SPHAN. *Proteção e revitalização do patrimônio cultural no Brasil: uma trajetória*. Brasília: MEC/SPHAN/PróMemória, 1980.

SETTE, Maria Piera. *Il restauro in architettura: quadro storico*. Milano: UTET Libreria, 2006.

SILVA, Geraldo Gomes da. Arquitetura eclética em Pernambuco. In: FABRIS, Annateresa (Org.). *O ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: EDUSP; Nobel, 1987. p.177-207.

SIMÃO, Maria Cristina Rocha. *Preservação do patrimônio cultural em cidades*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

SKYSCRAPER CITY. [*Centro Cândido Mendes, construído no início da década de 1970, dentro do conjunto do Convento do Carmo, no Rio de Janeiro*]. Jelsoft Enterprises, [2000]. 1 foto color. Disponível em: <<http://www.skyscrapercity.com/>>. Acesso em: 10 jul. 2008.

_____. [*Parque das Ruínas, Rio de Janeiro: contraste no diálogo do aço e vidro com os materiais e elementos da fachada (pináculos e a parte remanescente das cornijas)*]. Jelsoft Enterprises, [2000]. 1 foto color. Disponível em: <<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=517879>>. Acesso em: 24 set. 2008.

_____. [*Parque das Ruínas, Rio de Janeiro: fechamento em aço e vidro, que protegem as plataformas dos mirantes*]. Jelsoft Enterprises, [2000]. 1 foto color. Disponível em: <<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=517879>>. Acesso em: 24 set. 2008.

_____. [*Parque das Ruínas, Rio de Janeiro: material das escadas e passarelas contrastam com a alvenaria de tijolo*]. Jelsoft Enterprises, [2000]. 1 foto color. Disponível em: <<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=517879>>. Acesso em: 24 set. 2008

_____. [*Secretaria de Educação com seu Arco Belga de arremate superior e elementos da arquitetura eclética republicana do final do século XIX*]. Jelsoft Enterprises, [2000]. 1 foto color. Disponível em: <<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=687908>>. Acesso em: 10 jul. 2008.

STETSON UNIVERSITY IN BRAZIL. *Stetson on Brazil: architecture*. Stetson, Florida, [2007]. 1 foto color. Disponível em: <http://www.stetsoninbrazil.com/images/desc/847771522_6410ba5bff.jpg>. Acesso em: 07 jul. 2007.

SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. São Paulo: Nobel, 1987.

SUPER STOCK. ["*A tribuna das esculturas, uma transformação do Panteon e da Vila de Hadrain, entre outros tipos clássicos, é uma verdadeira res publica que traz o público através de uma passarela em curva para a direita. A linguagem é, ao mesmo tempo tradicional e moderna, mas não revivalista devido às distorções.*" (JENCKS, 1996, p.32, tradução nossa)]. [200-]. 1 foto color. Disponível em: <<http://www.superstock.com/imagepreview/1566-0228001>>. Acesso em: 10 jul. 2008.

TAIER, Jorge. São João del Rei, [2002]. Entrevista concedida a Vanessa Borges Brasileiro *apud* BRASILEIRO, Vanessa Borges. *Estudo de delimitação do perímetro do sítio tomabado de São João del Rei e entorno: revisão bibliográfica*. São João del Rei: [s.n.] , 2007.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. Escola de Arquitetura. Laboratório de Foto-documentação Sylvio Vasconcellos. [*Centro histórico de São João del Rei, podendo-se observar, aqui, o teatro e o edifício São João del Rei*]. 1960. 1 foto p&b. Arquivo.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. Escola de Arquitetura. Laboratório de Foto-documentação Sylvio Vasconcellos. [*Demolição da Igreja de Matozinhos em São João del Rei, em 1970*]. 1970. 1 foto. Arquivo.

VASCONCELLOS, Maria Josefina. Belo Horizonte, 20 maio 2008. Entrevista concedida à autora.

VASCONCELLOS, Sylvio de. *Sylvio de Vasconcellos: arquitetura, arte e cidade: textos reunidos*. Organização de Celina Borges Lemos. Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2004..

VAZ, Lilian Fessler; SILVEIRA, Carmen B. A lapa boêmia na cidade do Rio de Janeiro: um processo de regeneração cultural?: projetos, intervenções e dinâmicas do lugar. In: VARGAS, Heliana Comin; CASTILHO, Ana Luisa H. de. (Org.) *Intervenções em centros urbanos: objetivos, estratégias e resultados*. Barueri, SP: Manole, 2006.

VESTIHISTÓRIA; MENEZES, César Augusto. [*Palácio Monroe depois de sua reconstrução no Rio de Janeiro*]. [2001]. 1 foto / postal. Disponível em: <http://br.geocities.com/vestihistoria/Monroe_1916.jpg >. Acesso em: 20 set. 2008.

VIOLLET-LE-DUC, Eugenne. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle*. Paris: Librairies-Imprimeries Réunies, 1982 *apud* SETTE, Maria Piera. *Il restauro in architettura: quadro storico*. Milão: UTET Libreria, 2006.

VIOLLET-LE-DUC, Eugenne. *The architectural theory of Viollet-le-Duc: readings and commentary*. Massachusetts: Ed. M.F. Hearn, 1995.

VITRUVIUS: Portal de Arquitetura. [*Museu Rodin, Salvador: continuidade do conjunto, proporcionada pela passarela*]. São Paulo: Romano Guerra Editora, [2006]. 1 foto color. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/institucional/inst149/inst149.asp>>. Acesso em: 24 set. 2008.

_____. [*Museu Rodin, Salvador*: detalhe do trabalho minucioso de restauração e recuperação de elementos originais da edificação eclética]. São Paulo: Romano Guerra Editora, [2006]. 1 foto color. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/institucional/inst149/inst149.asp>>. Acesso em: 24 set. 2008.

_____. [*Museu Rodin, Salvador*: intervenção na caixa de circulação vertical, "encaixada" no antigo edifício]. São Paulo: Romano Guerra Editora, [2006]. 1 foto color. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/entrevista/ferraz/ferraz_03.jpg>. Acesso em: 24 set. 2008.

_____. [*Museu Rodin, Salvador*: passarela que une os dois blocos, conformando um pátio entre as edificações e mirante para a obra mais importante – A Porta do Inferno]. São Paulo: Romano Guerra Editora, [2006]. 1 foto color. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/institucional/inst149/inst149.asp>>. Acesso em: 24 set. 2008.

VIVER CIDADES. [*Pinacoteca de São Paulo*: vazados das elevações internas do edifício, possibilitando uma percepção horizontal e uma integração dos ambientes]. [200-]. 1 foto color. Disponível em: <http://www.vivercidades.org.br/publique222/media/pinacotecaSP_2.jpg>. Acesso em: 24 set. 2008.

WISNIK, Guilherme. *Lucio Costa*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

XAVIER, Alberto (Org.) *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ZEIN, Ruth Verde; DI MARCO, Anita Regina. Paradoxos do valor artístico e a definição de critérios de preservação na arquitetura, inclusive moderna. *Portal Vitruvius*, São Paulo, n.98, jul. 2008. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq098/arq098_00.asp>. Acesso em: 12 out. 2008.

ANEXO A

Entrevista de Flávio Carsalade em 20 de maio de 2008

1-Como você vê os projetos do Museu das Missões de Lúcio Costa e do Grande Hotel de Ouro Preto de Oscar Niemeyer com importante participação de Lúcio Costa, naquela época?

Para contextualizar isso naquela época nós temos que lembrar que eles eram arquitetos com olhos para o futuro, arquitetos modernistas, mas que curiosamente no Brasil foram exatamente os arquitetos que mais se preocuparam com o passado, com nossa memória histórica. Então, com esses projetos eles já têm uma preocupação que é corrente na história do urbanismo e na história do restauro que é de se fazer intervenções com o olhar da época e não tentando imitar ou mimetizar o antigo. Então estas duas intervenções que você coloca são intervenções nesse sentido, elas procuram se integrar numa paisagem, mas não se furtam a colocar o olhar modernista, o olhar moderno, naquela época. Eu acho que isso é característica das duas. E isso era uma coisa que apesar do IPHAN em Ouro Preto ter tido uma preocupação muito grande com a questão da homogeneidade da paisagem, inclusive mandado tirar as empenas ecléticas e substituir por beirais coloniais, eles tiveram que aceitar isso, não só por conta da força de Lúcio Costa, pela presença importante de Lúcio Costa, pelo respeito ao nome, mas também porque isso estava, de certa maneira, dentro dos preceitos das grandes cartas dos encontros internacionais que acabavam acontecendo. Eu não sei se eles tinham acesso a isso, até porque naquela época, era uma coisa muito recente. Mas, acredito que sim, que eles estavam bem sintonizados com isso. Acho que é um bom tema de pesquisa mesmo, ver o que é que o pessoal do IPHAN conhecia desses movimentos da história da restauração naquele momento.

2- Num primeiro momento então, houve a participação dos modernistas, com sua nova visão sobre a preservação, com olhos voltados para o futuro e ao mesmo tempo preocupados com a nossa memória, a aceitação e aplicação das recomendações das cartas internacionais, mas num segundo momento, cerca de dez anos após a construção do hotel, é observado uma lacuna que deixa evidente o caráter experimental de intervenções e a não atuação coerente do órgão. Isso é observado em alguns atos como a destruição do Palácio Monroe no RJ, a construção do Ed. São João del Rei no centro histórico de São João del Rei, a construção do Edifício Niemeyer na Praça da Liberdade, a construção do Hospital Nossa Senhora das Mercês em SJDR em estilo eclético.

A história é bem pendular. O que aconteceu naquele primeiro momento de fundação do IPHAN e que onde estariam talvez situadas estas primeiras obras tem a ver com a questão de que estava se construindo uma identidade nacional, um pensamento nacional vindo não só do incentivo do interesse político que o Governo Getúlio Vargas tinha, mas também dos intelectuais modernistas, como Mário

de Andrade. A idéia da antropofagia. No fundo a idéia era o seguinte, apesar de termos uma influencia grande da cultura européia e de outras culturas, o que a gente faz é metabolizar tudo e transformar isso tudo numa autenticidade nossa. Então esse mote de buscar o autêntico nosso é o que acabou fazendo com que as pessoas descobrissem, por exemplo, em Minas Gerais essa autenticidade, porque como estávamos longe da costa e com uma série de censuras de circulação de uma maneira geral, por exemplo, de controle do ouro para evitar com que o ouro saísse de MG, fosse contrabandeado, e uma série de outros controles, tinha muita gente que vinha pra cá em busca da mineração. Então a obra de Aleijadinho, a obra da arquitetura mineira foi considerada uma obra autêntica brasileira com uma autenticidade que não existia na costa brasileira. Mas existia uma outra razão também. Os modernistas, na realidade, estavam num momento de "aplicação" das idéias de Lê Corbusier – estrutura autônoma, janela em fita, dos panos de vedação independente da estrutura – e eles descobriram isso especialmente em Diamantina na estrutura autônoma de madeira. A estrutura autônoma de madeira funcionava exatamente dentro dos preceitos modernistas. Então, naquele momento, existia a valorização da arquitetura brasileira, através do patrimônio, e da valorização dos princípios modernistas, também pelos mesmos agentes do patrimônio. Existia uma conjugação de interesses. Já nos anos 50, 60, 70, o que aconteceu foi o grande triunfo da arquitetura modernista. A sociedade, naquela época, era voltada para a idéia da modernização, do futuro, dos anos JK e depois a própria revolução que colocou o desenvolvimento econômico e a censura acima de qualquer coisa. O momento histórico era o desenvolvimento a qualquer custo e isso estava impregnado no imaginário brasileiro e as pessoas simplesmente achavam que o passado era uma "velharia". Tanto é que nessa época é que observamos a pintura látex colocada por cima daquelas pinturas parietais fantásticas dos edifícios da Praça da Liberdade, porque aquilo era "velharia" que impedia o progresso. Acho que isso tem a ver com esse triunfo do modernismo, esse surto desenvolvimentista e essa pouca consciência das pessoas quanto à importância do passado. É claro que, os órgãos do patrimônio não estavam impregnados com isso, tentavam ter resistência a isso. Mas, numa situação ditatorial, se os interesses dos órgãos se chocassem com os interesses do estado, não significava nada. Imagino que tenha sido isso que aconteceu. Depois que passou a questão da ditadura e o surto de desenvolvimento e principalmente por causa do movimento ambientalista – preservação e revalorização da história – e maior liberdade de circulação de pensamento é que foi retomada nos anos 80 a questão da preservação de um modo mais geral.

3- Nos anos 80 isso tudo colaborou para que os órgão tivessem mais espaço para atuar?

É. Até porque também, foi nos anos 70 é que o governo federal começou a perceber que era necessário estimular a criação de órgãos de preservação por todo país. Então esses novos órgãos começam a ganhar força e se tornam um pouco mais consolidados que é o início dos anos 80.

4- O que marcou de forma efetiva uma retomada de consciência em relação à cidade e à preservação? O que colaborou para uma visão mais crítica quanto à preservação, como foi o caso da atuação dos arquitetos Éolo Maia, Jô Vasconcelos e Sylvio Podestá?

Quando falamos de história, temos que encarar a complexidade das coisas. Então, do ponto de vista da sociedade, o movimento ambientalista ajudou muito, porque ele começou a mostrar para as pessoas a importância da preservação, a importância das preexistências. A questão da liberdade, da circulação das idéias também acaba por levar a uma preocupação com a história, com a cultura e as pessoas começaram a perceber a grande degradação de seus símbolos. Do ponto de vista da arquitetura e da sua interface com a sociedade, começou a ter um esgotamento da arquitetura modernista. As pessoas começaram a não se reconhecer mais nas "caixas" que os arquitetos produziam. E começaram a se voltar inclusive a se voltar para as formas do passado. Uma prova disso, aqui em BH é a arquitetura que chamamos de "colonialóide", que é a imitação da arquitetura colonial e a adoção de soluções da arquitetura colonial nos anos 70. Ao mesmo tempo, os arquitetos começaram a se rebelar contra os dogmas da arquitetura modernista e com isso a história voltou a ser valorizada. Aí a preocupação com a história da arquitetura começou a impregnar a obra dos arquitetos. A arquitetura pós-moderna dos anos 80 teve uma série de vertentes e essas vertentes estão ligadas à história - neo-vernacular, o ornamentalismo, o urbanismo adoc, o regionalismo crítico, fizeram com que a história fosse revalorizada de alguma maneira. Os anos 80 foi a época do auge do Éolo, como arquiteto vanguardista e isso acabou acontecendo pelo Brasil inteiro. Uma outra coisa importante foi a revalorização do controle da cidade. De repente aconteceu esse "boom" urbano imenso, as cidades começaram a ficar muito degradadas e os efeitos da ausência do planejamento ficaram claros então. Uma das retomadas do controle das cidades foi exatamente o controle dos centros históricos, além das outras medidas de planejamento urbano. É claro que isso também estava sintonizado com as discussões que ocorriam no mundo inteiro. Os arquitetos que tinham mais sintonia, mais acesso ao que estava sendo produzido no mundo estavam acompanhando a discussão sobre os centros históricos de Bolonha, Varsóvia e trouxeram essa discussão pra cá. Havia uma macrosintonia no sentido de que todos começaram a voltar seus olhos para a história.

5- Como você entende a cultura de proteção praticada pelos órgãos?

Hoje o patrimônio virou um mercado de profissionais muito grande. Acaba que a maioria dos projetos de intervenção é feita fora dos órgãos de patrimônio. Talvez a menor parcela seja feita por eles. O que eles fazem na maior parte das vezes é analisar os projetos. A preocupação primeira dos órgãos de patrimônio é proteger. E essa questão da proteção é muito complexa, porque o proteger muitas vezes fica parecido com o congelar e congelar arquitetura é uma coisa impossível. Bom, o que acontece em relação a isso, é que existe uma preocupação em fazer com que a proteção seja feita de maneira científica e daí toda questão da história da teoria da restauração. E ela foi muito desenvolvida e divulgada da perspectiva italiana. A grande referência teórica até hoje é o Cesare Brandi. O que vemos nos órgãos de preservação é um misto de Cesare Brandi e um receio de liberar

muito. Agora é fácil falar isso, do ponto de vista acadêmico, porque especulamos muito, vamos fundo nas teorias. E é muito fácil falar sobre preservação do ponto de vista do projeto, porque todo arquiteto tem aquele orgulho autoral e muitas vezes, acha que a preexistência é meramente um objeto a ser transformado pela sua genialidade. Até porque as transformações na teoria acontecem por uma lenta assimilação da sociedade. Então quando fazemos essa crítica aos órgãos de preservação ela é um pouco dura porque os órgãos são assim porque tem que ser. Faz parte do jogo social isso acontecer dessa forma, como faz parte do jogo social os arquitetos tentarem mexer com essa história e a academia tentar substanciar isso porque é desse jogo é que vão nascendo novas consciências à respeito das formas de preservação. Mas o que acontece não é isso. Temos uma presença forte do pensamento do Brandi e a genialidade do seu pensamento é que o seu pensamento está em aberto. Você lê as teorias do Brandi e ele deixa tudo muito em aberto. Todo encontro que tem de patrimônio histórico, sempre tem um conferencista que fala *"em nome do Brandi foram feitos os maiores crimes contra a arquitetura ao se procurar fazer com que o contemporâneo aparecesse e se distinguisse da preexistência"*. Isso abriu espaço para a maioria dos crimes. Mas, o Brandi tem dessas coisas. Como por exemplo, não se restaura a imagem, só se restaura a matéria. Isso é um ato de prestigitação. Não existe isso. Parece genial, mas como se faz isso na prática? Essas coisas do Brandi são complexas demais, existindo então uma tendência de conservação misturada com a teoria do Brandi e é meio Frankstein, porque tem coisas que Brandi abomina e são praticadas pelos órgãos de preservação. Mas porque aí fala mais alto a história de não seguir a teoria do Brandi pelo fato de terem consciência de não conseguir fazer. A questão da hiperconservação não permite. Todas essas coisas estão sendo discutidas hoje.

6- Na verdade, não existe uma cultura de preservação, é mais uma evolução pela prática?

É a cultura que existe é a que está ligada à prática e à formação italiana misturada com uma preocupação muito conservadora.

7- Quais são na sua opinião as intervenções contemporâneas nacionais que contribuíram para um maior discussão e a evolução da prática de preservação?

Bom, em termos nacionais, o Marcelo Ferraz que trabalhou com a Lina Bo Bardi e que fez o Museu Rodin na Bahia e fez recentemente uma outra intervenção interessante no RS. As intervenções urbanas têm sido intervenções muito importantes, especialmente em Recife e o Corredor Cultural do RJ, são mais significativas e que ainda continuam sendo casos importantes. A maioria das intervenções feitas pelo Programa Monumenta aqui em MG não acho que são muito questionáveis na sua maioria, apesar de colaborar com uma discussão. Elas refletem muito a cultura da mistura presente nos órgãos. Fica aquela coisa indecisa. Quando falamos "discutir", vale também o que não é bom. O Hotel Pilão não tem sentido aquela reconstrução, mas que é recorrente na prática porque a população queria a reconstrução do casarão. É difícil também para os governos "peitarem" a vontade

da comunidade. A própria questão da Praça da Liberdade traz uma discussão interessante. Acho que está sendo mal conduzida porque está se discutindo muito mais de maneira emocional, perdendo a discussão conceitual-técnica e começa a virar uma discussão de Ministério Público e judicial que não leva à absolutamente nada. Se perde o conteúdo da discussão para se transformar numa causa mais política do que de preservação.

8- Em relação à prática dos órgãos e seu caráter de mistura de posicionamentos, quer dizer que eles não têm uma ação clara sobre essas preservações?

Eu não diria que eles não têm uma ação clara e acho que eles têm uma ação clara e eles conseguem perceber essa coerência deles. Para nós que estamos do lado de fora e estudamos muito, conseguimos observar uma série de flancos, mas esses flancos não são muito perceptíveis para quem não estuda ou às vezes são até perceptíveis do ponto de vista de quem estuda, mas superficialmente. Ou seja, os flancos são perceptíveis para quem estuda muito ou para quem não estuda nada. Para quem está na média, esses flancos não são muito perceptíveis. Eu entendo que eles conseguem perceber uma coerência no trabalho deles que é exatamente essa, quer dizer, vamos proteger a matéria no que ela tem e vamos fazer intervenções mínimas dentro da cartilha brandiana e aí está a coerência deles. A questão é, se esta matéria que está sendo preservada é uma matéria que faz sentido preservar, se não é simplesmente a preservação de algo que nem merece ser preservado e se contribui para a preservação do bem num sentido maior, ou não e se a cartilha do Brandi ainda é uma cartilha vigente. Para quem estuda muito percebemos alguns flancos, mas ela é coerente. Mas, uma coisa que acontece nos órgãos de patrimônio, que é salutar, é que eles estão cientes de que é uma área onde eles precisam estar constantemente estudando e buscando se atualizar. O IPHAN faz isso muito. A COPEDOC que é a área de pesquisa do IPHAN tenta reciclar o órgão o tempo todo, os próprios técnicos estão preocupados em ler e discutir sobre o assunto. Mas é do DNA dos órgãos tentarem resistir à entrada de novos procedimentos na sua sistemática, e como falei acho que é natural.

9- Quais foram as dificuldades para a aprovação da Casa Bandeirista em Ouro Preto?

Nenhum. Como já tinha dito o projeto foi desenvolvido para um concurso e nós ganhamos. É uma proposta absolutamente inovadora. Os técnicos do IEPHA são bons técnicos. Na época a chefia da superintendência de aprovação de projetos estava com o Rubem Sá Fortes que é uma pessoa que tem um conhecimento da área e técnicas de restauração imenso. E ali tinha um problema porque a casa não era uma ruína no sentido técnico já que mantinha sua volumetria, mas por dentro ela estava arrasada, não tinha nem janela. Então o problema era se recuperarmos a casa como casa, teríamos que inserir tanto elemento novo que ela se tornaria um edifício híbrido. Meio contemporâneo e meio antigo. Então decidimos, manter o antigo como antigo do jeito que estava e por dentro com uma função nova, como se fosse uma casa dentro da casa, isso foi entendido. O novo claramente

mostrado e a preservação total do que era matéria histórica. Os dois pilares que norteiam os órgãos do patrimônio foram absolutamente seguidos. Na época, o próprio Rubinho elogiou o fato de como solucionamos uma questão complicada. A questão era de como colocar as esquadrias. Porque colocar esquadria de blindex no vão da janela é coisa criticável porque o edifício pode virar um "Frankstein". O vidro não é neutro, como muitas pessoas acham que é e colocar esquadria de madeira era falsear o antigo, então colocamos o vidro como uma parede interna resolvendo o fechamento da casa sem colocar a esquadria do lado de fora. O fato do pensamento dos órgãos do patrimônio ser mais conservador, sem nenhum demérito, é um pensamento que tem uma coerência e não é um obstáculo ao desenvolvimento das práticas de intervenção no patrimônio, tanto é que o próprio IEPHA aprovou o projeto do Rainha da Sucata, que é um projeto polêmico até hoje. Ele foi aprovado pelo que me consta sem nenhuma pressão.

ANEXO B

Entrevista de Maria Josefina Vasconcellos em 20 de maio de 2008

1- Como você vê os projetos do Museu das Missões de Lúcio Costa e do Grande Hotel de Ouro Preto de Oscar Niemeyer, com importante participação de Lucio Costa, naquela época?

Dado o período que estes projetos foram executados, acho que ainda são exemplares para os dias de hoje, porque foram muito mais audaciosos dentro da visão do patrimônio, do que a visão atualmente vigente, dentro da maioria dos órgãos encarregados deste assunto. O Museu das Missões de Lucio Costa e o Grande Hotel do Niemeyer – sendo este último muito combatido, até hoje, por muitos arquitetos e leigos, sem preparação e embasamento – são totalmente inseridos nos seus contextos e têm grande respeito pelo entorno. Além disso, são propostas muito mais contemporâneas do que muitos projetos atuais. Hoje, temos uma maior dificuldade de aprovar projetos novos de intervenções, ou mesmo restaurações, nos órgãos pertinentes.

Por quê?

Porque, muitas vezes, falta entender que o patrimônio não é peça de museu. Os técnicos que estão dentro destes órgãos, talvez, tenham medo de assumir posturas mais audaciosas, mais contemporâneas. Temos muitos órgãos envolvidos nestas análises, inclusive o Ministério Público que defende o patrimônio, muitas vezes, sem o devido respaldo técnico e com visão, às vezes, muito limitada. Claro que o respeito ao passado ou ao patrimônio arquitetônico é importante, mas inserido no nosso cotidiano, com entendimento do presente e do futuro. Estas posturas deverão ser tomadas por arquitetos preparados, sensíveis ao tema e com conhecimento amplo na área. Caso contrário, vamos nos enrijecer em posturas radicais. Os caminhos possíveis para resgatar e proteger o patrimônio histórico e cultural são vários. Como isto se insere no âmbito do relativo, o dogmatismo cego, conduz a erros próprios de uma visão restrita. O interessante é afirmar as intervenções e potencializar as virtudes existentes.

2- Num primeiro momento então, houve a participação dos modernistas, com sua nova visão sobre a preservação, com olhos voltados para o futuro e ao mesmo tempo preocupados com a nossa memória, a aceitação e aplicação das recomendações das cartas internacionais, mas num segundo momento, cerca de dez anos após a construção do hotel, é observado uma lacuna, que a meu ver, foi um período de caráter experimental e da atuação não coerente do órgão. Isso é observado em alguns atos como a destruição do Palácio Monroe no RJ, a construção do Ed. São João Del Rei no centro histórico de São João Del Rei, a construção do Edifício Niemeyer na Praça da Liberdade, a construção do Hospital Nossa Senhora das Mercês em SJDR em estilo eclético.

Na verdade, depois que o IPHAN foi fundado e depois dos tempos heróicos, as ações deste órgão foram relativamente pequenas. Talvez, por total falta de recursos. Houve um período que não se dava o devido tratamento aos bens históricos e culturais. Muitas obras importantes foram demolidas em nome do progresso. Acontece que deve existir uma boa convivência entre os diversos tempos. Todos têm sua importância. Só agora, os órgãos patrimoniais estão começando a olhar para a arquitetura modernista. Mesmo assim, nem todos. A arquitetura contemporânea, para eles, também, ainda não é valorizada, como se estas obras não tivessem interesse. Às vezes o tombamento é apenas pela idade do objeto, sem questionar sua importância arquitetônica, histórica e cultural. Posso dar dois exemplos: O edifício da Rainha da Sucata não é tombado, mesmo estando na Praça da Liberdade. Apenas sua altura e volumetria são tombadas pelo patrimônio Municipal. A capela de Santana ao Pé do Morro foi tombada em 2002 através do IEPHA. Acho que é a única obra contemporânea tombada em Minas Gerais. A capela da Lina Bo Bardi, em Uberaba, é tombada, mas é mais antiga. As demolições, nos anos 40 em diante, foram frequentes porque não existia sensibilidade e preocupação com o patrimônio edificado. Na maioria dos casos só se preservava a arquitetura colonial. A visão de patrimônio não valorizava as manifestações arquitetônicas mais recentes e isso, ainda acontece hoje.

3- Porque você acha que o pensamento do Lucio Costa, com a visão de um profissional à frente de seu tempo, se perdeu no meio do caminho, mais particularmente nos anos 50 e 60?

Acho que é porque ele não deixou herdeiros da causa. Existem pessoas que são incríveis e geniais, têm uma visão ampla e aberta, lutam por uma causa importante, mas vão embora e as que ficam não valorizam ou não conseguem manter o legado. Tudo ficou muito burocratizado. A tendência foi só piorar na medida em que os critérios foram se enrijecendo. É claro que existem pessoas maravilhosas, técnicos muito bons, que estudaram muito, fizeram vários cursos sobre o tema, muita pesquisa, mas não significa que, nesse período, existiam muitos deles.

Pode ser por aí, não sei se minha visão está correta. Acho que existe falta de informação e falta de cultura mesmo para lidar com essa questão.

4- Você já mencionou que nos anos 80 houve uma retomada de uma posição mais crítica quanto à preservação do patrimônio. O que realmente aconteceu para acontecer essa retomada?

Acho que foram os cursos voltados a essa área que começaram a surgir pelo Brasil, no final dos anos 70 e início dos anos 80. Eu fiz o terceiro curso 78/79 de restauração que aconteceu em MG. Antes deste, tinham acontecido dois, um em SP e outro, se não me engano, em Recife. Depois do de 79, o curso ficou definido como constante na Universidade da Bahia. Acho que esses cursos que foram acontecendo nas universidades foram agregando um pouco mais de tecnologia, de novas experiências internacionais, colaborações importantes e novos conhecimentos. Até porque, antes

disso, as ações eram um pouco mais sensíveis, dependiam mais da sensibilidade das pessoas, e não eram baseadas nas técnicas e teorias. A partir daí, as teorias foram mais estudadas e discutidas, mais pessoas começaram a se interessar pelo assunto, houve um aumento de técnicos na área, que por um lado é muito bom. Entretanto, por outro lado, surgiram também muitos profissionais com extrema rigidez teórica e pouca sensibilidade. É preciso haver um equilíbrio, uma harmonia.

5- E essa abertura aconteceu também dentro dos órgãos?

Nos anos 80, trabalhei um pouco na área de patrimônio e existia, sim, certa abertura. Não digo que era fácil e não significava que tínhamos resultados excelentes, mas havia abertura para discussões e colocações, aceitação de propostas e experimentações, que claro, tinham que acontecer, já que, até então, havia poucos profissionais atuando nesta área. Acho que quando comecei a trabalhar existia maior possibilidade de elaborarmos conceitos e mais ebulição na discussão. Se você não abrir sua mente para novas experiências nunca vamos ter novas tecnologias. Se não procurarmos novas práticas nunca existirá outras tradições. Tradição é a nova prática de hoje que, no futuro, será tradição.

6- Esse enrijecimento tem a ver com as leis que existem hoje?

Criaram-se muitas leis federais estaduais e municipais. Temos o Ministério Público, temos vários institutos, sindicatos IABs... São instituições, onde poderiam existir muitos debates e discussões, mas na verdade, não é assim, pois, normalmente, ficam contra as propostas sem análises consistentes.

Se você apresenta uma nova proposta, aquilo é logo vetado e, muitas vezes, com justificativas inaceitáveis. Dificilmente conseguimos criar novas propostas e tecnologias para a prática do patrimônio, como podemos presenciar em outros países. Sei que em outros países também é difícil, mas existe a discussão técnica, conhecimento e vontade de experimentar novos conceitos. O convencimento se faz tecnicamente, com bom senso, teorias, conhecimento, sensibilidade e ótimos projetos.

7- Então quer dizer que os órgãos não têm abertura para as críticas de fora, de arquitetos de fora e estudiosos?

Não digo que não tenham. Essa abertura existe, mas dentro do foco deles. Se for um foco diferente, dificilmente teremos aprovações. A não ser que mude o governo, mude o órgão e entrem pessoas com visões diversas. Se o pensamento de uma instituição mudar (o que é difícil), se for um grupo mais aberto, mais estudioso, um grupo bom de serviço, pode ser que haja mudanças.

8- Como você vê a prática de preservação dos órgãos hoje?

Olha, existe um esforço grande dos órgãos na prática da preservação, só que a primeira coisa que complica é a falta de verba. É um problema muito grande. Às vezes, eles até querem implantar um programa de preservação, por exemplo, em Minas Gerais, que tem um extenso patrimônio, não conseguem, por que não existem condições de manter aquilo através de projetos e obras eficazes. Uma solução bastante usual é partirem para a parceria e as leis de incentivo que ajudam muito. Mas, muitas vezes, o foco é dirigido para a arquitetura de uma determinada época, porque está em pior estado. É preservação de emergência. Um outro viés é o tombamento de imóveis sem o menor sentido. São valorizados alguns conjuntos que não têm nenhum valor agregado, ou histórico ou urbanístico ou arquitetônico e que, talvez, fosse melhor prever outro tipo de preservação, com um uso mais diferenciado, maior flexibilidade para adaptar a edificação. Hoje, conseguimos manter ótimos exemplos arquitetônicos com o direito de transferência de construir. É complexo, mas com uma boa política é viável fazer uma boa preservação.

9- Quais são, em sua opinião, os projetos mais recentes que colaboraram para uma discussão e evolução das nossas práticas de preservação?

A Pinacoteca é um projeto bem sucedido. O arquiteto Paulo Mendes da Rocha propôs a mudança da entrada e solucionou muito bem a ligação com os outros edifícios (Estação da Luz) e criou um campo aberto na lateral. O projeto de restauração é muito bem feito e as intervenções muito pertinentes, que valorizam as virtudes do prédio. A intervenção na Sala São Paulo tem um volume de estrutura metálica que aflora sobre a cobertura com resultado excelente. Já a Estação Pinacoteca, ali do lado, não é boa. A intervenção não tem detalhe, interfere de uma forma estranha, sem cuidado. O SESC de Lina Bo Bardi é uma maravilha. O volume das quadras é forte, contundente e completa o conjunto de uma forma extraordinária. Um projeto muito interessante do Marcelo Ferraz e do Francisco Fanucci é o Museu do Pão. O Museu Rodin, em Salvador, dos mesmos autores, tem um anexo de concreto que é muito bom. Esse tipo de intervenção é muito difícil de ser feita em BH, por causa dos órgãos e são soluções brilhantes e exemplares. Em BH, temos a academia Mineira de Letras, do Gustavo Pena, que tem um volume contemporâneo dialogando com o antigo. O restauro pelo restauro da Serraria Souza Pinto. O museu de artes e Ofícios é um projeto interessante. O uso é bem feito, a museografia é muito boa. Em Ouro Preto temos o projeto do Hotel Pilão. Eu critico o critério adotado. Que critério é esse? O imóvel pega fogo e se reconstrói um pastiche? É na Praça Tiradentes? Tinha outra maneira de fazer? Tinha. Neste caso tenho a ousadia de citar a Casa do Arcebispo de Mariana. O caso é bem semelhante. O arquiteto trabalhou internamente, mas, externamente, criou-se um pastiche. As restaurações em Ouro Preto, em geral, são assim. São péssimas. Internamente, as edificações são completamente descaracterizadas e, externamente, algumas já viraram pastiches. A restauração do Centro Cultural Ives Alves, em Tiradentes, também é muito legal. Conseguiu integrar os ambientes de uma maneira muito bacana. O edifício da Rainha da

Sucata é uma boa interferência. Manteve-se uma volumetria e criou-se uma conversa com os edifícios vizinhos num centro tombado.

10- O edifício da Rainha da Sucata foi proposto através de concurso?

Não, não foi concurso. Primeiramente, foi requisitada a construção de banheiros públicos para os frequentadores da feira de artesanato que existia na Praça da Liberdade. O Éolo Maia propôs um edifício que pudesse ter usos mais amplos. Foi proposto, então, o Centro de Apoio Turístico. A volumetria respeita os prédios vizinhos, porém refletindo a época que foi construída. Poderia ser da altura do edifício Niemeyer, que apesar de romper a escala existente, é muito bom. Ele cresce, mas cria um marco na praça. Foi feito nos anos 40/50 quando já existia o IPHAN, mas não existia o IEPHA. Como não havia tombamento, tivemos a oportunidade de ter este projeto. Ainda bem que não existia tombamento na praça.

11- Apesar de não ter participado muito do projeto da Rainha da Sucata, lembra se houve alguma dificuldade para a aprovação do mesmo?

Não houve nenhuma dificuldade. Na verdade, hoje as coisas são muito mais difíceis. Qualquer coisa que você vai fazer é impossível. A sua proposta é jogada imediatamente quase a escanteio.

12- E a casa do Arcebispo de Mariana?

A casa do Arcebispo foi uma loucura. Tivemos muita dificuldade com o IPHAN. Primeiramente, tivemos muitas dificuldades pelo próprio conceito. Eles queriam fazer um edifício igual aos existentes na praça, mas não concordamos porque não estávamos no século XVIII e sim, no século XX. Fizemos umas cinco propostas, mas na época, existia muita discussão. Existia essa vantagem porque nós tínhamos condições de colocar nossas posições. Levávamos os projetos e debatíamos sempre. Por fim, conseguimos aprovar o projeto que foi executado. Mas houve um problema porque eles queriam que a cumeeira ficasse na mesma altura da casa vizinha. Só que a praça está em desnível e cada cumeeira tem uma altura porque acompanha o greide da rua. A sondagem foi feita de última hora e constatou-se que o lençol freático era muito superficial e aí tivemos que subir o edifício uns 40 cm. O ideal era bombear, drenar e deixar o projeto como estava, mas acho que havia uma permuta com a Cúria já que o dono da construtora era amigo do Bispo e alegaram que não existia verba. Por isso, elevamos o edifício. Até hoje, existem problemas muito sérios ali. Levantamos a cumeeira e o IPHAN embargou a obra. A casa ficou embargada por um ano e meio. Depois criaram problemas com os esteios metálicos propostos no projeto. Questionaram porque não tínhamos proposto esteios de madeira. Para resolver a situação, tivemos que fazer uma maquete 1:1. Levamos, pra lá, um pilar de madeira com a mesma forma do metálico. Então, para que a situação

fosse analisada, foi chamado um grupo do IPHAN do Rio que aprovou a solução. A obra demorou muito. Aquela intervenção é muito boa apesar dos sérios problemas construtivos. Como intervenção ela segue o ritmos de cheios e vazios, a volumetria, os elementos das demais edificações da área, mas com características da época. Internamente, é um pouco fantasioso, mas era o que queríamos fazer, até porque não havia condições financeiras para que os materiais que tínhamos especificado inicialmente fossem utilizados. Então, utilizamos materiais mais simples. Alterou-se o projeto inicial, mas acho o resultado interessante.

13- Na sua visão, o que deveria “melhorar” para essa relação órgãos/arquitetos, preservação/propostas de intervenção. O que proporcionaria um avanço?

Acho que a solução seria uma abertura maior para discussão, evitando posturas tão radicais. O radicalismo está impedindo que se faça um trabalho mais eficaz de preservação nesse país. Por exemplo, eu fiz um projeto recente para Mariana, onde existe uma parede de tijolo com um resquício de pau a pique. Proponho retirar esta parede porque preciso de espaços amplos para exposições, já que a proposta é a transformação do imóvel em museu. Não permitiram esta proposta pelo fato de existir pequena parte em pau a pique, alegando retirada de antiga tecnologia. Entretanto a casa tem várias paredes íntegras com esta técnica. Esse tipo de coisa que não consigo entender. É permitido fazer pastiches e detalhes internos que descaracterizam a edificação. Esse conceito de valor está disparatado. Valorizam coisas mínimas e deixam descaracterizar elementos importantes do patrimônio. Como o tema é complexo, faltam maiores entendimentos e discussões no aspecto de prática profissional.

ANEXO C

Entrevista de Rubem Sá Fortes em 21 de maio de 2008

Em restaurações de edifícios frequentemente nós lidamos com a subjetividade. É o julgamento e isso é entendido a muito tempo. Tanto que as pessoas dizem que a forma de restauração usada dos anos 70 pra cá, a forma de restauração que as pessoas concordam mais é o chamado restauro crítico, é uma crítica subjetiva porque é um julgamento o tempo todo. Eu deixo o que está bom e tiro o que está ruim, ou deixo o que está ruim porque não tenho o direito de demolir alguma coisa que eu ache inadequada. É o caso dessa pintura que está em cima de outra. A pintura original está por baixo que é de flores e por cima fizeram uma pintura de anjos que eu achei muita feia, mas será que uma outra pessoa não acharia esses anjos muito bonitos e mais importantes artisticamente embora eu os ache feios. O restaurador achou que eles deveriam ficar. Então ele disse que não teria jeito de tirar a pintura dos anjos mesmo sabendo que por baixo tem a pintura de flores que é a pintura original. Então eu disse a ele para deixar os anjos e fazer uma “janela” para que as pessoas saibam que por baixo desses anjos tinha uma outra pintura. Ele esqueceu, ou seja, ele não concordava comigo. Ou seja, ele achava tudo aquilo muito bonito e eu muito feio e faria o contrário. Fotografava e registrava tudo perfeitamente, deixava a “janela” de testemunha de lembrança mostrando a pintura dos anjos e voltava com a pintura das flores. Mas esse julgamento acontece o tempo todo. Eu acabei de ver um relatório de uma pessoa do IPHAN e o que ela escreve é que ela vai à obra pelo menos duas vezes por semana e verifica se a obra está sendo feita de acordo com, entre outras coisas, com as Cartas Patrimoniais e os critérios de preservação e restauração. Isso não existe. Qual carta? As cartas são conflitantes entre si. Uma fala uma coisa a outra fala o contrário. As cartas somente são instrumentos de amadurecimento pessoal nosso. Algumas são mais técnicas e didáticas. Eu mesmo não conheço as cartas. Isso não interessa. Você vai vendo aquilo ao longo da vida e elas vão só refletindo o que o mundo e os profissionais em cada momento pensam sobre restauração e o que eles recomendam, elas nos servem como guia. Você não pode ir a uma obra e escrever que ela não está de acordo com uma carta patrimonial, parágrafo tal etc. Elas não são leis. Leis e normas são outra história. Restauração não há como normatizar.

1-Como você vê os projetos do Museu das Missões de Lúcio Costa e do Grande Hotel de Ouro Preto de Oscar Niemeyer com importante participação de Lúcio Costa, naquela época?

Na verdade, não tenho uma opinião formada sobre isso. Do que eu sei, havia uma valorização, principalmente por parte do Lúcio Costa, da arquitetura brasileira, mas que no caso de Niemeyer não correspondia à uma prática nesse sentido. Tinha uma valorização teórica, mas que não correspondia à questão prática e também uma certa xenofobia que eu já percebi, mas isso já passou. No início eles desmereciam os estilos de arquitetura de origem estrangeira, principalmente o ecletismo, em

detrimento desses que são brasileiros. São os coeficientes do IPHAN mesmo que é a valorização da arquitetura brasileira que colonial, a que chamamos de colonial. Depois tudo mudou. Aqui no IEPHA foi diferente porque o IEPHA nasceu nos anos 70. O que aconteceu com o IEPHA? É interessante, porque como Minas Gerais tem um patrimônio muito grande, os primeiros tombamentos do IEPHA vão imediatamente ao contrário dos tombamentos do IPHAN. Porque Ouro Preto, Diamantina, São João del Rei, Tiradentes, tudo já estava tombado pelo IPHAN, então nenhum desses núcleos é tombado pelo IEPHA até hoje. Por que? Porque a federação, o órgão federal já tinha se incumbido disso e o IEPHA foi de cara principalmente para o ecletismo daqui de Belo Horizonte, Praça da Liberdade, secretarias... o que diz respeito à história do estado e depois o IEPHA foi tentando preencher as lacunas. Mas como os tombamentos vão acontecendo de uma maneira relativamente lenta, nos últimos anos é que houve alguns tombamentos de arquitetura contemporânea. Temos as Obras de Niemeyer aqui em Belo Horizonte e por um acaso aqui na Praça da Liberdade temos a biblioteca e o Ed. Niemeyer. Mas, o que é interessante é que o perímetro de tombamento inicial do IEPHA da Praça da Liberdade não pega as duas obras de Niemeyer. Eles estão no conjunto, mas são ignorados. E esse perímetro de tombamento até hoje não foi mudado. O perímetro desvia. As pessoas em 1970 não estavam prestando atenção nisso, porque senão o perímetro não ia desviar. Se desviou, era para não tomar. Porque se fosse tanto faz, não tinha desviado. A visão hoje já é diferente. Não desvia, tomba tudo e depois avaliamos caso a caso. Você não tomba o bem, mas o lugar onde o bem está. Então não precisaria ter desviado. Por exemplo, o perímetro de tombamento passa na fachada do Palácio do Bispo em estilo art-decô. O edifício é tombado, mas pelo perímetro não está. É incrível isso se considerarmos 35 anos atrás que foi quando o IEPHA tombou o conjunto da Praça. Talvez, nos outros estados eles tivessem tombado o art decô e não podemos generalizar. As pessoas que estavam aqui naquela época não enxergavam que esse tipo de arquitetura era merecedora de preservação ou julgavam como merecedora mas não viam que elas tivessem algum tipo de ameaça. Então não era necessário tomar. Hoje nós sabemos que tudo está sob ameaça. Aqui em BH principalmente, a fragilidade do nosso patrimônio edificado é evidente, a cidade tem uma renovação que é chocante.

Mas, o que eu sei sobre o que você me perguntou é o que todo mundo sabe. Depois é que foi se fazendo uma reavaliação que foi ampliando esse olhar.

2- Num primeiro momento então, houve a participação dos modernistas, com sua nova visão sobre a preservação, com olhos voltados para o futuro e ao mesmo tempo preocupados com a nossa memória, a aceitação e aplicação das recomendações das cartas internacionais, mas num segundo momento, cerca de dez anos após a construção do hotel, é observado uma lacuna que deixa evidente o caráter experimental de intervenções e a não atuação coerente do órgão. Isso é observado em alguns atos como a destruição do Palácio Monroe no RJ, a construção do Ed. São João del Rei no centro histórico de São João del Rei, a construção do Edifício Niemeyer na Praça da Liberdade, a construção do Hospital Nossa Senhora das Mercês em SJDR em estilo eclético.

O Palácio era de uma arquitetura riquíssima e foi destruído para a linha do metro passar e acabou que foi um sacrifício inútil, porque me parece que mais tarde eles desistiram de passar a linha do metro ali. Aqui em MG foi diferente. Vou te contar uma história que me foi relatada, eu não li. O IEPHA surgiu como reação à uma proposta do próprio Niemeyer. Proposta de demolição do Palácio da Liberdade originada do Niemeyer. Existe um projeto para construir uma torre para abrigar a sede do governo. Ele se referia ao Palácio da Liberdade pejorativamente e vi mais ou menos o mesmo comentário recentemente saindo dos lábios de Paulo Mendes da Rocha sobre a arquitetura eclética da Praça. Ele disse *“Isso é lixo Europeu, isso é sucata da Europa que ninguém queria mais e o Brasil comprava”*. Eu ouvi ele dizer isso, ninguém me contou. Agora, é estranha essa visão. Porque ele está se especializando em projetos de intervenções em arquitetura eclética que ele não gosta? Porque ele trabalha com essa arquitetura se ele a despreza? Porque então não faz uma obra autônoma? Porque que a arquitetura dele precisa da arquitetura eclética? Se ele ainda gostasse seria mais interessante. É uma visão estranha. Deve ser aquela relação de amor e ódio que quando você vê que precisa tanto de uma coisa que você começa a odiar, deve ser isso. Mas, é uma visão dos modernistas, ele é um arquiteto modernista. Os modernistas gostam somente da arquitetura de raiz, as outras não têm valor. Niemeyer fez um projeto de reforma para o Grande Hotel de Ouro Preto que tomou bomba no IPHAN e foi um constrangimento muito grande. Eles fizeram tipo uma viga metálica perfurada. Os furos eram hexagonais que correspondiam às aberturas dos quartos. Ficou lá muito tempo e não sei se já desfizeram isso. Eu mesmo fui em Ouro Preto para ver uma palestra dele, achando que ele ia falar do projeto e ia contra-argumentar, mas fez aquela palestra que ele sempre faz. O que ele disse somente foi que tudo bem, como o pessoal não tinha gostado da proposta dele. Na época ele estava numa reavaliação da obra dele e a falta de interesse pela arquitetura do passado é tão grande que nem pela própria arquitetura dele ele tem interesse. Ele não reconhece valor documental na própria obra dele. E isso é muito interessante. Ele é tão moderno, tão vanguarda, que ele é vanguarda até em relação a si próprio. Ele acha que podemos fazer o que quisermos em relação às obras dele. Na Pampulha ele já até chegou a sugerir que todos os monumentos fossem descascados e pintados de branco. Ele está numa outra fase, mas o que ele não tenha compreendido é que a obra dele, que é tombada, não é mais dele, é pública, é patrimônio público em todas as instâncias. Então ele não é a pessoa mais indicada para se perguntar o que vai ser feito com a obra dele. Conservação não é com ele. O talento dele é para o novo. Mas como é um arquiteto considerado ele é sempre consultado e ele aprova tudo porque eu acho que ele deve ter a maior preguiça.

3- O que promoveu a abertura nos anos 80 que proporcionou uma discussão maior em Minas Gerais sobre a preservação com as obras do Éolo em Belo Horizonte, Mariana, etc?

No IEPHA, a formação dos técnicos no campo da restauração, foi mais empírica. Não foi teórica e formal. Eu acho que não só aqui como no restante do Brasil começou a acontecer aqueles cursos de restauração do CECRE. Eu sei que a Jô fez esse curso e não sei o que ela pensa sobre preservação em geral. Acho que ela pensa várias coisas. Já conversei com ela mais especificamente, por

exemplo, sobre a Capela de Santana ao Pé do Morro que não é uma obra de restauração e acho que o Éolo não se interessava por esse assunto, acho que não. Aquilo foi um acaso, um feliz acaso, porque ele conseguiu trabalhar com uns muros que existiam no lugar e fez uma capela com 3 paredes. Foi uma tendência que já existia na Europa a muito tempo e aqui não. Esse tipo de coisa não era nenhuma novidade. Desde os anos 40, depois da segunda guerra que isso acontece. A Europa está lotada de ruína misturada com arquitetura contemporânea e em qualquer lugar que você vá você vai tropeçando nesses exemplos. Você vê aquele mostruário de arquitetura de todas as décadas misturada com a antiga e você percebe que é antiga só porque tem um detalhe que tem uma cara de tal década, de tal século. Eles têm um caminho muito mais longo que o nosso. Como entramos nesse bonde muito tarde e a gente carece, em geral, (arquitetos, etc) dessa cultura mais respeitosa, de história, de história da arquitetura mesmo, o que eu percebo é que dos anos 80 até aqui as pessoas começaram a ler essas tais Cartas Patrimoniais e não entenderem o que está escrito ali. Todo mundo leu a as cartas, mas ninguém leu as críticas das cartas e ninguém sabe que elas existem. Existem vários estudos comentados e críticas delas. Ninguém sabe que elas existem. Existem estudiosos que não concordam com as cartas e relatam inclusive os danos que as cartas provocaram em sociedades menos cultas, como a nossa. Por exemplo, quando elas dizem que a intervenção tem que se diferenciar da antiga, se isso for usado num tempo de arquitetura mais agressiva ou numa sociedade de cultura mais fraca (fraca historicamente), as pessoas usam essa coisa da diferenciação como uma obrigação e aí elas diferenciam de forma agressiva e isso dos anos 80 pra cá só foi crescendo. As pessoas só conseguem enxergar aço inox. As pessoas que fazem restauração de elementos artísticos enxergam isso de uma maneira muito mais clara e completa do que aqueles que fazem restauração de arquitetura, isso é muito interessante. As pessoas acham que os elementos adicionados na arquitetura não podem ser careta, a intervenção tem que ser radical. Tem gente, inclusive, que escreve que tem que ser marcado o momento atual, como se tudo tivesse que ser de aço, de plástico. Não é nada disso. Para quem trabalha com elementos artísticos, como na pintura, tratam-se as integrações com uma mão diferente como uma tinta lisa, por exemplo. Em arquitetura as pessoas não entendem que elas podem ser discretas e acho que isso está acontecendo aí nesses cursos que vocês fazem. As pessoas estão sendo mal instruídas, é uma interpretação errada. Já vi gente falando tanta bobagem. As pessoas falam tanta bobagem, por exemplo, sobre unidade potencial e nem entenderam o que é. Só podemos tratar de unidade potencial se tivermos trabalhando com um pedaço da coisa. Não posso pegar um edifício que está inteiro que vai ser restaurado e mencionar no memorial descritivo que você vai procurar resgatar a unidade potencial da coisa. Unidade potencial é quando cai uma bomba no prédio e sobra só um pedaço e aquele pedaço potencialmente trás em si a unidade do restante. Ninguém lê esse capítulo. Você só trata de unidade potencial quando não temos mais unidade e está tratando com fragmentos. Brandi fala disso. Você pega um braço restante de uma escultura e aquele braço da escultura potencialmente trás em si todo o valor que a obra de arte completa teria, então, por isso numa escultura na qual faltem os braços não deixa de ter valor. Potencialmente, apesar de não ter os braços, a Vênus de Milo tem tanto valor quando se ela tivesse os braços. Nós conseguimos

reconhecer nela a unidade que ela teria. Então acho que existe o problema de deficiência de formação.

Voltando a história dos anos 80, coincidiu com o pós-modernismo, mas já caiu de moda mesmo. Durou tão pouco que caiu do galho. O pós-modernismo foi um momento de gostar de coisas que ninguém gostava na época e que hoje ninguém gosta de novo. Durou muito pouco. Hoje, as pessoas reformam a arquitetura dos anos 50, 60 para ficar com cara de anos 2000. O interessante é ver que até a restauração está incluída na questão da moda. Por isso é que eu falo, toda intervenção de restauração já trás em si a marca do nosso tempo. A marca do nosso tempo é a maneira como a gente vê as coisas. A gente gosta mais de uma coisa e gosta menos de uma coisa. Atualmente gostamos de uma mistura de materiais e de alguma forma na sua intervenção isso vai estar presente. Vai aparecer inconscientemente ou conscientemente mesmo. O bom restaurador é aquele que tem consciência disso tudo. Que ele faz uma coisa, por exemplo, uma citação e assume que está fazendo uma citação, que quando aparece ele admite que quer aparecer mesmo, que quer ser diferente e que consegue não aparecer onde não quer aparecer. Isso para restauração arquitetônica e serve também para pintura e escultura. Se tiver a ponta de um nariz faltando, você vai reintegrar com material de cor diferente? Num prato faltando um pedaço não tem problema você reintegrar com material de cor diferente. O interesse é outro, a leitura é outra. Cada hora é uma coisa. Temos opções e acho sempre que as opções que a gente tem e que os restauradores fazem no momento da concepção das propostas elas refletem o entendimento que eles têm de arquitetura, de restauração e também a consciência do momento, sem falar no estilo. A obra de restauração vai depender de quem fizer e nunca vão ser iguais. Um arquiteto vai fazer uma coisa e ou outro, outra diferente. O restaurador tem que ser uma pessoa madura, não digo desprovida de vaidade, mas com muito auto-controle. Os mais bacanas são quando não há disputa. Tem quem gosta da disputa e se não tiver o choque não vale. Isso é moda também, é a tendência atualmente.

5- Quais são as maiores dificuldades entre os arquitetos de fora que vêm fazer propostas para os órgãos?

A experiência que eu tenho é daqui. No IPHAN eu não sei e acho que na Prefeitura, acho que eles próprios fazem as propostas, agora aqui contrata-se. Algumas vezes existe um direcionamento maior, mas não posso dizer por experiência minha não. São coisas que escutamos por aqui. Algumas vezes, pelo menos os que eu tenho contato, o IEPHA determinou e deu um direcionamento outras vezes, as coisas ficam bem soltas. Na questão de aprovação, que eu tenho mais prática, depende demais de quem está trabalhando com a gente. Alguns são ótimos e às vezes quase que projetamos juntos, outros já vêm com o pé atrás. Depende do gênio da pessoa, da índole da pessoa. Até acredito que existem pessoas que são mais difíceis de se trabalhar juntas e outras já entendem a nossa participação natural como contribuição, que é o que eu acho que deveria ser, outros vêm com preconceito e outros vêm com nada, perguntando tudo, tem de tudo quanto é jeito. Depende demais do profissional. Já tive casos que para determinada obra reagiram mal, na segunda vez já estavam

melhores. Depende do cliente também e nunca sabemos o que está acontecendo entre o arquiteto e o cliente. Agora como a gente faz para lidar com isso, varia. Cada um de nós tem um relacionamento de forma diferente com o pessoal de fora. Frequentemente, tenho respostas boas, porque eu me coloco como “*sugridor*” e ofereço meu trabalho para estar disponível.

6- Quais são, na sua opinião, os projetos mais recentes que colaboraram para uma discussão e evolução das nossas práticas?

Tem um muito bom, mas é mérito nosso que eu gosto muito, mas tivemos que pegar pesado para ficar legal que é o da Escola Estadual Ordem e Progresso, na frente da Igreja de Lourdes e Banco do Desenvolvimento. Tivemos que ser muito duros no início e tivemos um acompanhamento de obra principalmente externa, porque internamente já tinha pouca coisa. Ficou muito bom, mas a primeira vez que veio para aprovação tomou bomba total. O arquiteto é Aldo Rossi. Mas eu gosto do resultado final. Tem um outro que é bem interessante, mas que eu não conheço pessoalmente e é um projeto bacana. É um projeto de adaptação da Estação Ferroviária de Araguari para a sede da Prefeitura Municipal. Não sei se é a Prefeitura toda ou só as secretarias. É do arquiteto da prefeitura de lá que se chama Clayton Karini. É um cara que tem conhecimento mesmo. Ele estudou aqui e fez tudo bacana. Diferente do outro que fez tudo com forro de PVC... tínhamos que corrigir tudo o tempo todo. No final ficou bom e o que interessa é isso e como profissional acho que ele ficou melhor, mas o Clayton é daqueles que pesquisa as fases construtivas, etc. O Hotel Quadrado, em Santa Bárbara, ficou também bem razoável. São duas meninas que não têm formação teórica de restauração. Têm algumas coisas que eu não gosto. Elas trocaram o reboco inteiro e desempenou o reboco da casa inteirinha e ficou tudo certinho. Não precisava disso, mas ninguém repara nisso, só eu que reparo nisso, eu e quem está na área. Tem um grande projeto que vai ser inaugurado em breve em Araxá, que é o Hotel do IPSEMG. É um daqueles casos que as pessoas nem dariam muito valor para aquilo que tinha ali e o considerarem somente como reforma. É um caso interessante. É reforma e restauração o tempo todo. Foram tirados todos os acréscimos, os banheiros que eram acréscimos, os acréscimos nos pátios. O volume voltou a ser um volume limpo e ficou muito bacana e não é uma obra de restauração rigorosa. A Praça da Estação eu gosto. Acho que poderia ter ficado um pouco mais de vegetação, mas isso é só um detalhe. Quando foi feita a obra da Praça da Boa Viagem ela ficou muito boa, foi uma obra de restauração, mas hoje em dia ela está velha, já tem mais de 10 anos. Ela foi feita toda detalhada, com paginação de passeio, o asfalto foi tirado.

Por outro lado, às vezes uma coisa que fica ruim demais é a pintura. Eu não gosto dessas fachadas de casinhas de comissão construtora que ficam soltinhas na frente dos prédios. Acho que isso já caiu de moda, acho péssimo. Aliás, na Rua Pernambuco, o projeto da casa é meu, mas não tenho nada a ver com o projeto do edifício. Fui chamado para fazer o projeto da casa, mas já existia o projeto do edifício. Inclusive eu achei que o edifício ia ficar mais afastado, mas quando eu vi, a garagem encosta na casa, o subsolo encosta na casa. Você vai ver aquela casa, a divisão interna foi mantida, o que é raro ver nesses casos. Você vai a todas essas casas ecléticas, as casas não têm nada dentro, virou

um retângulo, sem a menor necessidade. Tive que suar para manter as divisões, mas não foi imposição de ninguém porque esses tombamentos municipais não pegam o interior. Eu fiz a casa do Hotel IBIS também, as fachadas da casa, porque o interior quem fez foi uma decoradora, que eles já tinham. O máximo que eu pude fazer foi tentar – e consegui – que eles mantivessem todas aquelas coisas lindas que a casa tem. Eles iam desmanchar tudo, sem a menor necessidade. Já existia um projeto de um arquiteto bastante conhecido de Belo Horizonte para arrancar tudo e eu fiquei convencendo os proprietários que aquilo era desnecessário. Para que tirar material bom e colocar outro no lugar? Mesmo assim, muita coisa que tem lá dentro, eu não concordo, principalmente no andar de cima. Fizeram rebaixamento de ferro, e tudo ficou escondido. Mas, a escadaria ficou intacta, mandou fazer um aquário, recuperou os pisos todos. Pelo menos os cômodos da frente foram mantidos originais. Temos que convencê-los que se derrubamos uma parede e deixarmos uma boneca, ela não vai prejudicar. Eles sempre querem que tire tudo, até o final. Os acabamentos têm que ser deixados, pois é o que faz o edifício ficar mais nobre. Depois que fica pronto eles enxergam. Eles não têm visão e agora isso está na moda. O art-deco na Avenida Brasil com Paraíba também ficou muito interessante. São as mesmas arquitetas do Hotel Quadrado, que é o mesmo proprietário. Aquele projeto foi assessorado pelo pessoal da gerencia municipal porque o tombamento é municipal. Eles fizeram o que a gente faz aqui, assessorar os arquitetos. Tem um muito ruim na Avenida Brasil, verde água, é uma clínica médica. Aquilo é uma bobagem, mas era para ficar pior. Eles espicharam a platibanda toda e ninguém reparou. Deram um stretch na platibanda e fizeram uma torre de elevador toda eclética. Mas o pessoal da gerencia municipal deu o grito e foram lá derrubaram e fizeram ela retinha. A Vila Riza eu não gosto muito. Até entendo que o que deu para fazer com aquela casinha, porque ficou tantos anos abandonadas que ela mesma começou a perder valor. Aí fizeram aquele volume atrás e ela ficou muito diminuída. A coisa é maior que ela. Não sei também as condições que ela se encontrava internamente. Foi a contingência do destino. Tem muita coisa sendo adaptada. Tem uma loja na Santa Rita Durão, que se chama Vandeli, do lado do Colégio Santo Antônio. É um sobrado eclético que eles tamparam a fachada, mas internamente está tudo preservado. No segundo andar da loja dele está tudo bem preservado. Eles usaram um coisa azul para tampar a fachada e ainda me mostrou como uma coisa boa que ele tinha feito, sendo que o interior está tudo preservado. Aí eu pensei que as pessoas não entendem mesmo. Ele não vê nenhum valor na fachada e por dentro ele mostra tudo com orgulho. O mais surpreendente é ele mostrar o interior preservado como ponto favorável para ele.

7- Quais são as maiores dificuldades que vocês encontram dentro do órgão? Vamos dizer, o que está faltando para “melhorar” a atuação e a prática de vocês?

Pelo IEPHA, eu não posso dizer, porque cada setor tem sua dificuldade e nem sei o que eles estão fazendo. O que eu posso supor, no geral que é uma grande dificuldade para os técnicos é que as pessoas têm dificuldade de colocar em prática projetos a longo prazo, porque as administrações vão mudando e as novas administrações não sabem de coisas anteriores e não conseguem amadurecer planos a longo prazo. Até mesmo no campo do inventário, é muito difícil para eles, porque eles têm

que convencer a nova diretoria. Primeiro mostrar que existe aquela coisa. Outra coisa, e que acontece frequentemente, é que os pedidos, solicitações de obras, de projetos, de intervenções, que são pedidos externos, na maioria das vezes, são atendidos prontamente porque têm que ser atendidos, já que são, muitas vezes, solicitações políticas. As pessoas que solicitam os serviços são políticos ou ligadas a essa área e então, eu percebo que muito frequentemente o IEPHA trabalha com bens que não estão na lista de prioridade, não que eles não sejam bens de interesse cultural. Como temos dificuldades de recursos, muita coisa que é prioridade, então é deixada para um segundo momento. Agora, as outras são contingênciais. Elas podem acontecer ou não. Agora, por exemplo, tivemos uma renovação muito grande do quadro técnico. Para um órgão que trata desse assunto e nessa área experiência é tudo, essa renovação é muito rápida. Tinha que acontecer à longo prazo. Acaba que as intervenções são mal feitas e a gente nem fica sabendo, porque nós não estamos lá. Quem vai para esses lugares são os inexperientes. Temos dificuldade de gerenciamento do órgão. Aí tem a ver com capacidade técnica mesmo. Coisas que já foram feitas que você não sabe que já foram feitas. É uma prática de consulta de arquivar trabalhos já feitos. Quando existia um corpo técnico mais antigo você perguntava ou ficava sabendo sem querer. Hoje precisamos de arquivos mais organizados, porque isso não acontece mais. Já está na hora de ter uma parte de documentação mais organizada. Isso ajuda muito. Esse diagnóstico já foi feito. Não temos espaço e as coisas ficam espalhadas. Gerenciamento de documentos e informações é essencial. Agora falta de experiência do corpo técnico não é uma dificuldade porque isso acontece e experiência se adquire.

ANEXO D

Entrevista de Elisabeth Sales de Carvalho em 11 de junho de 2008

1-Como você vê os projetos do Museu das Missões de Lúcio Costa e do Grande Hotel de Ouro Preto de Oscar Niemeyer com importante participação de Lúcio Costa, naquela época?

Eu acho, que no início, eles estavam muito imbuídos ainda de uma atitude de criação do Serviço de Patrimônio. Eles precisavam justificar o Serviço de Patrimônio e aí, a questão mais imediata que surgiu para justificá-lo foi a do ecletismo. Eles entraram numa verdadeira guerra contra o ecletismo. Isso gerou, em Ouro Preto, por exemplo, a transmutação de edifícios que eram originalmente ecléticos, mas que não podiam estar naquele cenário. Então, Ouro Preto tinha um acervo colonial muito grande e ele não podia ser manchado com o ecletismo, considerado espúrio. Ouro Preto e mais sete cidades foram escolhidas para serem tombadas, integralmente, porque não estavam manchadas pelo ecletismo. Porém, outras tantas, como por exemplo, Sabará e Piranga não foram escolhidas, exatamente por terem muitos elementos ecléticos. Piranga na realidade, eu nem entendo porque não foi tombada, porque era completamente colonial. Talvez, eles considerassem que ela não tivesse um acervo muito representativo, mas tinha. Hoje nós sabemos que tinha. Eles eram uns verdadeiros “Dom Quixotes”, mas a filosofia deles era ideológica mesmo. Eles eram contra o ecletismo, a favor do colonial e do moderno. Ou seja, o moderno, embora internacionalizado, também com muitas influências internacionais, era aceito, como passível de se apropriar do acervo genuinamente brasileiro. Então, algumas coisas eram permitidas e outras não, desde que não fosse contaminado pelo internacionalismo anterior ao modernismo. Era uma postura extremamente ideológica mesmo. Agora, mesmo na pesquisa do colonial, eles idealizavam muito... era o colonial branquinho... tudo que se assemelhasse ao moderno. Eu entendo que era, realmente, ideológica. Eles têm um grande mérito de terem travado essa batalha e terem conseguido implantar o Serviço de Patrimônio, porém o fizeram ainda imbuídos de ideologia. Eu não sei como era a visão teórica deles. Apesar das teorias estarem evoluindo, principalmente na Itália que tinha uma grande pesquisa sobre as teorias de preservação, na época, nós estávamos mais ou menos no mesmo nível de discussão que os Europeus. Mais tarde, as conseqüências da Segunda Guerra Mundial ajudaram muito que a Europa avançasse no sentido de uma análise da produção arquitetônica, e nós ainda ficamos pregados ao moderno e depois, com a ditadura nós nos fechamos, e só muito recentemente, é que as teorias que foram desenvolvidas no pós-guerra lá, chegaram aqui. Então é uma conjuntura política, econômica e social que interferiu muito na evolução da preservação no nosso país. O **Pierre Luigi Nevi** fala que o Brasil estava condenado a ser moderno, condenado ao modernismo. Era uma mentalidade de renovação, inovação e tudo que não representasse modernidade e evolução seria considerado provincianismo e retrocesso. Naquele momento, mesmo tendo pequenas quantidades de arquitetura moderna, o modernismo imperou totalmente e pautou até a política de preservação.

2- Num primeiro momento então, houve a participação dos modernistas, com sua nova visão sobre a preservação, com olhos voltados para o futuro e ao mesmo tempo preocupados com a nossa memória, a aceitação e aplicação das recomendações das cartas internacionais, mas num segundo momento, cerca de dez anos após a construção do hotel, é observado uma lacuna que deixa evidente o caráter experimental de intervenções e a não atuação coerente do órgão. Isso é observado em alguns atos como a destruição do Palácio Monroe no RJ, a construção do Ed. São João del Rei no centro histórico de São João del Rei, a construção do Edifício Niemeyer na Praça da Liberdade, a construção do Hospital Nossa Senhora das Mercês em SJDR em estilo eclético.

Eu acho que isso aconteceu, primeiro, porque era a filosofia de trabalho deles era ideológica, sem uma base muito forte e também porque não havia pessoal formado. Existiam os “bacanas” como Lúcio Costa, que era a referência maior em termos de patrimônio. Apesar de modernista, ele tinha uma base consistente. Os outros, como Afonso Arinos, que talvez tivessem também alguma base, não atuaram diretamente e o problema foi que realmente não havia arquitetos. A Escola de Arquitetura estava começando naquela época. Não tínhamos técnicos, nem teóricos e teorias. Se formos olhar nos bastidores do IPHAN, essas sete cidades, que na verdade eram oito - Congonhas do Campo estava nesse meio e ficou esquecida. Fazendo um parágrafo, num primeiro momento Congonhas do Campo foi tombada como um todo. Depois com aquela situação comum no serviço público de entra técnico e sai técnico, entra governo e sai governo, entra chefe e sai chefe, muda de superintendência para diretoria e assim vai, Congonhas se perdeu. E quem eles puderam mandar para as “pontas”, para as cidades tombadas? Ouro Preto, Diamantina, Serro, Mariana, etc ? Eles mandavam militares reformados. Os militares costumavam ter uma boa visão, um bom treinamento e uma cultura, para época, bastante elevada. Por exemplo, no Serro, nós tivemos um coronel reformado que foi o chefe do escritório. Ele não tinha nenhuma formação em arquitetura. Tinha em artilharia, infantaria, edificações, embora mais voltadas para o exército, essas pessoas entendiam muito bem de construção. Sabiam identificar os sistemas construtivos, porque eles lidavam com isso o tempo todo. Então faziam restaurações muito interessantes, mantendo o sistema construtivo, mas sem nenhuma teorização, sem nenhum academicismo. Faziam na prática, orientavam muito bem, selecionavam o pessoal para trabalhar nas obras e faziam uma fiscalização muito rigorosa, (porque militar), muito melhor do que a que nós fazemos hoje. Se não podia fazer alguma coisa, não podia mesmo, era ordem militar e esse tipo de postura vigorou até o final da ditadura militar. Apesar de não haver nenhum questionamento teórico, as casas e os conjuntos se mantiveram. No escritório do IPHAN do Serro, por exemplo, nós tivemos dois ou três coronéis ou sargentos em seguida, que foram chefes do escritório técnico local. Os relatórios que eles faziam eram extremamente sumários, mas extremamente objetivos e rigorosos. Na década de 70 e a partir de um começo de abertura, as coisas foram se afrouxando. Tínhamos já um número enorme de arquitetos na praça que já tinham suas opiniões e suas convicções de que a arquitetura contemporânea é que era boa e aí as coisas se perderam um pouco. Além disso, as pessoas já estavam mais ousadas para uma vontade de desenvolvimento. Depois da década de 70??, as cidades do interior passaram por uma grande mudança. Iniciou-se um processo de urbanização nocivo, porque se deu em função da expulsão das

peças do campo. Os pequenos fazendeiros pobres se endividaram, principalmente com o Banco do Brasil. Eles perderam suas terras para o próprio banco ou para outros fazendeiros e tiveram que abandonar suas terras rurais, tiveram que vender suas terras e ir para a cidade. Nesse sentido, as cidades se renovaram. Houve uma abertura de novos bairros e expansão urbana. Você vê isso acontecer no Serro, Diamantina, Congonhas, Tiradentes, São João del Rei... Algumas cidades que já tinham indústrias tiveram um processo ainda mais acelerado. Outras não. Por isso, estas têm uma arquitetura muito pobre. É uma competição muito desleal em relação ao conjunto antigo em termos de qualidade arquitetônica, mas é isso que está acontecendo.

3- Como você vê o trabalho dos órgãos hoje? Relativamente, ainda estão fechados ou estão sempre em contato com as teorias, estão abertos a questionamentos e novas propostas que possam vir de fora?

Não é não. Na realidade, os órgãos ainda têm uma carência muito grande de pessoas com formação específica. Têm aquelas pessoas que são concursadas ou não, que são permanentes no órgão e que tendem a dar uma linha de estabilidade e segurança para aqueles que estão entrando. Mas a maioria dos cargos de ponta, as chefias de ponta dos órgãos são cargos de confiança provisórios. Não é uma situação fácil você fazer com que um arquiteto saia de BH e vá assumir um cargo no Serro e em Diamantina, por exemplo, e ficar lá preso. É complicado. Não existe uma consistência no trabalho, uma continuidade. E, geralmente, quem aceita se aventurar no interior, são recém-formados e de um modo geral são pessoas alheias à cultura do órgão e alheias à atividade de preservação. Até as pessoas aprenderem as teorias e a linha de trabalho do órgão, elas apanham bastante... Então uma crítica que temos que fazer ao IPHAN, desde muito tempo atrás e hoje, é que ele não tem um corpo formado que cria essa “cabeça” e que mantém constante um corpo de conceitos relacionados à preservação. Temos uns membros aqui na sede que orientam bem ou mal, mas orientam. E de resto, é do jeito que der e do jeito que sai e isso é péssimo para o órgão. As cidades, as comunidades, as pessoas ficam muito chateadas, muito incomodadas, porque se vem um bom técnico, a relação com o IPHAN passa a ser razoável e se vem um técnico “picuinha” ou inseguro é aquela relação que vigora. E esses militares antigos pertenciam à comunidade. Então eram respeitados como pessoas conhecidas: era o coronel, o sargento, o tenente. Agora estes que vêm, geralmente, têm cara de criança, atitude de criança, atitude estranha e alheia, alguns com uma teoria muito bem alicerçada, outros não, uns aprendem rápido, outros não, uns se relacionam bem, outros pessimamente. E podemos falar isso das cidades como um todo. É muito complicado e isso dificulta muito a relação do IPHAN com estas comunidades que estão precisando de uma orientação e de uma ação mais integrada com as coisas da vida lá na cidade e não transportar valores alheios aos locais. Pra começar, temos as novelas da Globo, por exemplo, que você pode assistir em qualquer cidade desse país, a partir das 6 horas da tarde. Elas mostram outra realidade, trazem valores que não condizem com a maioria dos nossos centros históricos. Trazem a realidade moderna, contemporânea, onde tudo é muito bonito e enche os olhos. E aí, que acontece nos núcleos históricos? São preservadas as carcaças, mas as casas são todas demolidas por dentro. A casa por fora tem a “carinha” colonial,

porque até mesmo o sistema construtivo já mudou também. Ainda tem os marcos de portas e janela, os cunhais, todos falsos, cimalthas falsas e por dentro não tem mais nada. É raríssimo você encontrar uma casa ainda original. Então estamos preservando uma forma externa. Muito raramente estamos preservando uma memória construtiva, uma memória física como suporte de uma memória cultural, histórica, sociológica mesmo. Isso é muito raro. Um instrumento que foi muito interessante foi o *inventário* que aconteceu na década de 90. Algumas cidades conseguiram fazer esse inventário, outras não. O *inventário* é que daria uma base boa, uma leitura do que realmente estava tombado, e até daria subsídios para o planejamento de política de preservação para cada lugar. Mas o inventário não foi para frente. Ele ocorreu em Tiradentes, Ouro Preto e hoje ele ajuda muito nas políticas de preservação destas cidades. Outra coisa muito grave que aconteceu foi o fato das prefeituras estarem sempre desvencilhadas do IPHAN. Isso se deve ao fato de os políticos locais, querendo fazer suas carreiras políticas e querendo ficar bem com a população não se comprometem com a preservação. Quando o IPHAN existia na cidade, era uma coisa ótima pra eles, pois o IPHAN ficava como o que impedia o desenvolvimento da cidade e o prefeito era o “Dom Quixote” que queria fazer a cidade crescer e era impedido de fazê-lo. Ou então preservam alguma coisa como uma moeda de troca. Eu acho que o essencial para o IPHAN é reciclar e criar um corpo maior nas cidades. Porque, por questões de economia, tem um arquiteto quando tem; um museólogo, quando tem museu, e os outros são técnicos de nível secundário e, geralmente, uma secretária. Antigamente existiam as equipes de obras. Hoje os funcionários que delas participavam estão se aposentando e morrendo. É rara a cidade que tem sua equipe de obras. Na realidade, não estão tendo mais obras. O que acontece é uma grande empreitada, quando acontece, na igreja, na casa desapropriada e mantida em função governamental. Mas aquela obra de conservação, na casinha, daquele proprietário que tem que fazer manutenção de um telhado e que podia dar só o material e não podia dar a mão de obra ou vice-versa, o IPHAN fornecia esse serviço. Não se conservando a casinha, o conjunto de casa, não se conserva a cidade. Se você pesquisar no IPHAN existem os registros de um tenente-coronel chamado Sebastião de Cirilo (na realidade, Sebastião Figueiredo) que fazia o orçamento anual e mandava para a sede, registrando qual morador pleiteava o quê. Os relatórios são fantásticos. O IPHAN chegava a pagar a mão-de-obra, quando não tinha uma equipe de obras na cidade. Num dado momento o IPHAN chegou a montar as equipes nas cidades. Quando eu estava no Serro, por exemplo, nós tínhamos as equipes de carpintaria e de pedreiros. A equipe de Diamantina era mais completa, porque além desses, tinha o eletricitista-instalador; a de Ouro Preto tinha restaurador de elementos artísticos. Hoje, já não tem isso mais. É uma coisa que tem que ser reintegrada ao trabalho do IPHAN. Outra coisa complicada, é você ter que ser o fiscal, que fazer os relatórios, que ser o mediador com a comunidade, tudo ao mesmo tempo. Então as equipes têm que ser mais bem aparelhadas. Os órgãos têm que se aparelhar e ter uma formação técnica e teórica. É uma atividade que demanda uma teorização, um equacionamento quase que filosófico aplicado à arquitetura, ao urbanismo, à sociologia... Quando eu fui emprestada para o IPHAN, porque eu era técnica do IEPHA, coincidiu que os técnicos do IPHAN estavam muito preocupados com essa formação, principalmente os mais jovens. Houve um seminário em Ouro Preto e lembro que o processo de venda de edificações em Tiradentes estava começando e os técnicos já estavam

alarmados com o que poderia acontecer ali. Tiradentes tinha uma pousada, que não era pousada, era pensão e tinha um restaurante popular, que era o bar, e um restaurante do molho pardo, que está lá até hoje. Tiradentes era uma cidade de interior, hoje é uma Disneylândia. É um shopping center de alto luxo de mobiliário, de roupa, de artesanato...um mercado central aprimorado. Eu acho que perdeu muito. Não tem mais autenticidade nenhuma e quem morava ali foi expulso da cidade. E isso foi meio que previsto nesse seminário de Ouro Preto. Então faltou pulso, faltou política, faltou conduta técnica e faltou até equacionar quais são os ganhos da modernidade, da contemporaneidade. Eu fico até menos preocupada com a perda da grande arquitetura, desses exemplares monumentais, Palácio Monroe... do que deste conjunto que ainda seria realmente um documento. Em vinte anos as cidades tombadas se tornaram outras cidades. Eu acho que falta mesmo é formação técnica, teorização técnica. Não adianta depois entrar com ação civil pública, com ação de promotoria pública se a coisa já tomou outro rumo e se tornou irreversível. Agora, quem não conheceu Tiradentes deste jeito que eu conheci, não sabe e acha que sempre foi aquilo mesmo, cheia de hotéis e pousadas pra todo lado. Agora, por outro lado, as cidades que se mantiveram foi por falta de desenvolvimento e por falta de acesso à melhoria de vida, principalmente do contingente social. Isso, também, é muito grave. Então temos que procurar um meio termo. A velocidade com que as coisas passaram a acontecer depois da década de 70 é realmente incalculável. Para correr atrás desta teorização, temos que ter cursos de formação. O CECRE veio depois. Foi com o PCH (Plano de Cidades Históricas) de 1978/79, quando aconteceu o primeiro curso de formação de abrangência nacional. Os professores da Escola de Arquitetura, que também não tinham formação na área de preservação, foram ser professores, principalmente os que estavam em contato com a área, como Suzy de Melo, Ivo Portode Menezes. O curso deu um grau para esses arquitetos mais envolvidos com a preservação, para que pudessem ensinar aos demais, que não tinham essa formação. Eu lembro que o IPHAN não tinha técnico, tinha um arquiteto; o IEPHA tinha também somente um arquiteto. Então esses órgãos tiveram que contratar pessoal naquele momento e colocá-los direto no curso, para depois virem a atuar. Na época, o diretor executivo do IEPHA, o Dr. Luciano Amedée Perée que, além de diretor, era o único técnico do órgão recém fundado, ia dar aula no curso, já que tinha um cargo que o habilitava a tal. Tiveram que contratar duas arquitetas para poder fazer o curso e depois começar a montar a equipe técnica do órgão. Foi aí que se deu a montagem dessas instituições na década de 70 em Minas Gerais. O IEPHA conseguiu se consolidar melhor a partir da ampliação do seu quadro de funcionários. O IPHAN tinha também só um arquiteto; com o curso contrataram mais dois ou tres pessoas, conseguindo montar assim uma equipe. A partir daí é que os arquitetos ficavam na sede recebendo as demandas das pontas, dos escritórios técnicos que raramente tinham arquiteto. Isso foi o que aconteceu, não tem como consertar. Mas foi lastimável para a trajetória do órgão e da preservação. O que não pode, é continuar. Houve um concurso a pouco tempo que colocou número ínfimo de pessoas, que ainda não é suficiente, ou seja, o Serro ainda continua sem uma pessoa permanente lá. Eu sei, porque eu acompanho mais de perto. Em Ouro Preto, tem o Benedito e é muito bem embasado e por isso virou um Dom Quixote. Somos todos. Nós preservadores somos todos Dom Quixotes. Sabendo ou não, tendo embasamento teórico ou não, nós apanhamos demais e ainda ganhamos mal.

4- A seu ver, o que promoveu a abertura nos anos 80 que proporcionou uma discussão maior em Minas Gerais sobre a preservação com as obras do Éolo em Belo Horizonte, Mariana, etc?

Eu acho que a abertura viria de qualquer maneira, porque a tecnologia não parou de desenvolver hora nenhuma. Eu acho que estas pessoas eram muito ousadas. A Jô, por exemplo, fez o curso, mas ela nunca deixou de ser uma arquiteta projetista. Ela não vai se atualizar na teoria da preservação, como não se atualizou. Ela é uma arquiteta projetista, ela quer ser ousada e a personalidade dela é forte e vai aparecer e é isso que não pode acontecer na preservação. Na preservação o ícone é o monumento, e devemos ler o monumento e não ultrapassá-lo. E isso é que é o mais complicado. Devemos fazer um bom diagnóstico que não é só estático-construtivo e sim um histórico-documental, filosófico, estético no sentido filosófico, estético-crítico e os italianos é que são mesmo muito bons nisso. Os arquitetos brasileiros, de um modo geral, não são teóricos e fazem questão de separar teoria da prática. Na escola de arquitetura, por exemplo, existe o departamento dos teóricos e o departamento dos práticos e isto está arraigado na nossa cultura. Quando tem um concurso, chama-se um teórico para ser o mentor da situação, mas ele nem sempre consegue equacionar muita coisa. Não adianta porque a leitura do monumento não é feita, ele não é lido. O monumento não fala, ele é bombardeado, ele fica calado. Então, aqui não se tem aplicado a teoria conforme se deve. A Restauração Crítico-criativa, por exemplo, é para ser aplicada lá no CECRE, lá na Itália. No dia-a-dia, na prática, é como se ela só merecesse ser aplicada num ou noutro edifício que seja de muita importância. O que estamos vendo hoje no conjunto da Praça da Liberdade, cujos edifícios são muito importantes para Belo Horizonte, a teoria da preservação não vai vigorar ali, porque a proposta é demanda política e não da preservação. A questão é outra. Não é a questão teórica mais, ela não dominará a discussão sobre as alterações que os prédios possam vir a sofrer. Enquanto se tratar de um edifício secundário, importante, mas não muito, a teoria poderá ser aplicada. Mas se for um projeto de visibilidade política, não vai funcionar, porque a ótica não será a preservação, mas a modernização. O que vai vigorar é a tendência ao arrojo, a superação tecnológica. É o arquiteto que deveria estar tratando disto, mas o arquiteto especializado e com formação nessa área. Porque na medicina, existe especialistas para tudo e na arquitetura isso não acontece? Existem nuances que não são alcançadas... seja por vaidade, seja por vontade, seja por orientação política. Existe uma contraposição, que vem de cada pessoa mesmo. E o arquiteto que tem uma tendência a ser estrela, ele tem que aparecer, tem que ter seu nome divulgado para poder ser chamado para trabalhos e concursos. E nós estudamos a história da arquitetura muito assim. O Michelangelo, o Da Vinci, etc. É uma história feita de nomes, mas deveria ser estudada com a história social da arquitetura. Somos muito renascentistas ainda e é aí que eu acho que somos muito provincianos. A filosofia que embasa o Renascimento é de grande abertura e desenvolvimento, mas de desrespeitar o peculiar e isso é muito prejudicial, principalmente na preservação. Então, penso que existe uma luta constante entre a teoria, a filosofia, a abertura, o ousado, o provincianismo. Às vezes é tão ambígua que não entendemos muito bem o que é o que. É a luta da história da arquitetura mesmo, da história da civilização e da história da evolução. Falta-nos formação analítica. Depois do modernismo, a Escola

de Arquitetura se atrapalhou demais. Ainda há muito para caminhar e essa é tarefa para os teóricos, que terão que mudar isso. Os órgãos de preservação precisavam se preparar mais, colocar mais gente na casa, se abrir mais, para haver mais debate, trazer tanto o prático, quanto o teórico para ver se esse preconceito entre os teóricos e práticos diminui um pouco.

5- Quais são as maiores dificuldades entre os arquitetos de fora que vêm fazer propostas para os órgãos?

Eu acho uma coisa boa quando você abre o campo da arquitetura para participações de fora, porque a produção da arquitetura fica menos preconceituosa. Não se pode mais dizer arquitetura “estilo patrimônio”. Porque teve isso sim. Teve um momento em que só os arquitetos dos órgãos é que podiam projetar para os bens tombados, ficando uma coisa muito restrita e aí virou “estilo patrimônio”. Por exemplo, algumas cidades têm um “estilo” do arquiteto do Serviço do Patrimônio que trabalhou ali e adotou algumas soluções comuns para aquele lugar. Em Diamantina, por exemplo, numa tentativa de interação com a comunidade, a solução adotada foi na verdade um pastiche, mas que satisfizesse a comunidade. Refiro-me à solução de permitir criar um meio andar no desvão do telhado, só na fachada posterior, como acréscimo de pavimento, escondido pelo telhado na fachada voltada para a via. Prevaleceu essa solução em função da dificuldade de análise da cidade, apesar de já se deslumbrarem as ainda recentes teorias da visibilidade e da inserção arquitetônica dentro da cidade – **a teoria gestáltica**. Nós, técnicos, só percebemos as coisas quando elas surgem na prática. É necessário que o problema seja instalado para que seja questionado como problema. Eu acho que essa abertura para os arquitetos é muito boa, primeiro porque abre o campo de trabalho e segundo, areja um pouco. Mas temos que ficar de olhos abertos, porque os técnicos têm um papel primordial e se o arquiteto é bom, bem treinado a ver, segundo os critérios técnicos, ele costuma ver as situações problemáticas com mais clareza. Esse tipo de arquiteto é um arquiteto da preservação. Tem que estar no sangue, na origem dele. No caso de análise de projetos, à medida que o arquiteto vai pegando aquela experiência de ler os valores do monumento ele pode cercear os projetos para preservar aqueles valores que são essenciais ao monumento e pode dar abertura para alterar aqueles que não são primordiais. E isso passa a ser função dos órgãos de preservação, que já é muito. A partir do momento que se tomba mais, que se preserva mais, que a prática de preservação cresceu, principalmente com a atuação do IEPHA através da instalação da lei do ICMS cultural, de uma certa maneira, obrigou os municípios a pensarem no patrimônio local. Ainda não pensam com o objetivo de efetivamente estarem preservando. Pensam em preservação porque ela tornou-se uma estratégia política para os municípios receberem recursos financeiros. Correndo atrás do dinheiro do ICMS cultural, eles acabaram preservando. Essa foi a grande sacada do Estado de MG. Mas, não deu o efeito que poderia ter dado: o resultado não foi fiel à lei. Isso porque na época, em 95, surgiram duas leis com princípios conflitantes: a do ICMS cultural” e a da “responsabilidade fiscal”. A intenção do IEPHA era que cada município que tivesse um patrimônio mínimo para ser preservado, montasse sua equipe e trabalhasse para protegê-lo. Se um certo município tivesse predomínio de acervos arquitetônicos, que contratasse arquiteto e historiador; se tivesse acervos arqueológicos, que se

montasse equipes com arqueólogo e espeleólogo. Mas as duas leis tiveram resultados opostos junto aos municípios, que não souberam priorizar suas necessidades específicas. Então o IEPHA não conseguiu o feito maior que a lei previa, que seria montar as equipes de preservação do patrimônio. E aí surgiram as consultorias; surgiram empresas externas aos municípios que são contratadas e que, apesar de muitas serem especializadas em análise físicas de arquitetura, artes, história, arqueologia, etc., a questão sociológica passa de liso. Estamos numa evolução. A lei já fez dez anos e os resultados foram razoáveis. Agora é não parar e tentar melhorar. Os órgãos têm que se qualificar. Os concursos são bons, são democráticos, entra realmente quem está atento para uma série de questões, mas o concurso especializado, voltado para a atividade fim e para a teoria de preservação, tem que existir. Isso pode ser desenvolvido dentro dos órgãos, mas que seja rápido, porque a atividade não espera. E se ficar por conta de cada um, a rotina engole a possibilidade de evolução teórica e técnica. A atividade está carente de pessoal especialista. A gestão do Aécio promoveu muitas obras. É interessante que quando os órgãos estão parados, você não têm projetos, podemos até teorizar, mas não temos sobre o que teorizar. Quando tem as obras e estamos em atividade franca e evolutiva, não temos tempo de teorizar, de fazer o projeto de forma reflexiva e teorizando, e então a saída é contratar fora. As idéias são arejadas, mas dá trabalho para os técnicos controlarem as soluções conceituais e compatibilizar prática e teoria, antevendo os processos problemáticos. Alguns técnicos não conseguem antever os problemas específicos e inerentes aos bens tombados. É tudo questão de adequar a formação.

6- Quais são, na sua opinião, os projetos mais recentes que colaboraram para uma discussão e evolução da nossa prática de preservação?

Um projeto muito emblemático foi o Caraça. O Caraça é uma espécie de ícone, para a preservação em Minas Gerais. Foi muito emblemático porque foi logo depois do PCH que é o plano de revitalização das cidades históricas. Então tinha sido montado em MG e no Brasil um corpo pensante para desenvolver o PCH. O Caraça trouxe a novidade e o espanto. Contratou-se um arquiteto, coincidentemente mineiro. Quebrou-se o gelo de ficar trabalhando somente com “atitude mimética”. Trabalhou-se com o “contraste” que estava mais apropriado à contemporaneidade. A filosofia da época foi de mostrar que ali aconteceu um acidente, de não truncar uma realidade histórica, de não omitir que ali aconteceu um fato histórico relevante. Até então, a “atitude mimética de projeção” era mais utilizada. Esse projeto trouxe um viés que os arquitetos contemporâneos adoraram, mas foi visto como moda e não como teoria. E foi a primeira grande alteração de percepção em relação ao bem tombado, ao estado de conservação do bem e ao modo de projetar. Porém, o caso do Caraça era um pouco drástico mesmo, porque incendiou e muita coisa se perdeu. E isso não está na memória do projeto. Só as pessoas que literalmente ajudaram a pensar esse projeto é que sabem as motivações conceituais que levaram a ele. Eu acho que o Caraça foi muito emblemático mesmo, foi um divisor de águas. Depois disso, houve vários. Essa política da Prefeitura de manter o casario e permitir que no fundo do lote ou mesmo que a partir de uma certa porcentagem se construíssem edificações, promoveu propostas boas e ruins. Alguns tratam o objeto a ser protegido com o devido merecimento,

ressaltam o objeto, outros não. Esse tipo de proposta foi estudada pelo Olavo Pereira da Silva no IEPHA, muito antes disso acontecer na Prefeitura. Esse estudo foi feito numa tentativa de sair do impasse que a Lei de Uso e Ocupação e o Código de Posturas criaram e não foi aceita, na época, pelo corpo técnico do IEPHA ainda sem uma base teórica muito forte. Mas se concretizou cerca de dez, vinte anos depois, como uma forma de conciliação do valor do solo urbano e o valor cultural dessas edificações, que eram dois valores incompatíveis frente aos interesses imobiliários de então.

Quando a Casa Cor aconteceu no Arquivo Público Mineiro, alguns arquitetos tentaram fazer algumas coisas, sem muito entendimento daquela situação. Alguns trabalharam com “contraste”, outros com “integração”, outros com “mimésis” e foram tentativas. Com relação ao projeto do Museu de Artes e Ofícios eu tenho algumas restrições. Acho que foi um pouco **invasivo** demais e alguns elementos que não foram preservados, deveriam ter sido. Tem algumas coisas que eu gosto, mas no todo tenho restrições. A Bahia tem coisas interessantes já com 10 anos, 20 anos, principalmente na questão das inserções de prédios em lotes com casas antigas. Tem soluções melhores que as nossas de BH. Eles conseguem manter mais a ambiência, e o padrão urbano. Talvez Belo Horizonte, por ter lotes padrão, faz com que os resultados sejam mais sofríveis. Acho que temos ainda muito o que considerar e temos que trabalhar juntos. Na gestão do Flávio Carsalade no IEPHA, nós conseguimos uma abertura para fazer vários cursos para reciclagem e trazer pessoas de fora, já que o IEPHA tinha sido cadastrado como entidade de pesquisa junto à FAPEMIG. Márcia Santana da Bahia, por exemplo, que na época tinha acabado de fazer mestrado e estava fazendo doutorado, deu um curso fantástico e que lamentavelmente poucos técnicos participaram e realmente pesquisaram, por que no fundo é mais fácil você ficar com suas teorias antigas e não mudar nada. Se por um lado um corpo técnico renovado, arejado e sem experiência é ruim, por outro lado, um corpo técnico já cansado e que não quer se renovar é muito ruim também. É importante mudar a mentalidade nos dois sentidos. Eu tenho uma visão mais sistêmica da situação e não pontual.

ANEXO E

Entrevista de Sylvio de Podestá em 20 de junho de 2008

[...] que ajudaram, por exemplo, a gente enfocar essa questão do patrimônio que só cuidava de dois aspectos básicos que eram restauração e revitalização. Eu, particularmente, fiquei impressionado quando fui ao México pela primeira vez, para um congresso da UIA em 1978. Ali sempre tem alguma coisa acontecendo com as construções, porque elas estão afundando, tombando por causa do terreno, um antigo lago, mas observam-se também algumas construções dos espanhóis colonizadores feitas por cima da arquitetura asteca. Mesmo assim esta arquitetura sobreposta tinha suas fragilidades e volta e meia tinha que ser corrigida, apoiada, acrescentada. Um dia, andando pela rua vi um cara restaurando alguma coisa, um pedaço que tinha caído de uma igreja antiga e ele estava ali restaurando com materiais novos. Descobri uma coisa óbvia. Não óbvia para todo mundo, mas ficou óbvia para mim e hoje é para muita gente. Se você tem uma coisa de 500 anos e restaura com materiais novos, daqui 100 anos ela terá 600 anos e a restauração 100 e assim, ali fica o registro da história toda. As intervenções fazem também parte da história, por piores que sejam as intervenções elas fazem parte da história daquele patrimônio. Esses conjuntos de tragédias, de acertos, de erros também são parte do patrimônio e isso, eu acho fantástico. Claro que eventualmente é necessário reviver alguma coisa, trazer alguma coisa de volta. Desmancha aqui, tira uma beirada ali e, mesmo achando legítimo este retorno, na verdade você está interferindo na história e, essas interferências devem ser registradas.

Descobri então uma segunda coisa. Como é importante o registro documental. Não só abrir uma janela para mostrar um sistema construtivo de pau-a-pique, por exemplo. Coisas antigas que não poderiam mais serem vistas, se registradas através de documentação, teriam sua história disponível, ainda que desta forma. Os conselhos de patrimônio autorizam alguma demolição por perceber que o existente já está muito deformado, mas de outro lado, exigem o que chamam de tombamento documental, com todos os meios de registros possíveis. Temos vários exemplos de documentos possíveis, feitos a partir de tragédias, como por exemplo, incêndio, número de mortos, documentos de cartórios, etc. Da mesma maneira que você tem documentado o número de pessoas vivas e mortas, também são assim os patrimônios diversos. Para o arquitetonico os registros documentais são tão importantes quanto o próprio patrimônio. Um pedaço de uma porta queimada poderia ser refeita, depois de registrado e documentado. É um processo de super valia.

A terceira coisa e que também me impressionou foi nos EUA. Achei meio apavorante porque eles têm um conceito muito comercial de preservação. Uma cidadezinha montada toda em madeira, com exemplares de vários lugares, mas de uma época indeterminada, para mim de uns 200, 300 anos atrás e se apresentava à visitaçao teatralmente, com pessoas vestidas com roupa de época, vendendo pão, por exemplo. Era um pastiche de uma época que eu não consegui bem identificar, com uma tentativa de dar aquilo um caráter histórico. Pensei: isso é preservação? Não. Eles fizeram uma remontagem de um cenário que de alguma forma criou lá um ambiente que poderia ter sido

criado num teatro. Tudo bem, era um critério, mas me surpreendeu um pouco. Você tirar o objeto do contexto, do alto da colina, de perto do rio, da árvore tal e tudo bem? O contexto não faz parte?

Fui dali para São Francisco, Califórnia. Uma cidade onde a preservação tem um olhar super comercial. Restauraram todo o porto, o cais e a partir do momento que restauram esses tipos de lugares, todo mundo passa a freqüentá-los até o momento que se cansam. As pessoas fogem de lá e começam a procurar outro local, por exemplo, San Diego, onde tinham feito também uma nova intervenção no porto. Enquanto isso, em San Francisco, derrubam todo um bairro (Yerba Buena) e fazem uma revitalização, na verdade, uma reconstrução. Chamam vários arquitetos incríveis do mundo inteiro, Mário Botta com sua biblioteca, Maki, Sony entretenimento e etc. e aí voltam todos para São Francisco. É um lance comercial a partir de restaurações e intervenções que os EUA fazem muito bem, mas que é necessário ter uma grana cavalariça.

Daí, fui a Londres e lá vi uma coisa muito maluca. Lembremos que Londres e Paris são os centros da antropofagia universal. Eles roubaram o mundo todo e levaram tudo pra lá. O Louvre é onde se guarda a maior quantidade de coisas roubadas do mundo e depois vem o British Museum e outros. De qualquer maneira é uma Disneyworld onde você vê todas as coisas num lugar só. Inclusive, no México, foi necessário colocar maquetes para mostrar o que foi levado para a Europa. Mas, em Londres, vi uma coisa genial: uma ruazinha, muito antiga – eles falam de século III, século VII – onde caiu uma casinha que fazia papel de coadjuvante. Se não me engano, este era um projeto do Norman Foster. O critério que ele adotou para este lugar foi genial. Foi feito, simplesmente, uma recomposição do volume em vidro espelhado com o argumento de que assim se espelhava o outro lado da rua e, literalmente, você continuaria dentro do século III ou VII ou IX. É de tal modo filosófico e que me parece maior que qualquer questão apenas de arquitetura. Percebi assim como estávamos atrasados. E isto é uma coisa que as pessoas estão desaprendendo. Fazer arquitetura considerando o conjunto, os caminhos que te levam a uma apoteose, a uma praça, a um largo, a uma igreja ou a um museu, o que em alguma época chamei de “arquitetura odontológica”, proveniente da necessidade de completar uma arcada, fazer um implante, ou seja, colocar algo no lugar do que desapareceu, que fazia parte de um conjunto, pensando qual seria a melhor forma de devolver esse dente para essa arcada.

Enquanto discutíamos estas questões apareceu a chance de projetarmos a Casa do Bispo de Mariana. Era um caso de arcada a ser completada e decidimos fazer um dente que parecesse com o dente original, mas para que num olhar um pouco mais detalhado, descobrir que é um dente de hoje e não um dente de época. Para tanto, mantivemos a volumetria da arcada (da praça) e os cheios e vazios (ritmo) dos objetos vizinhos que a praça fornecia e depois emolduramos, colocamos um chapéu, telhado, com materiais atuais para mostrar que a obra é destes tempos.

Perigoso, é necessário um olhar mais especialista para evitar o que já vi acontecer que é gente achando que o que está ali também é do século XVII, XVIII. Quem olhar um pouquinho mais de perto vai saber que é uma intervenção. Quando fizemos o primeiro projeto, esta fachada atual era para ser um cenário menos óbvio, mas ainda era época da revitalização, da reconstrução e o patrimônio não deixou. O curioso é que neste terreno não existia nada antes, era um terreno vazio, a arcada nasceu banguela. Complicou porque não sabiam que critério utilizar. Não existia nenhuma volumetria a

respeitar a não ser a que conceituamos. O IPHAN criou caso. Formaram um conselho superior para que fosse aprovada a quina de aço localizada na esquina. Não chegavam a um consenso de como poderia se fazer uma quina de aço numa cidade como aquela. Embargada, depois de cinco anos a coisa voltou a caminhar. Nesse meio tempo, apareceu a Praça da Liberdade. Também um tipo de arquitetura odontológica, mas do tipo Serra Pelada, com todos os tipos possíveis de dentes. Fizemos o nosso dente. Um dente de 1980. Inserimos um dente completamente aparecido, um dente de ouro igual aos de Serra Pelada. Isso era uma espécie de respeito à diversificada história da Praça. Não queríamos repetir nada e como 80 foi uma época de rever, de repassar, de discutir muita coisa, resolvemos esgotar a discussão e talvez por isso o Cacá Brandão afirma que ali, é onde começa e termina o pós-modernismo em Minas Gerais.

Resolvemos incorporar tudo que a gente imaginava que seria um definitivo discurso teórico: o uso excessivo de materiais locais, referências aos prédios do entorno, cores que regatamos da história da arquitetura colonial, como a dos azulejos e de uns apliques que sempre observamos serem constante na arquitetura modernista como, por exemplo, elementos trazidos dos navios como aquelas ventilações parecendo chaminés, os guarda-corpos sempre de cano fininho, escotilhas como janelas, uma arquitetura meio naval. Queríamos fazer diferente. A laranja está lá para fazer a ventilação do banheiro e outras coisas eles não deixaram colocar como palmeiras metálicas numa crítica a falta de cuidado com as palmeiras reais que na época estavam caindo. Caíram três e do lado da Rainha projetamos duas de aço, detalhadas folha por folha, uma espécie de registro metaleiro das coisas que existiram por ali. Com isto chamaríamos a atenção para as palmeiras que poderiam cair e deixaríamos então algo desta memória, documento em metal do que antes existia por ali. Claro que o IBAMA não aprovou, recuperaram as palmeiras, mas serviu para discutirmos questões parecidas. Colocamos ainda uma cópia de um profeta de Congonhas (uma homenagem a Escola de Arquitetura e o Mesquese que tinha a fôrma das estátuas), estátuas de um casal de jovens comuns, sentados, em bronze, de calça jeans. A vestimenta, o tipo de corte de cabelo, etc., eram outras formas de registrar a época do projeto. Era o excesso do excesso. Mas este excesso era que permitia que a gente fizesse isso. Na verdade, se olharmos bem, os edifícios ali são caracterizados pelos seus excessos. O edifício do Niemeyer com suas tantas lajinhas literalmente gráficas são brises que não protegem insolação nenhuma. As secretarias são cada uma mais bordadas que a outra. Todas são bordadas. Até o prédio do Xodó tinha seu bordado com os arcos do pilotis. Já o IPSEMG do Hardy, que para mim é o melhor prédio da praça, acho genial, faz um discurso completo em respeito a este local. No primeiro plano, no bloco horizontal ele mantém a volumetria próxima dos prédios da praça, afasta a torre em respeito a esta volumetria, coisa que o Niemeyer não fez e poderia ter feito, mas não vamos discutir Niemeyer. É um barato a história, ela nos faz estar sempre revendo essas questões. Elas têm vida.

Estamos fazendo do lado do Grande Hotel de Ouro Preto, um pequeno piano-bar, mais ou menos 200m². O que acontece? O Patrimônio parece não querer Ouro Preto no século XXI, e sim no século XVIII. Claro que aprovou em primeira instância, em segunda..., mas na hora de bater o martelo, o IPHAN de Ouro Preto começa com exigências do tipo, o vidro tem que ser anti-reflexo... Depois,

como a intervenção é mais complicada, eles mandam o projeto para o IPHAN em Brasília. Essas coisas interrompem todo um processo.

Nós sabemos que em Ouro Preto existe uma igreja modernista, asa de borboleta, etc e tem o Grande Hotel, totalmente influenciado por Lucio Costa. Esse hotel, que Niemeyer tentou modificar algumas vezes, é Lúcio Costa puro. Acho que tentou modificar para tentar fugir das influências, porque aquilo ali é a cara de Lucio Costa. Até parece que ensinou Niemeyer a fazer. Claro que algumas coisas são do Niemeyer como o pilotis que é lindo, mas a solução de volumetria é Lucio Costa até a 5ª geração. Então, acho que Ouro Preto serviu até como laboratório mesmo. Claro que a periferia apareceu ali de forma má, sem controle. Desde a década de 70, a Fundação João Pinheiro tinha propostas para a expansão da cidade, como eles fazem em qualquer lugar do mundo. Você faz uma cidade perto e preserva a original. Mas talvez seja mais fácil para as cidades medievais por causa do muro. Por exemplo, a cidade de Santiago de Compostela tem uma interferência incrível, você pode ver no Google. A cidade nova é como se fosse a Pampulha, mas é onde tem escolas, escritórios, alguns serviços, etc. Tem uma avenida que liga os dois centros. Entretanto, a cidade original não está morta, porque existem restaurantes, etc. A que está crescendo e que precisa de espaço está lá ao lado. Essas questões todas vão aparecendo e você tem que estar sempre com um olhar para discutir isso. Eu acho que a França faz isso bem. O próprio Louvre todo careta recebeu a interferência da pirâmide que é uma coisa transparente, na escala, mas lá dentro tem muita interferência, um shopping terrível. Quando apareceu o Pompidou, que aliás, foi uma grande influência para nossa geração, naquela área devassada, foi um desbunde. Fazia o contraste incrível com o existente. Demoliram também o mercado de Le Halles e estudaram inserir ali várias coisas e no final, fizeram um shopping (que parece vai ser demolido de tão ruim que ficou). Acho que eles estavam morrendo de medo de aparecer um Pompidou maior ainda. O parque de La Villette é fantástico; o arco é uma visão napoleônica do Mitterrand, mas é um objeto incrível.

Em Belo Horizonte temos feitos algumas interferências razoáveis. No centro, acho que nossos prédios estão sendo, de alguma forma, limpos e valorizados, principalmente os prédios modernos. Esses conjuntos são muito importantes porque são referências de épocas da nossa cidade. Isso é uma gentileza que você tem com BH e com sua história.

Pensando em revitalizar o centro, há tempos atrás fizeram um concurso para um museu que deveria ser construído do lado esquerdo daquele terreno vazio da Praça da Estação em contraponto àquele prédio existente que passava por uma remodelação para ficar um pouco mais bonito, porque aquilo é horrível. O museu foi por água abaixo. Era um projeto algo "*deconstruction*", respeitava alturas, etc (foi um concurso ganho por uns jovens arquitetos paulistas). Ia ser um barato porque seria uma forma efetiva de revitalizar aquela região ali no centro. (Sempre achei que ali era o lugar para o Centro Administrativo do governo).

Por outro lado vemos o patrimônio, edifícios sendo renovados por dentro, mudando de uso. O Centro Cultural na Praça da Liberdade por exemplo, que discuto pra caramba, de uma hora para outra, tudo fica monocromático, você transforma todos os prédios em "centro cultural" e não sabemos quem vai frequentar, é muito concentrado, não tem tanta gente assim para esta demanda e ainda não tem

lugar de estacionar, não tem metrô, etc. Isso aí, é coisa de governador querer seguir os passos do JK e aí não dá certo. São outros tempos.

Mas a Praça da Liberdade tem seu lugar. Brigamos muito na época para a Praça ser a origem das outras discussões e Santa Tereza é uma resposta a isso. As pessoas gostam da Praça de Santa Tereza. Outros locais que não foram discutidos ou tiveram sua legislação modificada, como a Floresta, perderam muito. Outros gostam de locais que aparentemente não tem nada a oferecer. Um bom exemplo é a Praça Nova York. Veja o quanto as pessoas gostam daquela praça. É uma praça estranha, de acesso difícil, com várias ruas chegando nela, mas todos ali gostam, então logo, ela será tão importante quanto qualquer outro patrimônio. Ela adquire personalidade.

Em outro momento, fomos chamados para fazer um projeto em Congonhas. Aprendemos ali de cara que não adianta pegar o melhor arquiteto do mundo e achar que ele vai influenciar alguma coisa, e irradiar qualidade. Basta observar o caso de Congonhas. Tivemos ali, um dos maiores arquitetos de Minas, o Aleijadinho. Mesmo com sua melhor obra, o Santuário de Bom Jesus de Matozinhos, Congonhas é uma das cidade mais feias de Minas. Não irradiou. A cidade não serviu de exemplo, a não ser como influência pseudocolonial de 5ª categoria como é, por exemplo, a sede da Prefeitura. A cidade chegou ao ponto de demolir o primeiro “apart-hotel” de Minas Gerais, o edifício da Romaria, que ficava próximo ao conjunto do Aleijadinho, numa parte mais baixa. Fomos chamados para recuperar este espaço já demolido onde pretendiam construir um hotel para a Coca-Cola. Não sei porque a Coca-cola queria ir para lá, do lado da Romaria, já que maioria do romeiros é pobre e não tem dinheiro para ficar em hotel. Além do mais, o prefeito tinha feito uma promessa de campanha para se construir um portal de entrada e reconstruir a Romaria para um novo uso.

O prefeito da cidade era um prefeito considerado muito populista, distribuía gás de graça, escolas e queria reconstruir a tal da Romaria.

Eles não tinham nada documentado, algumas fotos, pinturas. Indicado por um amigo, me chamaram para fazer o projeto de reconstrução e reuso. Apresentamos para câmara uma proposta de notório saber, por eu ter feito obras semelhantes que daria condições de fazermos os primeiros estudos, dentro de um custo onde não era necessário concorrência de preço.

Corremos atrás de informação para fazermos estes estudos baseados nas imagens e nas duas torres preservadas, que configuravam a entrada, cópia ou pastiche do Aleijadinho, feitas pelo português proprietário. Tínhamos então pouquíssimas fotos, duas pinturas, uma ruína, um resto de uma fundação e um punhado de gente que tinha freqüentado aquele lugar. Tínhamos então, uma memória viva, verbal, muito importante. Conseguimos fazer uma maquete, baseada em informações de que as dimensões internas eram de 110 por 80 metros, com quatro vazados. Fomos um pouco pelo “achômetro”. Apresentamos o resultado, baseado nesta memória, que foi aprovado por todos e então, inserimos o novo. Estes novos usos eram necessários porque, se fosse usado somente para romeiros, não ia funcionar, seria temporário. Para que fosse mais permanente, propusemos transformá-lo num lugar para eventos e isso aconteceu em partes. No projeto original, prevemos lugar para montagem de palcos, pontos de luz e um teatrinho na parte posterior, no lugar do antigo galpão visto nas ilustrações. Ali, seria localizada uma escolinha de *ballet*, pedido da cidade, pois os alunos não tinham onde treinar e se apresentar. Fizemos um teatro redondo com um palco para pequenas

apresentações e também, um anfiteatro para dar apoio aos festejos. Não foram construídos como também não construíram o playground, localizado no resto do terreno destinado ao uso diário, direto e ligado às escolas. Pensamos também, em um restaurante melhor, um pequeno museu e uma espécie de gabinete vip da Prefeitura, junto à biblioteca, para que o prefeito pudesse receber convidados especiais.

Temos umas fotos onde podemos observar que, respeitosamente, estamos abaixo do Aleijadinho que é duzentas vezes melhor que a gente, mas estamos ali em dois pontos muito importantes da cidade e que as pessoas freqüentam e usam mesmo. Fizemos ali, então, uma reconstrução com reuso, uma reconstrução que pode não ser exatamente igual, mas que lembra muito o que era. Hoje está toda documentada e pode até cair que conseguimos fazer novamente. Foi uma outra forma de interferir. Não iríamos fazer igual antigamente. Construir igualzinho seria fazer o pastiche do pastiche. Não existiu nenhuma interferência do IPHAN. Três anos depois foi pedido o tombamento. Não interferiram em nada, nem apareceram por lá. Na verdade, nem sei se era tombado. A Romaria era um negócio particular e quem tombou o que sobrou, mesmo depois de demolido, foi a própria Prefeitura, salvando as duas torres. Não foi projetada pelo arquiteto X, não é do século Y, mas é importante para as pessoas então é patrimônio.

Hoje, até os imateriais são importantes porque baseados em dois enfoques: um é esse, a coisa em si e o outro é o que dá auto-estima. Quando, por exemplo, uma pequena coisa, uma urna ou um pedaço de alguma coisa é encontrado, em alguma cidadezinha que não fazia parte da história de Minas, e esse objeto é restaurado pelo IEPHA ou IPHAN e devolvido para a cidade com honras e glórias, aquele lugar é colocado na história. Veja como é importante: existem locais a mil quilômetros da Estrada Real e que dizem fazer parte do contexto da estrada. A idéia de participar deste contexto faz com que as pessoas tenham um olhar diferente para esse patrimônio, que antes não tinha valor. Com essa valoração, eles aceitam certos tipos de intervenção que são muito legais e, muitas vezes, menos caretas que aquelas sugeridas pelos órgãos de patrimônio. Existiu um período (em Ouro Preto) onde tudo começou a ser pintado de branco e azul, como se estas cores, e apenas elas, fossem as cores da arquitetura colonial. Hoje, essas questões já foram discutidas e tem-se um outro olhar.

1- Tomando as intervenções que você mencionou, Congonhas e o piano-bar em Ouro Preto, porque são mais recentes, em relação aos órgãos, qual é a relação entre os arquitetos e os órgãos, qual é o processo em propor e aprovar os projetos em pré-existências, na sua experiência?

Primeiro faço uma consulta para saber o que se pode fazer ou não, faço uma pesquisa, como se faz pesquisa sobre lei de uso e ocupação do solo e apresento uma idéia. Quase sempre, me parece, é esperado alguma outra coisa como se já tivessem uma solução pronta. Nestes primeiros estudos incorporamos tudo que eles imaginariam estar presente no projeto, mas não sob o olhar do órgãos e sim sob o meu olhar. Não que seja um embate, mas é a chance de abrir, de dar um passo dentro das interferências no patrimônio construído e, de alguma forma, seus guardiões sempre deram uma certa abertura para receber nossos projetos. Entertanto, existem os guardiões maiores do reino que são

pessoas mais complicadas. Deve ser a forma encontrada para a coisa não desbandear muito, e para isso, tem que existir esses "pela-sacos". Apresentado o estudo e argumentando conseguimos andar um pouco. Progredimos até um certo ponto. No nosso caso, depois de tudo aprovado, vieram novas exigências, pediram algumas coisas novas, como a vista de um certo ponto focal da cidade para ver se alguma coisa está interferindo e tal. Tudo bem, poderia ter sido exigido desde o início, mas não foi.

Todos conhecem o que existe atrás do Grande Hotel, puxadinhos, casinha de gás, uma caldeira velha jogada no canto, uma tampa imensa de bueiro, então propusemos limpar isso que somado daria algo perto de 200m² e poderíamos construir 200m² em troca desta limpeza, substituindo tudo por um objeto projetado e analisado. Toparam a proposta. Quando fizemos as contas, a área a demolir foi de 189m². Fizemos o projeto com 200m², mas teríamos que diminuir 11m².

Também, outras questões vão sendo colocadas a posteriori. Perguntaram se o meu projeto teria acessibilidade e dissemos que sim, mesmo sabendo que lugar nenhum de Ouro Preto é acessível. Essas pequenas coisas, colocadas passo a passo, é uma espécie de adiamento da aprovação final. Resolvido tudo que foi solicitado, apresentado para a cidade, para a Prefeitura, para o proprietário do restaurante, para o Secretário de Cultura e ter sido aprovado por todos, veio mais um pedido, o de demolir todo o proposto antecipadamente. Dissemos que a demolição só seria feita depois do projeto aprovado. Parece uma forma de pressionar, uma espécie de morosidade para ver se você desiste ou se muda para uma outra abordagem, de mais fácil decisão. Mas está andando. Tudo que pediram está lá.

A princípio, os órgãos estão abertos para discussão. Todavia, o que colocaram numa primeira instância, numa conversa bem aberta quando os procuramos, num segundo momento o processo fecha um pouco. Entendemos que discutir é para irmos andando em frente e não para sair cortando o que já tinham sido proposto numa primeira vez, analisado e aparentemente aceito. Existe um medo geral de aprovar alguma coisa aqui e ser contrariado por alguma outra opinião. Sei lá, tem muita gente dando palpite. Existe um chefe e junto muita gente dando palpite. Cada visita que fazemos aos órgãos, a reunião é feita com pessoas diferentes. Parece empresa privada onde o cara legal te contrata e o cara chato é que te paga. O cara legal está sempre disponível e o cara chato você nunca encontra e na hora de te pagar ele some da praça.

Quando começamos, conversávamos com pessoas lá do alto, os que decidem, depois passaram para assessores mais jovens e estes se preocupam muitas vezes com bobagem, burocracias. Por exemplo, pedem-se algumas coisas, algumas visadas, mas parece que nunca foram ao lugar. Não estão atentos às mudanças que as cidades sofrem. Às vezes as visadas de certos lugares já não existem mais. Sobe-se um muro, crescem árvores, etc.

Por outro lado e ao mesmo tempo, o projeto faz parte do parque que está sendo implantado ali no fundo do vale. Um parque que tem pontes de estrutura metálica, mirantes em vidro, etc. Pedimos que relatasse tudo que não deveria ser feito ou que não queriam porque, como no parque, poderíamos resolver através da vegetação, também. Enfim, esconder. Alguns pedidos, como o de modificar algumas iluminações zenitais, não aceitamos. Só pedir não adianta. Tem que mostrar porque aquilo não está bom, discutir.

Então, fica esse embate. Caso tudo realmente enrole, você pode ir à justiça. É bobagem, mas às vezes tem gente que está querendo criar caso ou os órgãos têm seus funcionários substituídos por questões técnicas, mudança de diretorias por mérito ou por política, etc. e muitas vezes, as pessoas saem de um setor de análise e de produção para o setor de direção e pronto. Por isso, muitas vezes, você não consegue tocar o barco como você tocava no setor anterior. Também, pessoas em alguns setores, têm o rabo preso. Fizeram um discurso X e algumas vezes têm que se bater com um discurso Y e acaba não sabendo como se comportar, politicamente, tecnicamente, etc.

Digo sempre que Belo Horizonte cresceu como cidade quando apareceu o Conselho do Patrimônio. Todas as coisas que fui defender lá, inclusive coisas um pouquinho mais complicadas ou que o conselho tinha uma regra e permitiu que sugerisse de uma outra forma, todas foram acatadas. É possível este nível de discussão, principalmente, porque acompanho os processos, conheço as pessoas lá dentro, conheço as opiniões, conheço as questões, sei o que é que estar em defesa de algo como este e com o que concordo. Percebe-se, que é possível, a partir de uma colocação genérica, trabalhar as questões de modo particular. Não é possível ser genérico numa cidade com tantas coisas particulares, mesmo numa cidade nova como a nossa. É muito bom discutir com o Conselho. São órgãos que dependem das pessoas que estão lá dentro e assim os projetos podem ser tramitados com clareza, elegância e alto nível.

Cada lugar tem sua história e como não tem ninguém mandando nessa questão as interferências acabam sendo regidas por números, pela lei e uso e ocupação do solo que não leva em consideração, como levava antigamente, a relação com o lugar.

Escrevi um texto cujo título é "Patrimônio é aquilo que a gente guarda na escala 1:100". É uma espécie de crítica, com o que acontece, por exemplo, nessas brigas de herança, quando metade quer ficar com a casa do avô e a outra metade não quer. Sugiro que se não querem nada com sua própria história, não é a cidade que tem que tomar conta disso. A parte que quer guardar um pouco da memória, manda fazer uma maquete na escala de 1:100 e coloca em cima do piano e deixa a cidade andar para frente. É uma crítica, mas tem gente que achou que eu queria demolir a cidade inteira, não é nada disso.

Aquela casa que a prefeitura teve que comprar na esquina da Timbiras com Espírito Santo foi muito mais uma questão dessa. O cara queria ficar livre da casa para poder vender o terreno. O tombamento passa a ser um entrave na vida dele. Não lhe interessa aquilo como seu patrimônio ou patrimônio da cidade, ainda mais com possibilidade de ganhar dinheiro. Mas não, a cidade está à venda e quando isso acontece os defensores do patrimônio muitas vezes são chamados de xiitas. Os embates são cavaleares, às vezes são necessários, mas muitas vezes, perde-se a causa. Esse é o caso do construtor que fez aquele prédio imenso em frente à biblioteca na Rua da Bahia com a Av. Bias Fortes, enquanto se discutia um tombamento de altura no entorno da praça, para que a praça que já é pequena (nosso Ecletismo é pequeno, diferentemente da Argentina que é tudo grande e amplo), mantivesse seu entorno com uma escala só. Ao contrário da Praça da República em São Paulo, onde existem edifícios enormes "olhando" para as coisinhas pequenas lá embaixo. Assim, ficaria tudo na escala e as edificações iriam formando um dégradé, principalmente, porque a praça está no alto.

A polícia já tinha feito uma bobagem do lado do palácio. Depois que a obra começou, foi proibido continuar os demais andares propostos. Mas o construtor, depois da obra ficar paralisada uns 3, 4 anos, conseguiu um decreto para finalizá-la. Nesse tempo também, uma outra construtora construiu, ali na Tomé de Souza, outro prédio que faz uma moldura horrorosa nos fundos do palácio. Então, passa-se por cima, quer dizer, não sabem ganhar dinheiro com o que tem, querem ganhar com o que se consegue passar por cima. Além de péssimos comerciantes, são péssimos cidadãos. Faço questão de chamar atenção com a minha pequena voz, toda vez que eu puder. Faço palestras e mostro que existem pessoas atentas e que vamos ter sempre grupos atentos. Há 40 anos não se falava em meio ambiente. Hoje, tem menino que sobe em árvore para não deixar o trator passar por cima. Eu acho que as gerações vão defender isso de alguma forma, mais pra frente.

2- Como a minha dissertação vai englobar desde a época do início do IPHAN até os dias atuais e como você teve oportunidade de trabalhar nos anos 1980 e vem trabalhando com patrimônio até hoje, como você vê a ação dos órgãos (do IPHAN, do IEPHA) durante todo esse período? Nos primeiros tempos (no caso do IPHAN) tendo o trabalho de Lúcio Costa preocupado com a valorização do patrimônio, sem desconsiderar a importância da arquitetura contemporânea. Depois, um momento em que não era importante discutir o patrimônio que, a meu ver, era uma época de experimentação onde acontecia de tudo, preservação, destruição, intervenções sem um olhar mais crítico...

Na década de 70, vivíamos uma grande massificação da arquitetura, um movimento global, globalizado, e que teve conseqüências catastróficas, no meu ponto de vista. Vamos primeiro começar com esse período. Nessa época ninguém conhecia bem o Brasil. Então, percebemos mais em Minas, São Paulo, um pouquinho no Paraná, Rio, Bahia, aliás, Salvador que era mais visível como lugar, com toda sua história. Para cima e para baixo foi uma destruição só. A causa, me parece, era um discurso baseado nos dogmas modernistas, onde se espalhava uma abordagem que chamavam (sempre adjetivando) de estilo internacional ou mais apropriadamente *international style* onde o objeto nega o lugar, a história e ali implanta um objeto pretensioso, com um olhar soberano, algo como "estamos olhando daqui para frente".

Muitos arquitetos ainda atuam assim, Niemeyer faz isso. Passa o trator e deixa retinho, é o que podemos chamar de "arquitetura de terra devastada". Depois vou lá e coloco o meu objeto solto, preferencialmente, e todas as influências ficam de lado, porque só assim ele consegue ser sem ter que conviver com contrastes. E até hoje, acabei de voltar de São Luís, existe lá uma igreja com um adro genial e uma construçãozinha branca lá no fundo, que não tem nada a ver com o resto. Tirar dali e colocar no meio daquele pátio do Memorial da América Latina fica bonito. Mas ali não tem nada a ver com a história. Não que não possa ser feita alguma coisa, mas você vê a negação do lugar. A Savassi, por exemplo, não tinha uma arquitetura incrível, mas tinha alguns objetos que representavam um período dos anos 40/50, e isso foi totalmente desconsiderado, destruído. Compreende-se a preservação inicialmente pelo mais antigo, preserva-se primeiro até 1800 e pouco, depois até 1900 e tanto e quando olhamos para os objetos dos anos 30/40 aí ninguém quer

preservar, pensam ser tudo sem valor, enquanto na verdade, a história que temos hoje estava apenas começando. Então, quando começamos a discutir estas questões no pós-modernismo, o que as pessoas achavam que era só fazer frontão e coluna jônica, o que queríamos era discutir a cidade. Poder trabalhar com objetos novos dentro da cidade, mas considerando a vizinhança, referenciando. Talvez este exagero inicial servisse para dar visibilidade ao novo, para colocá-lo de forma presente, com chance de nascer o patrimônio independente da idade, sem precisar fazer pastiche e nem demolições.

Mas as brigas continuam. Agora é a vez da Praça da Liberdade. Começou com um concurso para a sede da Orquestra Sinfônica e foi bruscamente interrompido. Na verdade, uma briga política. Como o Sr. Governador está com pressa e o projeto vencedor de concurso público causou muita discussão, foi parar no Ministério Público e estas discussões são sempre longas, tentou chamar um arquiteto de plantão, passando por cima da única coisa que sobrou para nós arquitetos que é ser licitado através de um concurso público legítimo com júri eleito e soberano. Mas, isso já é outra briga.

Voltando a década de 80. Em contrapartida ao estilo internacional, já corria, principalmente, nos EUA, talvez baseado na cultura pop, discussões onde propunham incorporar na arquitetura a informação, ou seja, o que acontece neste edifício? Quer dizer, a arquitetura para sua função e não para o estilo vigente. Corpo de bombeiros tem que parecer corpo de bombeiros, hospital parecer hospital, banco tem que parecer banco. Não é só colocar uma placa, fazer um prédio e depois colocar o maior outdoor do mundo. Para o banco, se você está procurando segurança e/ou transparência, que o edifício reflita isto. Isso sempre fez parte da arquitetura, quando você quer dar um pouquinho mais de solidez, fecha mais, usa mais a massa, quando a questão é transparência, usamos o vidro, etc... coisa que alguns arquitetos não vêem, que pensam ser o vidro a grande descoberta, e o reflexo disso são casas brancas e vidros verdes, minha birra.

De qualquer forma, nesse primeiro período, essa devastação foi violenta, mas surgiu uma reação leiga, uma reação real, que já vinha se intrometendo nos cânones modernista, principalmente na parte residencial, que exigia que a casa tinha que ter um telhado com uma água assim, um cobogó assado... e ninguém estava gostando mais disso. Então as pessoas passaram, elas mesmas, a realizar suas arquiteturas residenciais, ou pedir alguém que topasse fazer uma espécie de cópia melhorada de algum exemplo estimado, porque era uma visão concreta de uma arquitetura que elas reconheciam como arquitetura e que para elas era o que servia.

Até os arquitetos perceberem que isso era a maior crítica que estava sendo feita a esta arquitetura dogmática e isto não passava pela cabeça dos arquitetos da época. Muitos projetos foram realizados em "estilo" colonioso, mediterrâneo e outros. Dizíamos que num futuro não muito longínquo, uma análise feita com carbono 14 de Ouro Preto e do Bairro São Bento, com suas casas de paus velhos, teriam construções datadas com idades muito próximas.

Isso acontece até hoje e esse tipo de figuração certamente está, novamente, sendo repetida em outros moldes. O respeito apenas figurativo a uma cartilha acabava gerando erros dramáticos.

Por outro lado, um novo projeto vinha substituir uma arquitetura mais antiga, talvez até melhor do que a que estava sendo substituída, mas ela não era bem aceita porque não fazia parte de patrimônio nenhum, porque patrimônio, para muitos, significava arquitetura de até uma certa época e não

também o que estava sendo construído. Foi um desastre. Belo Horizonte perdeu quase tudo e as substituições foram péssimas. Quando reagiu, quando começou-se a pensar em tombamento, BH já estava começando a se verticalizar e a corrida era o contrário: "se eu não vender meu lote ou trocar por uma cobertura, estou frito. Então não posso ser tombado". Assim que aconteceu na Casa da Loba. Na época, o proprietário tirou tudo. A Casa da Loba era uma referência, ali na Lagoinha, casa da época da imigração italiana, ela era fantástica, decorada com uma loba com Rômulo e Remo. Ele limpou tudo. No Cine Brasil foi isso, à noite, foram lá e tiraram tudo. Tudo bem que ele é um ícone, mas nem tudo você consegue que seja restaurado e preservado. Felizmente, hoje temos o cine de volta como um lugar multiuso.

Existem pessoas que pediram para terem seu imóvel tombado para ficarem livres da pressão do mercado e coisas desse tipo.

A cidade sempre teve seus defensores, mas acontecia uma substituição veloz do antigo pelo novo, principalmente no patrimônio médio, menos percebível, mas que compunha certos conjuntos. Foi necessário, então, começar a tomar conjuntos ao invés de só objetos, porque eram parte de momentos urbanos, do lugar, e seria importante para a cidade preservá-los.

Outro problema é que depois que acontece o tombamento tudo começa a virar centro cultural. Não há cidade que agüente tanto centro cultural. Temos que dar um uso, manter o lugar vivo para que as coisas continuem façam realmente parte do nosso tempo. Na verdade, as interferências que acontecem por aí, que são muitas, tipo banheiro, cozinha nova, etc, que parecem óbvias, são grandes interferências e devem ser criterizadas. Ouro Preto está cheio disso, se você andar por ali você vê "uma terceira Ouro Preto". É uma forma desses patrimônios se ajustarem aos novos tempos e tomarem fôlego para uma sobrevida. Isso é muito importante.

As gozações em cima do pós-modernismo aconteceram, mas tem aí uma nova geração que vem fazendo arquitetura modernista ou neo moderna, mas que de alguma forma, respeita o patrimônio histórico, o lugar. Um exemplo disso é Vila Rizza, que o cara tentou demolir à noite e quase foi preso ou foi. Nunca iria imaginar que uma casinha tão vagabunda iria fazer ele correr esse risco. Serviu de exemplo. A casa foi toda reconstruída e restaurada pelo Humberto Hermeto, que depois acrescentou um objeto novo para completar o programa e está lá, todo mundo freqüentando, colocando som, o diabo a quatro.

Tem hora que os arquitetos fazem coisas certas, tem hora que fazem coisas tipo o Promove, que parece que você tinha uma forma de bolo, e o bolo cresceu mais que a forma, e tal.

Um outro cuidado é com a escala e coisas assim, veja a falta de contexto do prédio da Oi, lá em cima, na Av. Afonso Pena. Essa bobagem aqui do Marista Hall, quer dizer não tem nada que presta na Nossa Senhora do Carmo, mas piorar a Nossa senhora do Carmo é sacanagem. Então o que era visivelmente percebido como patrimônio na Nossa Senhora do Carmo era a Igreja do Carmo e seu sino ou seu tocar.

Voltemos ao IEPHA. Ele muitas vezes é proibido de dar certas opiniões por pressão do próprio governo, uma pressão cavalgar, como no caso do centro cultural da praça, onde ordenou que todo mundo calasse a boca. Não é desta forma que se governa. O IEPHA é um órgão que deve estar a disposição da lei e trabalhar em prol da cidade. Muitas vezes, para que isto aconteça ele tem que

inventar artifícios e isto vem funcionando. Pratica hoje um tipo de tombamento genérico e depois, caso a caso, vem discutindo se mantém ou não sua decisão inicial. Analisa e se vê que não tem nada, destomba. É uma forma de proteger quando não se tem tempo de cadastrar.

Vejamos a obra da Avenida Antônio Carlos. Temos uma briga nova. Aquele prédio da Minas Diesel ali na Lagoinha, em frente ao mercado. Um prédio bonito, de esquina, que tem uma marquise belíssima. É um edifício lindo e super bem resolvido, parece que é do Osvaldo Santa Cruz Nery. Tem gente que esta querendo demolir no ato, mas tem gente correndo para dar novo uso, manter. O que acontece é que mais uma vez comete-se o disparate, tanto do governo do estado quanto do governo municipal, em continuar projetando para carro, demolindo o centro e periferias, abrindo cicatrizes imensas, independente do que está na frente. A Mila Veículos, que se você tirar todos os anexos é um galpão fantástico, parece vai ser totalmente jogado no chão, independente da história do pessoal da Mila, que é muito parecida com a história da Artur Haas. Então, tudo isso está sendo esquecido, em função de 500 ou 600 "Cherokees" que vão passar por ali todos os dias.

Essa briga é uma discussão que o IEPHA levanta e de alguma forma a gente deveria estar lá lutando junto. Por isso quando preciso aprovar alguma coisa junto a estes órgãos, vou antes e converso, discuto. É muito mais fácil, já que as pessoas que estão lá dentro ainda estão dispostas a fazer isso. Essa é a parte boa. Já a parte ruim é que, muitas vezes, esses órgãos estão na mão de governos vagabundos, que trocam as diretorias de acordo com as conveniências e você perde alguns anos para recompor os estragos que vem a partir daí.

3- Mesmo estando nas mãos do governo, você enxerga uma cultura de preservação dentro desses órgãos? Uma atuação coerente deles?

Do governo não. Dos órgãos, eu acho que existem grupos lá dentro que sempre lutaram por isso. Em algum momento, eles foram colocados lá dentro para fazer esse tipo de ação e fazem isso. Alguns com uma braveza fantástica. São pessoas preparadas com doutorados, mestrados, com cursos de técnicas. Mas, muitas vezes, em alguns momentos, existe um despreparo, talvez falte continuar o processo de formação de novas pessoas ou de reformatação dessas pessoas, que estudaram em outras épocas, para as novas questões que se apresentam hoje, agora. Foram importantes em alguns momentos da conscientização inicial, mas hoje não são mais, não estão atualizadas para algumas discussões que surgem.

Nós estamos brigando, por exemplo, (eu estou brigando porque estava lá e acabei entrando na conversa e saí dando tiro para todos os lados) em João Pessoa. Tem um prédio do Niemeyer em cima da falésia, no Cabo Branco, que é o ponto mais leste do Brasil em relação à África. Só que essas falésias são igual açúcar. Quando você constrói alguma coisa nelas você as abala por dentro. Isso foi comprovado, tecnicamente, geologicamente, que se fizesse uma estrutura concentrada como aquela ali – inclusive, é parecida com o Museu de Niterói – fatalmente, essa falésia iria por água abaixo. Outra coisa é que eles enterraram o auditório, quer dizer arrancavam mais uma parte de escoramento da falésia. Terceiro, aumentava muito o tráfego porque se fazia uma via na parte da frente da falésia, e quarto, que o prédio era todo de vidro. Eu perguntava quem iria limpar o prédio, já

que todos conhecem os efeitos da maresia. Por isso, que no Museu de Niterói, todo dia tem um cara para passar a mão lá. Parece que o processo foi interrompido, mas poderia ser feito em diversos lugares.

Se existem pessoas discutindo isso, com categoria e argumentos, amplia-se o debate, mas de maneira geral, quando o trabalho é feito apenas pelos órgãos, desanda. Nas escolas existem pessoas que trabalham com o mesmo pensamento e é uma forma de você ir enraizando estes conceitos desde os primeiros tempos. E é mudança mesmo, mudança de paradigma.

Outro dia eu fui a Pompeu e lá, tem um caso engraçadíssimo de uma represa que está enchendo e está alagando uma fazenda. A discussão não era se preserva ou não a fazenda, era se muda ela de lugar ou não, se constrói um dique em volta dela, ou se a transporta para a cidade como um museu. Pode ser que nenhuma das três soluções seja a mais incrível, mas já aparecem três formas de discutir um alagamento, ao contrário de antigamente.

Antigamente, o cara comprava levava para São Paulo para remontar ou remontava aqui mesmo em Macacos ou no São Bento. Eu acho que essa questão mudou. Mas existe muita demolição ainda e transporte desse material para comércio. Esse tipo de comércio é tão predador quanto qualquer outro tipo de demolição. É claro que existem alternativas para isso, mas eu acho que pode ser tarde para muitas coisas, mas como o mundo evolui, pode ser a hora de coisas novas. Como tombar a capela da Fazenda do Pé do Morro, projeto do Éolo, tombamento recentíssimo, como tombar a Romaria que não é nada espetaculoso, mas é uma conscientização, uma segurança de que não se cometerá o mesmo erro de antes, já que ela se mostrou tão importante para Congonhas.

ANEXO F

Entrevista de Carlos Antônio Leite Brandão em 03 de julho 2008

1- Como você vê a prática de preservação nos primeiros tempos do IPHAN, tomando como referencia o projeto do Lucio Costa no Museu das Missões no Rio Grande do Sul e depois uma participação grande dele no Grande Hotel de Ouro Preto com Niemeyer?

Esclareço, primeiramente, que eu não sou especialista na história da preservação. Havia, até a época do Grande Hotel, uma tendência em se fazer as coisas, exatamente, como elas eram antigamente. Refazia-se, reconstruía-se o casario no início do século XX tal como ele deveria parecer no século XVIII, o que era falsear o tempo. Então, se confundiram, muito, a linguagem original da cidade e a recomposição do tecido urbano feita a partir de imitações e simulacros do contexto original, o que gerava uma certa confusão de tempos. Com a criação do IPHAN, intensificou-se a discussão sobre preservação, o que ocorreu juntamente com o modernismo, com o advento do moderno entre nós. Ao mesmo tempo, que estamos caminhando para o moderno, o futuro desperta uma certa vontade de preservar o passado ou caminhar, simultaneamente, para ele. Sempre que caminhamos para o futuro, devemos, simultaneamente, caminhar para o passado. Então, esse movimento em direção ao futuro é pra ser, rigorosamente, acompanhado por um movimento, também, em direção ao passado, o que estimularia a preservação. Isso seria o lado bom.

Outro lado, o lado ruim talvez, é que, também, essa modernidade que destruiu grande parte da cidade com a sua renovação gerou uma espécie de complexo de culpa por preservar apenas algumas poucas coisas. Preservar servia, também, para justificar a imensa destruição que era feita no restante do tecido urbano. A questão da preservação e dos exemplos assinalados sugere essa ambigüidade. Ao mesmo tempo algo que nos reata ao passado serve tanto pra gente caminhar e construir o futuro, de uma maneira mais sólida, quanto como um complexo de culpa ou de desculpa em função de uma intensa destruição dos assentamentos tradicionais na questão da rede tradicional.

Acho que, em cima também da construção da modernidade, no nosso país, existia a construção de uma certa idéia de nacionalidade, como em Belo Horizonte, por exemplo, que vai se propor a inventar a modernidade para o país em termos de arquitetura e de urbanismo. Belo Horizonte é o produto, e também, o instrumento de uma invenção de modernidade, não apenas no contexto local, mas dentro do próprio país, como observamos nos depoimentos de Olavo Bilac e João do Rio, que vieram aqui e documentaram isso. Belo Horizonte não se limitava, apenas, ao estado e à sua nova capital, mas simbolizava também um projeto moderno para o país. É uma invenção da modernidade, e simultaneamente, uma invenção de uma certa república, de uma certa construção de uma identidade nacional que se buscava logo ali nos primeiros anos da proclamação da república. Então, a construção da modernidade foi acompanhada de um projeto de construção de nacionalismo, o que também, se desdobra na questão do que e como preservar em um mundo que se propunha ser

urbano e não mais agrário. Aí, temos então, como foi feito em Ouro Preto, um pensamento da preservação e da recomposição de contextos locais a partir de, digamos, pastiches ou cópias do casario anterior e suas formas.

Acho que a partir da década de 50/60, das questões colocadas após a guerra e, depois, com o pós-moderno, foi visto que essa questão da preservação tinha que ter uma dimensão social e não apenas formal. Então, ela começou a ser contaminada, no bom sentido, também, por essas questões da vida da cidade, das dinâmicas sociais. Tratava-se não apenas a preservação de monumentos, mas também, da forma com que um monumento era visto em função da vida da cidade, de uma cidade, de uma comunidade. Carlos Nelson, no "Quando a Rua Vira Casa", mostra muito isso: a noção da preservação é desenvolvida por parte das comunidades que constroem os objetos arquitetônicos e urbanísticos, e são essas comunidades que têm a consciência do valor do trabalho investido na construção daquele espaço, daquela casa, daquele bairro, como é o bairro do Catumbi no Rio de Janeiro. Então, a noção de preservação passa por um certo valor do trabalho social e não apenas pelo valor da forma. Um certo valor coletivo emerge e a questão da preservação se vê enriquecida e vista não apenas como algo congelante, mas algo que está em função dessa constituição da cidadania, das identidades coletivas. A preservação deixa de ser algo com fim em si mesma e passa a ser algo em função desse todo mais amplo e mais dinâmico da vida social. Ocorre aí uma outra etapa: a que coloca o monumento a ser preservado em função do contexto social e do contexto urbano. Passamos, então, a falar do patrimônio articulado com o valor da memória, como bem se desenvolve no livro da Ecleia Borges, "Lembranças de Velhos". O patrimônio passa a adquirir essa conotação da memória, de identidades coletivas e de vida social. Passa a servir para a revitalização de contextos urbanos que foram destruídos durante o moderno, para a vida do conjunto da cidade, e não apenas como um edifício isolado. Mais recentemente, o mundo encurtou suas distâncias e foram avizinhasdas várias partes e várias culturas. O patrimônio passou, então, a ser colocado dentro de um diálogo intercultural e de um universo multicultural e multitemporal, como a cidade com suas várias temporalidades, seus vários níveis de significados simbólicos, imaginários e reais. Na cidade, vários tempos são convidados a coabitar. A metrópole contemporânea é multicêntrica e policêntrica, tem vários níveis de realidade, vários níveis simbólicos, vários níveis imaginários, vários níveis de cultura e várias vozes que têm que ser colocadas em diálogo, e ficar submetida a uma única voz. Essa multitemporalidade, essa multiculturalidade e essa multicentralidade dão novas conotações ao patrimônio, à tarefa da preservação e à tarefa da memória.

2- Você falou de confusão de tempos com a construção de pastiches, mas até agora nas minhas pesquisas, o que eu vejo é o seguinte: No início da atuação do IPHAN, existe uma visão antecipada, ou seja, a visão que temos hoje é, de certa maneira, a visão do início do IPHAN, pelo menos nos projetos de Ouro Preto e do Museu das Missões, com a influência de Lucio Costa. Mas depois, acho que essa visão se perde e houve essa confusão de tempos, de pastiches, arquitetura híbrida. Você vê da mesma maneira?

Eu não sei dizer até em que ponto a visão inicial era tão crítica assim e se o pastiche só aconteceu a partir da década de 50. Não sei dizer isso, porque quando eu pego as fotos de Ouro Preto do século XIX, a gente vê uma quantidade de vazios urbanos e logo depois, no século XX, a gente vê que esses vazios foram preenchidos por cópias dos modelos do passado, mesmo depois da criação do IPHAN. Isso até se constituía como critério para o IPHAN e alguns de seus técnicos. Isso criou uma confusão e um falseamento dos tempos que passou a ser criticado, começando, então, a exigência de que se fizesse melhor distinção entre o velho do novo, o que vale para a arquitetura, para a pintura e para a escultura.

3- Nos anos 80, vemos uma maior abertura, uma discussão mais crítica da preservação, da prática. O que contribuiu a seu ver para os novos olhares em relação à preservação?

Acho que foi o diagnóstico de uma certa falência da cidade durante o moderno. As cidades foram mais destruídas durante o modernismo do que durante as guerras, por exemplo. As renovações das cidades trouxeram uma transformação radical e a perda quase completa de referências. Foi a própria crise da modernidade, dessa renovação extremada da cidade, da desvalorização da tradição e dos contextos tradicionais que motivou o novo olhar e a crítica pós-moderna. Entendo o pós-moderno como uma consciência crítica do moderno, que percebeu essa falência da ruptura dos tecidos urbanos e das identidades locais, como em Jane Jacobs. Nos anos 80, entra em cena essa crítica cultural da renovação extrema das cidades, no sentido de que não podemos caminhar só pro futuro, para o progresso, para as renovações extremas, se isso implicar, também, a perda das dimensões das origens. Se não fizermos este duplo movimento, então, nosso avanço se transforma numa coisa meio esquizofrênica. Por isso que caminhar para o futuro, sempre, implica nesse movimento simétrico em direção ao passado. A década de 70/80, os movimentos culturalistas e essa perspectiva pós-moderna como consciência crítica do moderno reavivaram a questão das origens.

4- Eu vejo que em relação aos órgãos, houve, nos anos 80, uma abertura, uma receptividade, um intercâmbio entre os arquitetos, teóricos e os órgãos. Ainda há essa abertura? Alguns órgãos se fecharam novamente ou conseguiram manter essa abertura e esse intercâmbio para discussões?

Realmente houve um intercâmbio maior, intercâmbio que foi responsável por uma evolução, pela passagem do foco patrimônio para o foco memória, que é algo maior do que o patrimônio físico. À norma do **pater** acasalou-se a questão feminina da memória. O **pater** define a dureza do patrimônio e não responde pela questão da memória, a qual penetra até às dimensões do acervo imaterial. Isso foi um avanço e eu acho que foi provocado por uma certa permeabilidade dos institutos de patrimônio a reflexões e repercussões oriundas do campo sociológico, filosófico, histórico e antropológico. Há essa permeabilidade e os órgãos do patrimônio são suscetíveis a isso, ainda hoje. Agora no caso específico, de nosso contexto, acho que nós estamos vivendo um problema, porque a questão do

patrimônio, da memória são uma das coisas constituintes da cidade, e não a única. A cidade é constituída por várias forças, vários dinamismos e que não são, apenas, as forças do poder público e do poder privado. A cidade é uma coisa dinâmica, ela tem vários níveis de realidade, ela abriga desejos e esperanças muito mais do que uma realidade, ela tem vários níveis e tensões. Eu acho que um problema que a gente tem que ver hoje é que o patrimônio é uma das coisas constituintes das cidades, mas não a única. Preservar a cidade não significa, necessariamente, preservar a cidade tal como ela é, porque isso pode excluir a idéia e o motor da cidade, a qual passa pela transformação, pela mutabilidade, pela criação permanente de novas centralidades, centralidades estas que se deslocam. Acho que um problema colocado à questão do patrimônio é isso: a preservação da cidade e dos seus conjuntos não pode congelar a cidade, porque isso significaria não perder a sua idéia, seu poder de atração e sua dialética entre continuidade e estranhamento. A cidade é a maior invenção do mundo ocidental nos últimos mil anos, ao ser reinventada, nos séculos XII/XIII como local de trocas, local da liberdade, local das mudanças e local do acúmulo da memória. Uma coisa que eu temo é se querer subordinar a preservação da cidade àquilo que alguns especialistas em patrimônio determinam. A voz da memória, a voz dos órgãos de preservação, a voz do patrimônio, são algumas dentre várias vozes. É claro que as piores vozes são as vozes das construtoras, haja visto, o que está sendo feito no Belvedere, o que está tentando se fazer na Serra do Curral, na Serra da Moeda e na Serra da Calçada onde a entregamos tudo para a questão do dinheiro, para as mineradoras. Mas eu, também, detesto pensar que a cidade a ser feita o seja, apenas, a partir daqueles que detêm o patrimônio e que dizem o que pode e o que não pode. A cidade é o lugar do diálogo entre várias forças. Talvez, haja uma mitificação do patrimônio, vista como uma força única e exclusiva a reger a cidade: o tudo preservar, como aponta Choay, é sinal de que já não temos mais critérios, valores e capacidade de discernir e escolher. A cidade também é o lugar de projeções, de esperanças, de desejos e de mudanças. Sei que vou ser criticado por isso, mas vejo com muita simpatia, essa conciliação de formas de vanguarda e formas antigas ao invés de congelar as coisas de um jeito só. E, sobretudo, a inserção ajuizada do edifício e do monumento na dinâmica da vida metropolitana.

5- Posso até estar simplificando muito, mas quando você disse que não vê com bons olhos os órgãos, que detém esse poder de dizer ou não o que pode acontecer na cidade, já que a cidade tem sua dimensão dinâmica, você está dizendo que os órgãos tendem a fazer isso hoje em dia? Eles tendem mais a fazer esse congelamento?

O que eu disse é que é o desafio que eles têm que enfrentar hoje. Como pensar o patrimônio não sendo, apenas, o patrimônio a única voz que signifique a preservação da cidade? Como pensar no patrimônio dentro de uma preservação da idéia complexa de cidade? Esse é um desafio em função, exatamente, dessa permeabilidade que esses órgãos tiveram e que deve continuar tendo com os intelectuais, outros setores do pensamento e da memória.

6- Quais são os bons projetos de interferência em pré-existência que você pode me citar?

Acho legal, os projetos da **Lina Bo Bardi**, e a maneira como ela trabalha a igreja do cerrado. Ela não restaura a forma, mas relê o tempo e ressignifica a natureza e a tradição para conferir-lhes um aspecto simbólico e cultural, espiritual e humano. Acho que é legal essa releitura, que não perde a questão do novo e do simbólico. Acho legal essa dupla temporalidade lá na reforma do Caraça e também na Capela do Éolo Maia na Fazenda ao Pé do Morro, em Belo Vale ou Ouro Branco. Existem vários exemplos. A Estação da Luz, em São Paulo, é muito boa.

De qualquer maneira, as nossas cidades mineiras não têm o dinheiro que se tem na Europa. Erramos ao querer fazer aqui, aquilo que se faz lá. Lá eles podem, com muito dinheiro, como no caso de Paris, produzir diversas centralidades. Paris é uma cidade que já tem estruturas simbólicas fortes, o que permite investir em diversas outras centralidades. Um exemplo que eu acho muito legal é a reforma lá do Museu D'Orsay e a revitalização induzida pelo La Villette. Não há essa coisa de preservar a coisa tal como ela é. Enfim, acho que nós temos uma tendência a pegar essas cartas internacionais, que são feitas num contexto como Veneza, Paris, Inglaterra e de muito dinheiro e trazer isso pra cá. Nós não temos aqui, em Belo Horizonte, centralidades simbólicas fortes. Por isso, eu defendo o Circuito Cultural da Praça da Liberdade. Precisamos criar centros simbólicos para a cidade. Nós não temos a capacidade financeira de criar vários centros de uma só vez. Estamos num contexto completamente diferente onde, não é possível essa multiplicação de centralidades por toda a cidade imantadas, como se numa espécie de rede. Eles têm uma centralidade simbólica forte em uma região de Londres, em uma região de Paris, em Dublin ou Edinburgh. Aí, ficamos, também, querendo dispersar, os nossos recursos que são poucos. Talvez, a gente precise concentrá-los primeiro. Então, eu acho legal a Praça da Liberdade virar esse centro simbólico e cultural, porque vai dotar a cidade de um centro simbólico que ela não tem (o que, não necessariamente, legitima o novo Centro Administrativo que está sendo construindo). Precisamos reconhecer que há uma outra vocação no hipercentro de Belo Horizonte e uma outra vocação lá na Pampulha talvez, a ser pensada como um futuro centro, polarizado pela UFMG e pela Lagoa. São essas coisas que muitos especialistas em patrimônio não vêem. Porque a Praça da Liberdade não pode mudar? Muitos dos especialistas em patrimônio combatem a idéia do Circuito Cultural da Praça da Liberdade. Não entendo, porque é a maneira da gente construir nosso centro simbólico da cultura. Então é isso que eu falei há pouco: há desafios do patrimônio, inclusive pra ele se ver como uma voz dentre outras.

7- Pode até ser que seja uma pergunta repetitiva. Mas na sua experiência, não sei se você já trabalhou junto ao IPHAN ou IEPHA...

Eu já trabalhei com memórias históricas, como a de Nova Ponte que foi um projeto belíssimo que a gente fez lá na Escola de Arquitetura da UFMG, nos anos 80. Fui o responsável pela memória histórica da cidade inteira que ia ser inundada.

8- E qual foi sua maior dificuldade em trabalhar com o órgão?

Em Nova Ponte foi selecionar. É saber, exatamente, o que preservar, porque não dá pra congelar tudo, não dá pra preservar tudo. Então, você tem que selecionar aquilo, que dentro de uma cidade, representa os valores fundamentais daquela cidade. Selecionar, como se você fosse sair de uma casa grande e mudar pra uma “kitnet”: você vai selecionar sua biblioteca, seus pertences, então você tem que selecionar aquilo que é mais capaz de irradiar a sua história e a sua memória para levar para os espaços novos. Essa é a maior dificuldade. Já trabalhei com isso, já trabalhei com vários órgãos e conselhos, já fui presidente da Fundação Rodrigo Melo Franco, já fui do Conselho do Patrimônio Histórico do Município, agora sou do CONEP, já fiz muita coisa, mas não propriamente em nível de projeto. Meu projeto foi esse de Nova Ponte, mas atuei muito, auxiliando os conselhos e órgãos de decisão, em prol do bem público. Uma grande dificuldade é reconhecer aquilo que tem valor público ou não. Por exemplo, eu não sei até que ponto o olhar dos arquitetos é capaz de ler coisas como o valor do trabalho investido na reforma do Catumbi, tal como verifica Carlos Nelson. Eu me lembro que uma das brigas mais sérias que eu já tive no Conselho do Patrimônio Histórico Municipal, foi justamente a respeito das intervenções mais recentes que foram feitas na Praça Sete. Eu fui radicalmente contra e alguns arquitetos interessados em recuperar projetos deles de 10 anos atrás, da década de 1990, queriam fazê-los, a despeito da passagem do tempo e das novas noções sobre a cidade e seus locais. Aquelas intervenções eram e são completamente sem sentido, como podemos verificar lá, agora: foram os próprios arquitetos que as defenderam, a partir de projetos que tinham sido feitos dez anos antes, ou seja, completamente desatualizados, em outro contexto, em outra época. O fato é que, é necessário colocar vários olhares que se contaminam e se renovam. Eu acho que um trabalho do patrimônio, como a cidade é, é um problema transdisciplinar mesmo. Não basta apenas o olhar do arquiteto, o olhar do antropólogo, o olhar do sociólogo, do engenheiro de transporte. Eles têm que se contaminar. Um olhar tem que se abrir e incorporar o do outro. Não é apenas o meu olhar de arquiteto, o seu olhar sociólogo, o olhar dele de antropólogo. Não podem só ficar lado a lado não, um tem que contaminar o outro. Agora, quando você faz essa contaminação, que implica em uma dimensão de que a cidade é patrimônio real, de autoria e de preservação coletiva, você vai começar a desbancar aquele que julga ser a única voz a autorizada a isso. Esse é o desafio dos órgãos de patrimônio.

ANEXO G

Carta do Restauo de Atenas – 1931

A - Conclusões Gerais

I - Doutrinas. Princípios Gerais.

A conferência assistiu à exposição dos princípios gerais e das doutrinas concernentes à proteção dos monumentos.

Qualquer que seja a diversidade dos casos específicos - e cada caso pode comportar uma solução própria -, a conferência constatou que nos diversos Estados representados predomina uma tendência geral a abandonar as reconstituições integrais, evitando assim seus riscos, pela adoção de uma manutenção regular e permanente, apropriada para assegurar a conservação dos edifícios. Nos casos em que uma restauração pareça indispensável devido a deterioração ou destruição, a conferência recomenda que se respeite a obra histórica e artística do passado, sem prejudicar o estilo de nenhuma época.

A conferência recomenda que se mantenha uma utilização dos monumentos, que assegure a continuidade de sua vida, destinando-os sempre a finalidades que o seu caráter histórico ou artístico.

II - Administração e legislação dos monumentos históricos.

A conferência assistiu à exposição das legislações cujo objetivo é proteger os monumentos de interesse histórico, artístico ou científico, pertencentes às diferentes nações.

A conferência aprovou unanimemente a tendência geral que consagrou nessa matéria um certo direito da coletividade em relação à propriedade privada.

A conferência constatou que as diferenças entre essas legislações provinham das dificuldades de conciliar o direito público com o particular.

Em consequência, aprovada a tendência geral dessas legislações, a conferência espera que elas sejam adaptadas às circunstâncias locais e à opinião pública, de modo que se encontre a menor oposição possível, tendo em conta os sacrifícios a que estão sujeitos os proprietários, em benefício do interesse geral. Votou-se que em cada Estado a autoridade pública seja investida do poder de tomar, em caso de urgência, medidas de conservação.

A conferência evidenciou o desejo de que o Escritório Internacional dos Museus publique uma resenha e um quadro comparativo das legislações em vigor nos diferentes Estados e os mantenha atualizados.

III - A valorização dos monumentos.

A conferência recomenda respeitar, na construção dos edifícios, o caráter e a fisionomia das cidades, sobretudo na vizinhança dos monumentos antigos, cuja proximidade deve ser objeto de cuidados especiais.

Em certos conjuntos, algumas perspectivas particularmente pitorescas devem ser preservadas.

Deve-se também estudar as plantações e ornamentações vegetais convenientes a determinados conjuntos de monumentos para lhes conservar a caráter antigo.

Recomenda-se, sobretudo, a supressão de toda publicidade, de toda presença abusiva de postes ou fios telegráficos, de toda indústria ruidosa, mesmo de altas chaminés, na vizinhança ou na proximidade dos monumentos, de arte ou de história.

IV - Os materiais de restauração.

Os técnicos receberam diversas comunicações relativas ao emprego de materiais modernos para a consolidação de edifícios antigos. Eles aprovaram o emprego adequado de todos os recursos da técnica moderna e especialmente, do cimento armado. Especificam, porém, que esses meios de reforço devem ser dissimulados, salvo impossibilidade, a fim de não alterar o aspecto e o caráter do edifício a ser restaurado. Recomendam os técnicos esses procedimentos especialmente nos casos em que permitam evitar os riscos de desagregação dos elementos a serem conservados.

V - A deterioração dos monumentos.

A conferência constata que, nas condições da vida moderna, os monumentos do mundo inteiro se acham cada vez mais ameaçados pelos agentes atmosféricos. Afora as preocupações habituais e as soluções felizes obtidas na conservação da estatuária monumental pelos métodos correntes, não se saberia, dada a complexidade dos casos no estado atual dos conhecimentos, formular regras gerais.

A conferência recomenda:

1º - A colaboração em cada país dos conservadores de monumentos e dos arquitetos com os representantes das ciências físicas, químicas e naturais para a obtenção de métodos aplicáveis em casos diferentes.

2º - Que o Escritório Internacional de Museus se mantenha a par dos trabalhos empreendidos em cada país sobre essas matérias e lhes conceda espaço em suas publicações.

A conferência, no que concerne à conservação da escultura monumental, considera que retirar a obra do lugar para o qual ela havia sido criada é, em princípio, lamentável. Recomenda, a título de precaução, conservar, quando existem, os modelos originais e, na falta deles, a execução de moldes.

VI - Técnica da conservação

A conferência constata com satisfação que os princípios e as técnicas expostas nas diversas comunicações se inspiram numa tendência comum, a saber:

Quando se trata de ruínas, uma conservação escrupulosa se impõe, com a recolocação em seus lugares dos elementos originais encontrados (anastilose), cada vez que o caso o permita; os materiais novos necessários a esse trabalho deverão ser sempre reconhecíveis. Quando for impossível a conservação de ruínas descobertas durante uma escavação, é aconselhável sepultá-las de novo depois de haver sido feito um estudo minucioso.

Não é preciso dizer que a técnica e a conservação de uma escavação impõem a colaboração estreita do arqueólogo e do arquiteto.

Quanto aos outros monumentos, os técnicos unanimemente aconselharam, antes de toda consolidação ou restauração parcial, análise escrupulosa das moléstias que os afetam, reconhecendo, de fato, que cada caso contribui um caso especial.

VII - A conservação dos monumentos e a colaboração internacional.

a) Cooperação técnica e moral

A conferência, convencida de que a conservação do patrimônio artístico e arqueológico da humanidade interessa à comunidade dos Estados, guardiã da civilização, deseja que os Estados,

agindo no espírito do Pacto da Sociedade das Nações, colaborem entre si, cada vez mais concretamente para favorecer a conservação dos monumentos de arte e de história. Considera altamente desejável que instituições e grupos qualificados possam, sem causar o menor prejuízo ao Direito Internacional Público, manifestar seu interesse pela salvaguarda das obras-primas nas quais a civilização se tenha expressado em seu nível mais alto e que se apresentem ameaçadas.

Emite o voto de que as proposições a esse respeito, quando submetidas à organização, de cooperação intelectual da Sociedade das Nações, possam ser recomendadas à favorável atenção dos Estados.

Caberia à Comissão Internacional de Cooperação Intelectual, após sindicância do Escritório Internacional Museus e depois de haverem sido recolhidas todas as informações úteis, notadamente junto à Comissão Nacional de Cooperação Intelectual interessada, pronunciar-se sobre a oportunidade das providências a serem empreendidas e sobre o procedimento a ser seguido em cada caso particular.

Os membros da conferência, após haverem visitado, no curso de seus trabalhos e no correr dos estudos desenvolvidos nessa ocasião, muitos dos principais campos de escavações e dos monumentos antigos da Grécia, foram unânimes em prestar homenagem ao governo grego que, há muitos anos, ao mesmo tempo em que executava ele mesmo trabalhos consideráveis, aceitou a colaboração de arqueólogos e especialistas de todos os países.

Nessa ocasião viram um exemplo que contribuiu para a realização das metas de cooperação intelectual, cuja necessidade foi aparecendo no curso dos trabalhos.

b) O papel da educação e o respeito aos monumentos.

A conferência, profundamente convencida de que a melhor garantia de conservação de monumentos e obras de arte vem do respeito e do interesse dos próprios povos, considerando que esses sentimentos podem ser grandemente favorecidos por uma ação apropriada dos poderes públicos, emite o voto de que os educadores habituem a infância e a juventude a se absterem de danificar os monumentos, quaisquer que eles sejam, e lhes façam aumentar o interesse, de uma maneira geral, pela proteção dos testemunhos de toda a civilização.

c) Utilidade de uma documentação internacional

A conferência emite o voto de que:

1º - Cada Estado, ou as instituições criadas ou reconhecidamente competentes para esse trabalho, publique um inventário dos monumentos históricos nacionais, acompanhado de fotografia e de informações;

2º - Cada Estado constitua arquivos onde serão reunidos todos os documentos relativos a seus monumentos históricos;

3º - Cada Estado deposite no Escritório Nacional de Museus suas publicações;

4º - O escritório consagre em suas publicações artigos relativos aos procedimentos e ao métodos gerais de conservação dos monumentos históricos;

5º - O escritório estude a melhor utilização das informações assim centralizadas.

B – Deliberação da conferência sobre a anastilose dos monumentos da Acrópole

Havia sido previsto que uma das sessões da Conferência do EIM se detivesse na acrópole, e os membros da conferência usufruíssem das facilidades que lhes haviam sido oferecidos por M.

Balanos, diretor dos trabalhos dos monumentos da Acrópole, que se pôs à disposição para prestar quaisquer explicações sobre os trabalhos em curso, permitindo-lhes pedir detalhes e emitir opiniões.

Essa sessão, se realizou na manhã de domingo, 25 de outubro, sob a presidência de M. Karo. Durante a primeira parte da sessão os membros da conferência ouviram a exposição de M. Balanos sobre os trabalhos de anastilose já executados, tanto nos Propileus como no Partenon.

Na segunda parte de sua exposição M. Balanos forneceu detalhes sobre o programa ulterior dos trabalhos. Ao terminar, exprimiu o desejo de ouvir dos membros da conferência, individualmente, sua opinião sobre esse programa. Sob a orientação de M. Karo, os membros da conferência procederam a uma longa troca de opiniões, especialmente sobre os seguintes pontos:

- a) Recuperação da colunata norte do Partenon e recuperação do peristilo sul;
- b) Emprego de cimento como revestimento dos tambores de substituição;
- c) Escala dos metais a serem empregados para os grampos;
- d) Oportunidade do emprego de moldes como complemento da anastilose;
- e) Proteção do friso contra as intempéries.

Sobre o primeiro ponto, os membros da conferência aprovaram unanimemente os trabalhos de recuperação da colunata norte do Partenon, assim como a recuperação parcial do peristilo sul, segundo o projeto de M. Balanos, que não prevê qualquer restauração além da simples anastilose.

A propósito do emprego do cimento como revestimento dos tambores de substituição, os técnicos sublinharam o caráter particular dos trabalhos do Partenon e, constatando os resultados satisfatórios dos primeiros ensaios feitos por M. Balanos nesse caso especial, se abstiveram de opinar de um modo geral sobre essa questão.

A escolha do metal a ser empregado para os grampos prendeu a atenção dos técnicos, que aproveitaram essa ocasião para expor suas experiências sobre o assunto. M. Balanos assinalou que o emprego do ferro não apresentava inconveniente no caso da Acrópole, considerando as precauções tomadas e as condições climáticas peculiares no país. Por outro lado, alguns técnicos, mesmo reconhecendo que as razões invocadas por M. Balanos justificam o emprego do ferro no que diz respeito aos trabalhos da Acrópole, lembraram conseqüências às vezes desagradáveis desse emprego para a conservação das pedras e manifestaram sua preferência por metais menos susceptíveis de deterioração.

No que concerne ao quarto problema colocado por M. Balanos, relativo ao emprego de moldes como complemento da anastilose, certos técnicos recomendaram muita prudência e sublinharam a utilidade de testes preliminares.

Sobre a proteção do friso contra as intempéries, os membros da conferência acolheram o projeto preconizado por M. Balanos, que consiste em proteger esse friso com uma cobertura apropriada.

ANEXO H

Decreto n. 22.928 de 12 de julho de 1933

Ouro Preto - Monumento Nacional

O Chefe do Governo Provisório da República dos Estados Unidos do Brasil, usando das atribuições contidas no art. 1º do Decreto nº 19.398, de 11 de novembro de 1930;

Considerando que é dever do Poder Público defender o patrimônio artístico da Nação e que fazem parte das tradições de um povo os lugares em que se realizaram os grandes feitos da sua história;

Considerando que a cidade de Ouro Preto, antiga capital do Estado de Minas Gerais, foi teatro de acontecimentos de alto relevo histórico na formação de nossa nacionalidade e que possui velhos monumentos, edifícios e templos de arquitetura colonial, verdadeiras obras d'arte, que merecem defesa e conservação;

Resolve:

Art. 1º. Fica erigida em Monumento Nacional a Cidade de Ouro Preto, sem ônus para a União Federal e dentro do que determina a legislação vigente.

Art. 2º. Os monumentos ligados à História Pátria, bem como as obras de arte, que constituem o patrimônio histórico e artístico da cidade de Ouro Preto, ficam entregues à vigilância e guarda do Governo do Estado de Minas Gerais e da Municipalidade de Ouro Preto, dentro da órbita governamental de cada um.

Art. 3º. Os monumentos de arte religiosa, mediante acordos que forem firmados entre as autoridades eclesiásticas e o governo do Estado de Minas e a Municipalidade de Ouro Preto, poderão ser por estes mantidos em estado de conservação e assim incorporados ao patrimônio artístico e histórico do Monumento Nacional erigido pelo presente decreto.

Art. 4º. Em virtude deste decreto nenhuma alteração ou modificação advirá no organismo municipal de Ouro Preto e, bem assim, em todas as suas relações de dependência administrativa com o Governo do Estado de Minas Gerais.

Art. 5º. Revogam-se as disposições em contrário.

ANEXO I

Parte da Constituição Federal de 1937

DA EDUCAÇÃO E DA CULTURA

Art. 128 - A arte, a ciência e o ensino são livres à iniciativa individual e a de associações ou pessoas coletivas públicas e particulares.

É dever do Estado contribuir, direta e indiretamente, para o estímulo e desenvolvimento de umas e de outro, favorecendo ou fundando instituições artísticas, científicas e de ensino.

Art. 129 - A infância e à juventude, a que faltarem os recursos necessários à educação em instituições particulares, é dever da Nação, dos Estados e dos Municípios assegurar, pela fundação de instituições públicas de ensino em todos os seus graus, a possibilidade de receber uma educação adequada às suas faculdades, aptidões e tendências vocacionais.

O ensino pré-vocacional profissional destinado às classes menos favorecidas é em matéria de educação o primeiro dever de Estado. Cumpre-lhe dar execução a esse dever, fundando institutos de ensino profissional e subsidiando os de iniciativa dos Estados, dos Municípios e dos indivíduos ou associações particulares e profissionais.

É dever das indústrias e dos sindicatos econômicos criar, na esfera da sua especialidade, escolas de aprendizes, destinadas aos filhos de seus operários ou de seus associados. A lei regulará o cumprimento desse dever e os poderes que caberão ao Estado, sobre essas escolas, bem como os auxílios, facilidades e subsídios a lhes serem concedidos pelo Poder Público.

Art. 130 - O ensino primário é obrigatório e gratuito. A gratuidade, porém, não exclui o dever de solidariedade dos menos para com os mais necessitados; assim, por ocasião da matrícula, será exigida aos que não alegarem, ou notoriamente não puderem alegar escassez de recursos, uma contribuição módica e mensal para a caixa escolar.

Art. 131 - A educação física, o ensino cívico e o de trabalhos manuais serão obrigatórios em todas as escolas primárias, normais e secundárias, não podendo nenhuma escola de qualquer desses graus ser autorizada ou reconhecida sem que satisfaça aquela exigência.

Art. 132 - O Estado fundará instituições ou dará o seu auxílio e proteção às fundadas por associações civis, tendo umas; e outras por fim organizar para a juventude períodos de trabalho anual nos campos e oficinas, assim como promover-lhe a disciplina moral e o adestramento físico, de maneira a prepará-la ao cumprimento, dos seus deveres para com a economia e a defesa da Nação.

Art. 133 - O ensino religioso poderá ser contemplado como matéria do curso ordinário das escolas primárias, normais e secundárias. Não poderá, porém, constituir objeto de obrigação dos mestres ou professores, nem de frequência compulsória por parte dos alunos.

Art. 134 - Os monumentos históricos, artísticos e naturais, assim como as paisagens ou os locais particularmente dotados pela natureza, gozam da proteção e dos cuidados especiais da Nação, dos Estados e dos Municípios. Os atentados contra eles cometidos serão equiparados aos cometidos contra o patrimônio nacional.

ANEXO J

Lei 378 de 13 de janeiro de 1937

DÁ NOVA ORGANIZAÇÃO AO MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE PÚBLICA.

O Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil:

Faço saber que o Poder Legislativo decreta e eu sanciono a seguinte lei:

CAPÍTULO III

Seção III

Dos serviços educação

Artigo 46.- Fica criado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, com a finalidade de promover, em todo o país e de modo permanente, o tombamento, a conservação, o enriquecimento e o conhecimento do patrimônio histórico e artístico nacional.

§ 1º O serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional terá, além de outros cargos que se tornarem necessários ao seu funcionamento, o Conselho Consultivo.
§ 2º O Conselho Consultivo se constituirá de diretor do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, dos diretores dos museus nacionais de coisas históricas ou artísticas, e de mais dez membros, nomeados pelo Presidente da República.
§ 3º O Museu Histórico Nacional, o Museu Nacional de Belas-Artes e outros museus nacionais de coisas históricas ou artísticas, que forem criados, cooperarão nas atividades do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, pela forma que for estabelecida em regulamento

CAPÍTULO IX

Disposições transitórias

Artigo 119. - Fica o Poder Executivo autorizado a despender, no exercício de 1937, por conta da dotação de Rs. 86.813:193\$400, constante da parte III (Serviços e encargos diversos), verba 23a., subconsignação n. 2, do orçamento do Ministério da Educação e saúde:

1) com as despesas de material necessário ao Instituto Nacional de Pedagogia, ao Instituto Nacional de Cinema Educativo, ao Serviço do Patrimônio Histórico e artístico Nacional, ao Museu Nacional de Belas-Artes, ao Instituto Cairu e ao Serviço de Radiofusão Educativa, respectivamente, as quantias de R\$.250:000\$000, R\$ 400:000\$000, R\$ 300:000\$000, R\$ 100:000\$000, R\$ 50:000\$000;

Artigo 130. - Fica extinto o Conselho Nacional de Belas-Artes, cujas funções passarão a ser exercidas pelo Serviço do Patrimônio Histórico e artístico Nacional pelo Museu Nacional de Belas-Artes.

Artigo 143. - Esta lei entrar em vigor na data de sua publicação.

Artigo 144. - Revogam-se as disposições em contrário.

Rio de Janeiro, 13 de Janeiro de 1937; 116ª da Independência e 49ª da República.

Getúlio Vargas

Gustavo Capanema

Artur de Souza Costa.

ANEXO VIII

Exposição de motivos submetida pelo Ministro Gustavo Capanema ao Presidente Getúlio Vargas em novembro de 1937.

SR. presidente:

A proteção do Patrimônio Histórico e artístico nacional assunto que de longa data vem preocupando os homens de cultura de nosso país

Nada, pelo menos nada de orgânico e sistêmico se havia feito, porém, até 1936, quando foi por V.Exa. criado o Serviço do Patrimônio Histórico Nacional.

Trabalhava-se aqui e ali, com pequenos recursos para evitar um ou outro desastre irreparável.

O grande acervo de preciosidades de valor Histórico ou artístico ia-se perdendo, dispersando, arruinando, alterando.

Proprietários sem escrúpulos ou ignorantes deixavam que bens os mais preciosos se acabassem ou se evadissem, ante o descaso ou a inércia dos poderes públicos. As vozes de um ou outro patriota ou esforço deste ou daquele homem público não traziam o remédio necessário adequado.

A criação do Serviço do Patrimônio Histórico e artístico Nacional, em abril de 1936, foi o passo decisivo. Montou-se o aparelho de alcance nacional, destinado a exercer ao enérgica e permanente, de modo direto ou indireto, para conservar e enriquecer o nosso Patrimônio Histórico e artístico e ainda para torn-lo conhecido.

A princípio funcionou o Serviço do Patrimônio Histórico e artístico Nacional em bases provisórias.

A lei n. 378, de 13 de janeiro de 1937, proposta pelo Poder Executivo, deu-lhe a estrutura definitiva, que ora apresenta.

Em pouco mais de um ano e meio de funcionamento, a soma copiosa de trabalhos realizados tem demonstrado a utilidade do empreendimento.

Desde logo, entretanto, se verificou que ação do Serviço do Patrimônio Histórico e artístico Nacional não teria a necessária eficiência se não fossem fixados os princípios fundamentais da proteção das coisas de valor Histórico ou artístico, princípios que não somente traçassem o plano de ação dos poderes públicos, mas ainda assegurassem, mediante o estabelecimento de penalidades, a cooperação de todos os proprietários.

Foi, assim, elaborado o necessário projeto de lei. Na sua feitura, aproveitou-se tudo quanto de útil, entre nós, se projetara anteriormente. Foi consultada e atendida, no que pareceu conveniente, a legislação estrangeira.

Vossa Excelência apresentou o projeto ao Poder Legislativo em 15 de outubro de 1936. Na Câmara dos Deputados não se lhe fez emenda. O Senado Federal introduziu-lhe algumas pequenas modificações. A 10 do corrente mês de novembro, quando se decretou a nova Constituição, estava o projeto em fase final de elaboração, de novo na Câmara dos Deputados.

Retomando agora o projeto inicial, julguei de bom aviso nele incluir, com uma ou duas exceções, as emendas do Senado Federal, e ainda uma ou outra nova disposição com o que lhe melhorou o texto.

O projeto de decreto-lei, que ora tenho a honra de submeter elevada consideração de Vossa Excelência, assim, o resultado de longo trabalho, em que foram aproveitadas as lições e os alvites dos estudiosos da pátria.

É ainda de notar que, nesse projeto, está regulada em toda a sua plenitude, a disposição do art. 134 da Constituição.

Transformado em lei, é lícito esperar que de sua execução decorra para o nosso Patrimônio Histórico e artístico a proteção vigilante, segura e esclarecida de que ele, há tanto tempo, está carecendo.

Apresento a Vossa Excelência os meus protestos de respeitosa consideração.

Gustavo Capanema.

ANEXO K

Carta de Lúcio Costa a Rodrigo Melo Franco de Andrade na ocasião do concurso para a escolha do projeto do Grande Hotel de Ouro Preto

Rodrigo,

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

Sei, por experiência própria, que a reprodução do estilo das casas de Ouro Preto só é possível, hoje em dia, à custa de muito artifício. Admitindo-se que o caso especial dessa cidade justificasse, excepcionalmente, a adoção de tais processos, teríamos, depois de concluída a obra, ou uma imitação perfeita, e o turista desprevenido correria o risco de, à primeira vista, tomar por um dos principais monumentos da cidade uma contrafação, ou então, fracassada a tentativa, teríamos um arremedo "neocolonial" sem nada de comum com o verdadeiro espírito das velhas construções.

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

Da mesma forma que um bom ventilador e o telefone sobre uma mesa seiscentista ou do século XVIII não podem constituir motivo de constrangimento para os que gostam verdadeiramente de coisas antigas - só o novo-rico procura escondê-los ou fabricá-los especialmente no mesmo estilo para não destoarem do ambiente; da mesma forma que o automóvel de ultimo modelo trafega pelas ladeiras da cidade monumento sem causar dano visual a ninguém, concorrendo mesmo, talvez, para tornar a sensação de "passado" ainda mais viva, assim, também, a construção de um hotel moderno, de boa arquitetura, em nada prejudicará Ouro Preto nem mesmo sob o aspecto turístico-sentimental, porque, ao lado de uma estrutura como essa tão leve e nítida, tão moça, se é que posso dizer assim, os telhados velhos se despencando uns sobre os outros, os rendilhado belíssimos das portadas de S. Francisco e do Carmo, a casa dos Contos, pesadona, com cunhais de pedra do Itacolomi, tudo isto que faz parte desse pequeno passado para nós já tão espesso, como você falou, parecerá muito

mias distante, ganhará mais um século, pelo menos, em vestustez. E as duas grandes sombras, cuja presença o Manuel sentiu tão bem, avultarão – lendárias, quase irreais.

E não constituirá um precedente perigoso – possível de ser imitado depois com má arquitetura – porquanto Ouro Preto é uma cidade já pronta e as construções novas que, uma ou outra vez, lá se fizerem, serão obrigatoriamente controladas pelo SPHAN que terá mesmo de qualquer forma, mais cedo ou mais tarde, de proibir em Ouro Preto os fingimentos "coloniais".

Quanto aos inúmeros exemplos de fora, Inglaterra e USA – principalmente USA, em que se tem adotado critério oposto, isto é, o de reproduzir em estilo "apropriado" tudo, até mesmo os interruptores de luz elétrica – , eles significam para mim bem pouca coisa. Conheço os "grandes artistas" que essas importantes organizações culturais patrocinadas por senhoras da melhor sociedade, muito ricas e extremamente sensíveis às belezas artísticas da Itália e da Espanha de outros tempos. Lá também as pessoas melhor informadas já não querem mais saber disso.

Agora, na qualidade não só de arquiteto filiado aos CIAM e de técnico especialista do SPHAN, mas, de seu amigo, sinto-me na obrigação de dizer também o seguinte:

Diante da reação "instantânea" – ao meu ver um tanto precipitada – daqueles justamente de quem fora lícito, por todos os títulos, esperar-se uma atitude mais acolhedora e compreensiva – pelo menos depois do exame refletido da questão – e o apoio moral à iniciativa, e por avaliar perfeitamente as conseqüências possíveis , senão mesmo prováveis, desse "caso" em que, por falta de amparo, você poderá se ver na contingência de ter de sacrificar todo esse esforço de mais de dois anos de que sou testemunha, comprometendo-se, então, irremediavelmente o seu programa de realizações no Serviço e não se fazendo, assim, nem uma nem outra coisa, me pergunto se o objetivo em vista justifica os riscos da experiência e corresponde verdadeiramente – para outros que não para nós, arquitetos – á importância do que está em jogo. E já que você, ontem, me comunicou haver solicitado do O.N.S. o estudo de uma variante que procurasse atender mais de perto às características locais ouro-pretanas – solicitação esta feita por você espontaneamente, sem, nem de leve, qualquer sugestão ou interferência minha –, me pergunto também, e ainda aqui sem perder de vista nem os CIAM nem o SPHAN, se, em casos assim tão especiais, e dadas as semelhanças tantas vezes observadas entre técnica moderna – metálica ou de concreto armado – e a tradicional do "pau-a-pique", não seria possível de se encontrar uma solução que, conservando integralmente o partido adotado e respeitando a verdade construtiva atual e os princípios da boa arquitetura, se ajustasse melhor ao quadro e, sem pretender de forma nenhuma reproduzir as velhas construções nem se confundir com elas, acentuasse menos ao vivo o contraste entre passado e presente, procurando, apesar do tamanho, aparecer o menos possível, não contar, melhor ainda, não dizer nada (assim como certas pessoas grandes e gordas mas de cuja presença a gente acaba esquecendo), para que Ouro Preto continue à vontade, sozinho lá no seu canto, a reviver a própria história.

L.

ANEXO L

Compromisso de Brasília

COMPROMISSO DE BRASÍLIA – Abril de 1970.

Os Governadores de Estado presentes ao encontro promovido pelo Ministério da Educação e Cultura, para o estudo da complementação das medidas necessárias à defesa do patrimônio histórico e artístico nacional; os Secretários de Estado e demais representantes dos governadores que, para o mesmo efeito, os credenciaram; os prefeitos de municípios interessados; os presidente e representantes de instituições culturais igualmente convocadas, em união de propósito, solidários integralmente com a orientação traçada pelo Ministro Jarbas Passarinho, na exposição por sua excelência feita ao abrir-se a reunião, e manifestando todo o apoio à política de proteção aos monumentos, à cultura tradicional e à natureza, resumida no relatório apresentado pelo diretor do órgão superior, a Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN), a quem incumbe executá-la, e nas recomendações que nele se contêm, do Conselho Federal de Cultura, decidiram consolidar, através de unânime aprovação, as resoluções adotadas no documento ora por todos subscrito e que se chamará Compromisso de Brasília.

Reconhecem a inadiável necessidade de ação supletiva dos Estados e dos Municípios à atuação federal no que se refere à proteção dos bens culturais de valor nacional;

Aos Estados e Municípios também compete, com a orientação técnica da DPHAN, a proteção dos bens culturais de valor regional;

Para a obtenção dos resultados em vista, serão criados onde ainda não houver, órgãos estaduais e municipais adequados, articulados devidamente com os Conselhos Estaduais de Cultura e com a DPHAN, para fins de uniformidade da legislação em vista, atendido o que dispõe o art. 23 do Decreto-Lei 25, de 1937;

No plano da proteção da natureza, recomenda-se a criação de serviços estaduais, em articulação com o Instituto Brasileiro de Desenvolvimento Florestal e, bem assim, que os Estados e Municípios secundem o esforço pelo mesmo instituto empreendido para a implantação territorial definida dos parques nacionais;

De acordo com a disposição legal acima citada, colaborará a DPHAN com os Estados e Municípios que ainda não tiverem legislação específica, fornecendo-lhes as diretrizes tendentes à desejada uniformidade;

Impõe-se complementar os recursos orçamentários normais com o apelo a novas fontes de receita de valor real;

Para remediar a carência de mão-de-obra especializada, nos níveis superiores, médio e artesanal, é indispensável criar cursos visando à formação de arquitetos restauradores, conservadores de pintura, escultura e documentos, arquivologistas e museólogos de diferentes especialidades, orientados pelo DPHAN e pelo Arquivo Nacional os cursos de nível superior;

Não só a União, mas também os Estados e municípios se dispõem a manter os demais cursos, devidamente estruturados, segundo a orientação geral da DPHAN, atendidas as peculiaridades regionais;

Sendo o culto ao passado elemento básico da formação da consciência nacional, deverão ser incluídas nos currículos escolares, de nível primário, médio e superior, matérias que versem o

conhecimento e a preservação do acervo histórico e artístico, das jazidas arqueológicas e pré-históricas, das riquezas naturais, e da cultura popular, adotado o seguinte critério: no nível elementar, noções que estimulem a atenção para os monumentos representativos da tradição nacional; no nível médio, através da disciplina de Educação Moral e Cívica; no nível superior (a exemplo do que já existe no curso de Arquitetura com a disciplina de Arquitetura no Brasil, a introdução, no currículo das escolas de Arte, de disciplina de História da Arte no Brasil; e nos cursos não especializados, a de Estudos Brasileiros, parte destes consagrados aos bens culturais ligados à tradição nacional;

Caberá às universidades o entrosamento com bibliotecas e arquivos públicos nacionais, estaduais, municipais, bem assim os arquivos eclesiásticos e de instituições de alta cultura, no sentido de incentivar a pesquisa quanto à melhor elucidação do passado e à avaliação de inventários dos bens regionais cuja defesa se propugna;

Recomenda-se a defesa do acervo arquivístico, de modo a ser evitada a destruição de documentos, ou tendo por fim preservá-los convenientemente, para cujo efeito será apreciável a colaboração do Arquivo Nacional com as congêneres repartições estaduais e municipais;

Recomenda-se a instituição de museus regionais, que documentem a formação histórica, tendo em vista a educação cívica e o respeito da tradição;

Recomenda-se a conservação do acervo bibliográfico, observadas as normas técnicas oferecidas pelos órgãos federais especializados na defesa, instrumentação e valorização desse patrimônio;

Recomenda-se a preservação do patrimônio paisagístico e arqueológico dos terrenos de Marinha, sugerindo-se oportuna legislação que subordine as concessões nessas áreas à audiência prévia dos órgãos incumbidos da defesa dos bens históricos e artísticos;

Com o mesmo objetivo, é de desejar que nos Estados seja confiada a especialistas a elaboração de monografias acerca dos aspectos sócio-econômicos regionais e valores compreendidos no respectivo patrimônio histórico e artístico; e também que, em cursos especiais para professores do ensino fundamental e médio, se lhes propicie a conveniente informação sobre tais problemas, de maneira a habilitá-los a transmitir às novas gerações a consciência e interesse do ambiente histórico-cultural;

Caberá às secretarias competentes dos Estados a promoção e divulgação do acervo dos bens culturais da respectiva área, utilizando-se, para este fim, os vários meios de comunicação de massas, tais como a imprensa escrita e falada, o cinema, a televisão;

Há, outrossim, necessidade premente do entrosamento com a hierarquia eclesiástica e superiores de ordens religiosas e confrarias, para que todas as obras que se venham a efetuar em imóveis de valor histórico ou artístico de sua posse, guarda ou serventia, sejam precedidas da audiência dos órgãos responsáveis pela proteção dos monumentos, nas diversas regiões do país;

Que a mesma cautela prevista no item anterior seja tomada junto às autoridades militares, em relação aos antigos fortes, instalações e equipamentos castrenses, para a sua conveniente preservação;

Urge legislação defensiva dos antigos cemitérios e especialmente dos túmulos históricos e artísticos e monumentos funerários;

Recomenda-se utilização preferencial para casas de cultura ou repartições de atividades culturais, dos imóveis de valor histórico e artístico cuja proteção incumbe ao poder público;

Recomenda-se aos poderes públicos estaduais e municipais colaboração com a DPHAN, no sentido de efetivar-se o controle do comércio de obras de arte antiga;

Os participantes do Encontro ouviram com muito agrado a manifestação do Ministro de Estado, sensível à conveniência da criação do Ministério da Cultura, e consideram chegada esta oportunidade, tendo em vista a crescente complexidade e o vulto das atividades culturais no país;

O Conselho Federal de Cultura e os Conselhos Estaduais de Cultura opinarão sobre as demais propostas apresentadas à conferência, conforme o seu caráter, para o efeito de as encaminhar oportunamente à autoridade competente.

E por terem assim deliberado, considerando os superiores interesses da cultura nacional, assinam este compromisso.

Brasília, 3 de abril de 1970

O Compromisso foi assinado pelo Ministro Jarbas Passarinho, da Educação e Cultura, Governadores de Estado presentes à reunião por s. exa. convocada, Secretários de Estado, Diretores dos Departamentos de Cultura, Diretores dos Conselhos Estaduais de Defesa do Patrimônio Histórico, pelos Presidentes do Conselho Federal de Cultura, prof. Artur Cesar Ferreira Reis, do Patrimônio Histórico Nacional, prof. Renato Soeiro, Presidente do Instituto Histórico Brasileiro, prof. Pedro Calmon, e delegados de outras entidades culturais do país representadas no conclave.

Pelo Estado de Santa Catarina assinaram o documento os professores Jaldir Bhering Faustino da Silva, Secretário de Estado da Educação e Cultura, Carlos Humberto Pederneiras Corr^{ae}, Diretor do Departamento de Cultura, e Oswaldo Rodrigues Cabral, representante da Universidade Federal de Santa Catarina e da comissão especial que estuda a organização do Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico do Estado nomeada pelo Governador Ivo Silveira.

Anexo:

O problema da recuperação e restauração de monumentos, trate-se de uma casa seiscentista como estas de São Paulo, ou das ruínas desta igreja de São Miguel, no Rio Grande do Sul, é extremamente complexo.

Primeiro, porque depende de técnicos qualificados cuja formação é demorada e difícil, pois requer, além do tirocínio de obras e de familiaridade com os processos construtivos antigos, sensibilidade artística, conhecimentos históricos, acuidade investigadora, capacidade de organização, iniciativa e comando e, ainda, finalmente, desprendimento.

Segundo, porque implica em providências igualmente demoradas, como o inventário histórico-artístico do que exista na região, o estudo da documentação recolhida, o tombamento daquilo que deve ser preservado, a eleição do que mereça restauro prioritário, a apropriação de verbas para esse fim, a escolha de técnicos, o estudo preliminar na base de investigação histórica e das pesquisas in loco, a documentação e o registro das fases da obra e, por fim, a manutenção e o destino do bem recuperado.

Apesar da deficiência dos meios, a Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - obra da vida de Rodrigo M.F. de Andrade - tem procedido ao restauro de monumentos - talha, pintura, arquitetura - em todo o país; mas no acervo de cada região há obras significativas e valiosas cuja preservação escapa à alçada federal; é, pois, chegado o momento de cada Estado criar o seu próprio serviço de proteção vinculado à universidade local, às municipalidades e à D.P.H.A.N., para que assim participe diretamente da obra penosa e benemérita de preservar os últimos testemunhos desse passado que é a raiz do que somos - e seremos.

Lucio Costa, 1970.

ANEXO M

Lei Rouanet

LEI Nº 8.313 - DE 23 DE DEZEMBRO DE 1991

Restabelece princípios da Lei nº 7.505 (1) , de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura - PRONAC e dá outras Providências.

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA faço saber que o CONGRESSO NACIONAL decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

CAPÍTULO I - DISPOSIÇÕES PRELIMINARES

Art 1º Fica instituído o Programa Nacional de Apoio à Cultura - PRONAC, com a finalidade de captar e canalizar recursos para o setor de modo a:

- I - contribuir para facilitar, a todos, os meios para o livre acesso às fontes da cultura e o pleno exercício dos direitos culturais;
- II - promover e estimular a regionalização da produção cultural e artística brasileira, com valorização de recursos humanos e conteúdos locais;
- III - apoiar, valorizar e difundir o conjunto das manifestações culturais e seus respectivos criadores;
- IV - proteger as expressões culturais dos grupos formadores da sociedade brasileira e responsáveis pelo pluralismo da cultura nacional;
- V - salvaguardar a sobrevivência e florescimento dos modos de criar, fazer e viver da sociedade brasileira;
- VI - preservar os bens materiais e imateriais do patrimônio cultural e histórico brasileiro;
- VII - desenvolver a consciência internacional e o respeito aos valores culturais de outros povos ou nações;
- VIII - estimular a produção e difusão de bens culturais de valor universal formadores e informadores de conhecimento, cultura e memória;
- IX - priorizar o produto cultural originário do País.

Art 2º O PRONAC será implementado através dos seguintes mecanismos:

- I - Fundo Nacional da Cultura - FNC;
- II - Fundos de Investimento Cultural e Artístico - FICART;
- III - Incentivo a projetos culturais.

Parágrafo único. Os incentivos criados pela presente Lei somente serão concedidos a projetos culturais que visem a exibição, utilização e circulação públicas dos bens culturais deles resultantes, vedada a concessão de incentivo a obras, produtos, eventos ou outros decorrentes, destinados ou circunscritos a circuitos privados ou a coleções particulares.

Art 3º Para cumprimento das finalidades expressas no artigo 1º desta Lei, os projetos culturais em cujo favor serão captados e canalizados os recursos do PRONAC atenderão, pelo menos, a um dos seguintes objetivos:

- I - incentivo à formação artística e cultural, mediante:
 - a) concessão de bolsas de estudo, pesquisa e trabalho, no Brasil ou no exterior, a autores, artistas e técnicos brasileiros ou estrangeiros residentes no Brasil;
 - b) concessão de prêmios a criadores, autores, artistas, técnicos e suas obras, filmes,

espetáculos musicais e de artes cênicas em concursos e festivais realizados no Brasil;

c) instalação e manutenção de cursos de caráter cultural ou artístico, destinados a formação, especialização e aperfeiçoamento de pessoal da área da cultura, em estabelecimentos de ensino sem fins lucrativos.

II - fomento à produção cultural e artística, mediante:

a) produção de discos, vídeos, filmes e outras formas de reprodução fonovideográfica de caráter cultural;

b) edição de obras relativas às ciências humanas, às letras e às artes;

c) realização de exposições, festas de arte, espetáculos de artes cênicas, de música e de folclore;

d) cobertura de despesas com transporte e seguro de objetos de valor cultural destinados a exposições públicas no País e no exterior;

e) realização de exposições, festivais de arte e espetáculos de artes cênicas ou congêneres.

III - preservação e difusão do patrimônio artístico, cultural e histórico, mediante:

a) construção, formação, organização, manutenção, ampliação e equipamento de museus, bibliotecas, arquivos e outras organizações culturais, bem como de suas coleções e acervos;

b) conservação e restauração de prédios, monumentos, logradouros, sítios e demais espaços, inclusive naturais, tombados pelos Poderes Públicos;

c) restauração de obras de arte e bens móveis e imóveis de reconhecido valor cultural;

d) proteção do folclore, do artesanato e das tradições populares nacionais.

IV - estímulo ao conhecimento dos bens e valores culturais, mediante:

a) distribuição gratuita e pública de ingressos para espetáculos culturais e artísticos;

b) levantamentos, estudos e pesquisas na área da cultura e da arte e de seus vários segmentos;

c) fornecimento de recursos para o FNC e para fundações culturais com fins específicos ou para museus, bibliotecas, arquivos ou outras entidades de caráter cultural.

V - apoio a outras atividades culturais e artísticas, mediante:

a) realização de missões culturais no País e no exterior, inclusive através do fornecimento de passagens;

b) contratação de serviços para elaboração de projetos culturais;

c) ações não previstas nos incisos anteriores e consideradas relevantes pela Secretaria da Cultura da Presidência da República - SEC/PR, ouvida a Comissão Nacional de Incentivo à Cultura - CNIC.

CAPÍTULO II - DO FUNDO NACIONAL DA CULTURA - FNC

Art 4º Fica ratificado o Fundo de Promoção Cultural, criado pela Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, que passará a denominar-se Fundo Nacional da Cultura - FNC, com o objetivo de captar e destinar recursos para projetos culturais compatíveis com as finalidades do PRONAC e de:

I - estimular a distribuição regional equitativa dos recursos a serem aplicados na execução de projetos culturais e artísticos;

II - favorecer a visão interestadual, estimulando projetos que explorem propostas culturais conjuntas, de enfoque regional;

III - apoiar projetos dotados de conteúdo cultural que enfatizem o aperfeiçoamento profissional e artístico dos recursos humanos na área da cultura, a criatividade e a diversidade cultural brasileira;

IV - contribuir para a preservação e proteção do patrimônio cultural e histórico brasileiro;

V - favorecer projetos que atendam às necessidades da produção cultural e aos interesses da coletividade, aí considerados os níveis qualitativos e quantitativos de atendimentos às demandas culturais existentes, o caráter multiplicador dos projetos através de seus aspectos sócio-culturais e a priorização de projetos em áreas artísticas e culturais com menos possibilidade de desenvolvimento

com recursos próprios.

§ 1º O FNC será administrado pela Secretaria da Cultura da Presidência da República - SEC/PR e gerido por seu titular, assessorado por um comitê constituído dos diretores da SEC/PR e dos presidentes das entidades supervisionadas, para cumprimento do Programa de Trabalho Anual aprovado pela Comissão Nacional de Incentivo à Cultura - CNIC de que trata o artigo 32 desta Lei, segundo os princípios estabelecidos nos artigos 1º e 3º da mesma.

§ 2º Os recursos do FNC serão aplicados em projetos culturais submetidos com parecer da entidade supervisionada competente na área do projeto, ao Comitê Assessor, na forma que dispuser o regulamento.

§ 3º Os projetos aprovados serão acompanhados e avaliados tecnicamente pelas entidades supervisionadas, cabendo a execução financeira à SEC/PR.

§ 4º Sempre que necessário, as entidades supervisionadas utilizarão peritos para análise e parecer sobre os projetos, permitida a indenização de despesas com o deslocamento, quando houver, e respectivos " pró labore " e ajuda de custos, conforme ficar definido no regulamento.

§ 5º O Secretário da Cultura da Presidência da República designará a unidade da estrutura básica da SEC/PR que funcionará como secretaria executiva do FNC.

§ 6º Os recursos do FNC não poderão ser utilizados para despesas de manutenção administrativa da SEC/PR.

§ 7º Ao término do projeto, a SEC/PR efetuará uma avaliação final de forma a verificar a fiel aplicação dos recursos, observando as normas e procedimentos a serem definidos no regulamento desta Lei, bem como a legislação em vigor.

§ 8º As instituições públicas ou privadas receptoras de recursos do FNC e executoras de projetos culturais, cuja avaliação final não for aprovada pela SEC/PR, nos termos do parágrafo anterior, ficarão inabilitadas pelo prazo de três anos ao recebimento de novos recursos, ou enquanto a SEC/PR não proceder a reavaliação do parecer inicial.

Art 5º O FNC é um fundo de natureza contábil, com prazo indeterminado de duração, que funcionará sob as formas de apoio a fundo perdido ou de empréstimos reembolsáveis, conforme estabelecer o regulamento, e constituído dos seguintes recursos:

- I - recursos do Tesouro Nacional;
- II - doações, nos termos da legislação vigente;
- III - legados;
- IV - subvenções e auxílios de entidades de qualquer natureza, inclusive de organismos internacionais;
- V - saldos não utilizados na execução dos projetos a que se referem o Capítulo IV e o presente Capítulo desta Lei;
- VI - devolução de recursos de projetos previstos no Capítulo IV e no presente Capítulo desta Lei, e não iniciados ou interrompidos, com ou sem justa causa;
- VII - um por cento da arrecadação dos Fundos de Investimentos Regionais, a que se refere a Lei nº 8.167 (2), de 16 de janeiro de 1991, obedecida na aplicação a respectiva origem geográfica regional;
- VIII - um por cento da arrecadação bruta das loterias federais, deduzindo-se este valor do montante destinado aos prêmios;
- IX - reembolso das operações de empréstimo realizadas através do Fundo, a título de financiamento reembolsável, observados critérios de remuneração que, no mínimo, lhes preserve o valor real;
- X - resultado das aplicações em títulos públicos federais, obedecida a legislação vigente sobre a matéria;
- XI - Convenção da dívida externa com entidades e órgãos estrangeiros, unicamente mediante doações, no limite a ser fixado pelo Ministério da Economia, Fazenda de Planejamento, observadas as normas e procedimentos do Banco Central do Brasil;
- XII - saldos de exercícios anteriores;
- XIII - recursos de outras fontes.

Art 6º O FNC financiará até oitenta por cento do custo total de cada projeto, mediante comprovação, por parte do proponente, ainda que pessoa jurídica de direito público, da circunstância de dispor do montante remanescente ou estar habilitado à obtenção do respectivo financiamento, através de outra

fonte devidamente identificada, exceto quanto aos recursos com destinação especificada na origem.

§ 1º (Vetado).

§ 2º Poderão ser considerados, para efeito de totalização do valor restante, bens e serviços oferecidos pelo proponente para implementação do projeto, a serem devidamente avaliados pela SEC/PR.

Art 7º A SEC/PR estimulará, através do FNC, a composição, por parte de instituições financeiras, de carteiras para financiamento de projetos culturais, que levem em conta o caráter social da iniciativa, mediante critérios, normas, garantias e taxas de juros especiais a serem aprovados pelo Banco Central do Brasil.

CAPÍTULO III - DOS FUNDOS DE INVESTIMENTO CULTURAL E ARTÍSTICO - FICART

Art 8º Fica autorizada a constituição de Fundos de Investimento Cultural e Artístico - FICART, sob a forma de condomínio, sem personalidade jurídica, caracterizando comunhão de recursos destinados à aplicação em projetos culturais e artísticos.

Art 9º São considerados projetos culturais e artísticos, para fins de aplicação de recursos dos FICART, além de outros que assim venham a ser declarados pela CNIC:

I - a produção comercial de instrumentos musicais, bem como de discos, fitas, vídeos, filmes e outras formas de reprodução fonovideográficas;

II - a produção comercial de espetáculos teatrais, de dança, música, canto, circo e demais atividades congêneres;

III - a edição comercial de obras relativas às ciências, às letras e às artes, bem como de obras de referência e outras de cunho cultural;

IV - construção, restauração, reparação ou equipamento de salas e outros ambientes destinados a atividades com objetivos culturais, de propriedade de entidades com fins lucrativos;

V - outras atividades comerciais ou industriais, de interesse cultural, assim considerados pela SEC/PR, ouvida a CNIC.

Art 10. Compete à Comissão de Valores Mobiliários, ouvida a SEC/PR, disciplinar a constituição, o funcionamento e a administração dos FICART, observadas as disposições desta Lei e as normas gerais aplicáveis aos fundos de investimento.

Art 11. As quotas dos FICART, emitidas sempre sob a forma nominativa ou escritural, constituem valores mobiliários sujeitos ao regime da Lei nº 6.385 (3) , de 7 de dezembro de 1976.

Art 12. O titular das quotas de FICART:

I - não poderá exercer qualquer direito real sobre os bens e direitos integrantes do Patrimônio do Fundo;

II - não responde pessoalmente por qualquer obrigação legal ou contratual, relativamente aos empreendimentos do Fundo ou da instituição administradora, salvo quanto à obrigação de pagamento do valor integral das quotas subscritas.

Art 13. À instituição administradora de FICART compete:

I - representá-lo ativa e passivamente, judicial e extrajudicialmente;

II - responder pela evicção de direito, na eventualidade da liquidação deste.

Art 14. Os rendimentos e ganhos de capital auferidos pelos FICART ficam isentos do imposto sobre operações de crédito, Câmbio e seguro, assim como do Imposto sobre a renda e Proventos de qualquer Natureza.

Art 15. Os rendimentos e ganhos de capital distribuídos pelos FICART, sob qualquer forma, sujeitam-se à incidência do Imposto sobre a Renda na fonte á alíquota de vinte e cinco por cento.

Parágrafo único. Ficam excluídos da incidência na fonte da fonte de trata este artigo, os rendimentos distribuídos a beneficiário pessoal jurídica tributada com base no lucro real, os quais deverão ser computados na declaração anual de rendimentos.

Art 16. Os ganhos de capital auferidos por pessoas físicas ou jurídicas não tributadas com base no lucro real, inclusive isentas, decorrentes da alienação ou resgate de quotas dos FICART, sujeitam-se à incidência do Imposto sobre a Renda, à mesma alíquota prevista para tributação de rendimentos obtidos na alienação ou resgate de quotas de Fundos Mútuos de Ações.

§ 1º Considera-se ganho de capital a diferença positiva entre o valor de cessão ou resgate da quota e o custo médio atualizado da aplicação, observadas as datas de aplicação, resgates ou cessão, nos termos da legislação pertinente.

§ 2º O ganho de capital será de apurado em relação a cada resgate ou cessão, sendo permitida a compensação do prejuízo havido em uma operação com o lucro obtido em outra, da mesma ou diferente espécie, desde que de renda variável, dentro do mesmo exercício fiscal.

§ 3º O imposto será pago até o último dia útil da primeira quinzena do mês subsequente àquele em que o ganho de capital foi auferido.

§ 4º Os rendimentos e ganhos de capital a que se referem o " caput " deste artigo e o artigo anterior, quando auferidos por investigadores residentes ou domiciliados no exterior, sujeitam-se à atribuição sobre a renda, nos termos da legislação aplicável a esta classe de contribuintes.

Art 17. O tratamento fiscal previsto nos artigos precedentes somente incide sobre os rendimentos decorrentes de aplicações em FICART que atendam a todos os requisitos previstos na presente Lei e na respectiva regulamentação a ser baixada pela Comissão de Valores Mobiliários.

Parágrafo único. Os rendimentos e ganhos de capital auferidos por FICART, que deixem de atender os requisitos específicos desse tipo de Fundo, sujeitar-se-ão à atribuição prevista no artigo 43 da lei nº 7.713 (4), de 22 de dezembro de 1988.

CAPÍTULO IV - DO INCENTIVO A PROJETOS CULTURAIS

Art 18. Com o objetivo de incentivar as atividades culturais, a União facultará às pessoas físicas ou jurídicas a opção pela aplicação de parcelas do Imposto sobre a Renda a título de doações ou patrocínios, tanto no apoio a projetos culturais apresentados por pessoas físicas ou por pessoas jurídicas de natureza cultural, de caráter privado, como através de contribuições ao FNC, nos termos do artigo 5º desta Lei, desde que os projetos atendam aos critérios estabelecidos no artigo 1º desta Lei, em torno dos quais será dada prioridade de execução pela CNIC.

Art 19. Os projetos culturais previstos nesta Lei serão apresentados à SEC/PR, ou a quem esta delegar a atribuição, acompanhados de planilha de custos, para aprovação de seu enquadramento nos objetivos do PRONAC e posterior encaminhamento a CNIC para decisão final.

§ 1º No prazo máximo de noventa dias do seu recebimento poderá a SEC/PR notificar o proponente do projeto de não fazer jus aos benefícios pretendidos informando os motivos da decisão.

§ 2º Da notificação que se refere o parágrafo anterior, caberá recurso à CNIC, que deverá decidir no prazo de sessenta dias.

§ 3º (vetado).

§ 4º (vetado)

§ 5º (vetado)

§ 6º A provação somente terá eficácia após publicação de ato oficial contendo o título do projeto aprovado e a instituição por ele responsável, o valor autorizado para obtenção de doação ou patrocínio e o prazo de validade da autorização.

§ 7º A SEC/PR publicará anualmente até 28 de fevereiro, montante de recursos autorizados no exercício anterior pela CNIC, nos termos do disposto nesta Lei, devidamente discriminados por beneficiário.

Art 20. Os projetos aprovados do artigo anterior serão, durante sua execução, acompanhados e avaliados pela SEC/PR ou quem receber a delegação destas atribuições.

§ 1º A SEC/PR, após o término da execução dos projetos previstos neste artigo, deverá, no prazo de seis meses, fazer uma avaliação final da aplicação correta dos recursos recebidos, podendo inibir seus responsáveis pelo prazo de até três anos.

§ 2º Da Decisão da SEC/PR caberá recursos à CNIC, que decidirá no prazo de sessenta dias.

§ 3º O Tribunal de Contas da União incluirá em seu parecer prévio sobre as contas do Presidente da República análise relativa à avaliação de que trata este artigo.

Art 21. As entidades incentivadoras e captadoras de que trata este Capítulo deverão comunicar, na forma que venha a ser estipulada pelo Ministério da Economia, Fazenda e Planejamento, e SEC/PR, os aportes financeiros realizados e recebidos, bem como as entidades captadoras efetuar a comprovação de sua aplicação.

Art 22. Os projetos enquadrados nos objetivos de desta Lei não poderão ser objeto de apreciação quanto ao seu valor artístico ou cultural.

Art 23. Para fins deste Lei, considera-se:

I - (vetado).

II - patrocínio: a transferência de numerário, com finalidade promocional ou a cobertura pelo contribuinte do Imposto sobre a Renda e porventos e Quaquer Natureza, de gastos, ou a utilização de bem móvel ou imóvel do seu patrimônio, sem a transferência de domínio, para a realização, por outra pessoa física ou jurídica de atividade cultural com ou sem finalidade lucrativa prevista na artigo 3º desta Lei.

§ 1º Constitui infração a esta Lei o recebimento pelo patrocinador, de qualquer vantagem financeira ou material em decorrência do patrocínio que efetuar.

§ 2º As transferências definidas neste artigo não estão sujeitas ao recolhimento do Imposto sobre a Renda na fonte.

Art 24. Para os fins deste Capítulo, equiparam-se a doações, nos termos do regulamento:

I - distribuições gratuitas de ingressos para eventos de caráter artístico-cultural por pessoa jurídicas a seus empregados e dependentes legais;

II - despesas efetuadas por pessoas físicas ou jurídicas com o objetivo de conservar, preservar ou restaurar bens de suas propriedade ou sob sua posse legítima, tombados pelo Governo Federal, desde que atendidas as seguintes disposições:

a) preliminar definição, pelo Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural - IBPC, das normas e critérios técnicos que deverão reger os projetos e orçamentos de que trata este inciso;

b) aprovação prévia, IBPC, dos projetos e respectivos orçamentos de execução de obras;

c) posterior certificação, pelo referido órgão, das despesas efetivamente realizadas e das circunstâncias de terem sido obras executadas de acordo com os projetos aprovados.

Art 25 Projetos a serem apresentados por pessoas físicas ou pessoas jurídicas, de natureza cultural para fins de incentivo, objetivarão desenvolver as formas de expressão, os modos de criar e fazer, os processos de preservação e proteção do patrimônio cultural brasileiro, e os estudos e métodos de interpretação da realidade cultural, bem como contribuir para propiciar meios, à população em geral, permitam o conhecimento dos bens e valores artísticos e culturais, compreendendo entre outros, os seguintes segmentos:

I - teatro, dança, circo, ópera, mímica e congêneres;

II - produção cinematográfica, videográfica, fotográfica, discográfica e congêneres;

III - literatura, inclusive obras de referência;

IV - música;

V - artes plásticas, artes gráficas, gravuras, cartazes, filateia e outras congêneres;

VI - folclore e artesanato;

VII - patrimônio cultural inclusive histórico, arquitetônico, arqueológico, bibliotecas, museus, arquivos e demais acervos;

VIII - humanidades; e

IX - rádio e televisão, educativas e culturais, de caráter não-comercial.

Parágrafo único. Os projetos culturais relacionados com os segmentos culturais do inciso II deste artigo deverão beneficiar, única e exclusivamente, produções independentes conforme definir o regulamento desta Lei.

Art 26. O doador ou patrocinador poderá deduzir do imposto devido na declaração do Imposto sobre a Renda os valores efetivamente contribuídos em favor de projetos culturais aprovados de acordo com os dispositivos desta Lei, tendo como base os seguintes percentuais:

I - no caso das pessoas físicas, oitenta por cento das doações e sessenta por cento dos patrocínios;

II - no caso das pessoas jurídicas tributadas com base no lucro real, quarenta por cento das doações e trinta por cento dos patrocínios.

§ 1º. A pessoa jurídica tributada com base no lucro real poderá abater as doações e patrocínios como despesa operacional.

§ 2º. O valor máximo das deduções de que trata o " caput " deste artigo será fixado anualmente pelo Presidente da República, com base em um percentual da renda tributável das pessoas físicas e do imposto devido por pessoas jurídicas tributadas com base no lucro real.

§ 3º. Os benefícios de que trata este artigo não excluem ou reduzem outros benefícios, abatimentos e deduções em vigor, em especial as doações a entidades de utilidade pública efetuadas por pessoas físicas ou jurídicas.

§ 4º. (Vetado)

§ 5º. O Poder Executivo estabelecerá mecanismo de prevenção do valor real das contribuições em favor de projetos culturais, relativamente a este Capítulo.

Art 27. A doação ou o patrocínio não poderá ser efetuada a pessoa ou instituição vinculada ao agente.

§ 1º. Consideram-se vinculados ao doador ou patrocinador:

a) a pessoa jurídica da qual o doador ou patrocinador seja titular, administrador, gerente, acionista ou sócio, na data da operação, ou nos doze meses anteriores;

b) o cônjuge, os parentes até o terceiro grau, inclusive os afins, e os dependentes do doador ou patrocinador ou dos titulares, administradores, acionistas ou sócios de pessoa jurídica vinculada ao doador ou patrocinador, nos termos da alínea anterior;

c) outra pessoa jurídica da qual o doador ou patrocinador seja sócio.

§ 2º. Não se consideram vinculadas as instituições culturais sem fins lucrativos, criadas pelo doador ou patrocinador, desde que, devidamente construídas e em funcionamento, na forma da legislação em vigor e aprovadas pela CNIC.

Art 28. Nenhuma aplicação dos recursos previstos nesta Lei poderá ser feita de qualquer tipo de intermediação.

Parágrafo único. A contratação de serviços necessários à elaboração de projetos para obtenção de doação, patrocínio ou investimentos não configura a intermediação referida neste artigo.

Art 29. Os recursos provenientes de doações ou patrocínios deverão ser depositados e movimentados, em conta bancária específica, em nome do beneficiário, e a respectiva prestação de contas deverá ser feita nos termos do regulamento da presente Lei.

Parágrafo único. Não serão consideradas, para fins de comprovação do incentivo, as contribuições, em relação às quais não se observe esta determinação.

Art 30. As infrações aos dispositivos deste Capítulo, sem prejuízo das sanções penais cabíveis, sujeitarão o doador ou patrocinador ao pagamento do valor atualizado do Imposto sobre a Renda devido em relação a cada exercício financeiro, além das penalidades e demais acréscimos previstos na legislação que rege a espécie.

Parágrafo único. Para os efeitos deste artigo, considera-se solidariamente responsável por inadimplência ou irregularidade verificada a pessoa física ou jurídica proponente do projeto.

CAPÍTULO V - DAS DISPOSIÇÕES GERAIS E TRANSITÓRIAS

Art 31. Com finalidade de garantir a participação comunitária, a representação de artistas e criadores no trato oficial dos assuntos da cultura e a organização nacional sistêmica da área, o Governo Federal estimulará a institucionalização de Conselhos de Cultura no Distrito Federal, nos Estados, e nos Municípios.

Art 32. Fica instituída a Comissão Nacional de Incentivos à Cultura - CNIC, com a seguinte composição:

- I - o Secretário da Cultura da Presidência da República;
- II - os Presidentes das entidades supervisionadas pela SEC/PR;
- III - O Presidente da entidade nacional que congrega os Secretários de Cultura as Unidades Federadas;
- IV - um representante do empresário brasileiro;
- V - seis representantes de entidades associativas dos setores culturais e artístico de âmbito nacional.

§ 1º. A CNIC será presidida pela autoridade referida no inciso I deste artigo que, para fins de desempate terá voto de qualidade.

§ 2º. Os mandatos, a indicação e a escolha dos representantes a que se referem os incisos IV e V deste artigo, assim como a competência da CNIC, serão estipulados e definidos pelo regulamento deste Lei.

Art 33. A SEC/PR, com a finalidade de estipular e valorizar a arte e a cultura, estabelecerá um sistema de premiação anual que reconheça as contribuições mais significativas para a área:

- I - de artistas ou grupos de artistas brasileiros ou residentes no Brasil, pelo conjunto de sua obra por obras individuais;
- II - de profissionais de área do patrimônio cultural;
- III - de estudiosos e autores na interpretação crítica da cultura nacional, através de ensaios, estudos e pesquisas.

Art 34. Fica instituída a Ordem do Mérito Cultural, cujo estatuto será aprovado por decreto do Poder Executivo, sendo que as distinções serão concedidas pelo Presidente da República, ato solene, as pessoas que, por sua atuação profissional ou como incentivadoras das artes e da cultura, merecem reconhecimento.

Art 35. Os recursos destinados ao então Fundo de Promoção Cultural, nos termos do artigo 1º, § 6º, da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, serão recolhidos ao tesouro Nacional para aplicação pelo FNC, observada a sua finalidade.

Art 36. O Departamento da Receita Federal, do Ministério da Economia, Fazenda e Planejamento, no exercício de suas atribuições específicas, fiscalizará a efetiva execução desta Lei, no que se refere à aplicação de incentivos fiscais nela previstos.

Art 37. O Poder Executivo afim de atender o disposto no artigo 26, § 2º desta Lei, adequando-o às disposições da Lei diretrizes Orçamentárias, enviará, no prazo de 30 dias, Mensagem ao Congresso Nacional, estabelecendo o total da renúncia fiscal e correspondente cancelamento de despesas orçamentárias.

Art 38. Na hipótese de dolo, fraude ou simulação, inclusive no caso de desvio de objeto, será aplicada, ao doador e ao beneficiário, a multa correspondente a duas vezes o valor da vantagem recebida indevidamente.

Art 39. Constitui crime, punível com a reclusão de dois a seis meses e multa de vinte por cento do valor do projeto, qualquer discriminação da natureza política que atende contra a liberdade de expressão, de atividade intelectual e artística, de consciência ou crença, no andamento dos projetos a que se referem esta Lei.

Art 40. Constitui crime, punível, com reclusão de dois a seis meses e multa de vinte por cento do valor do projeto, obter redução do Imposto sobre a Renda utilizando-se fraudulentamente de qualquer benefício desta Lei.

§ 1º. No caso de pessoa jurídica respondem pelo crime o acionista controlador e os administradores que para ele tenham concorrido.

§ 2º. Na mesma pena incorre aquele que, recebendo recursos, bens ou valores em função desta Lei, deixe de promover, sem justa causa, atividade cultural objeto do incentivo.

Art 41. O Poder Executivo, no prazo de sessenta dias, regulamentará a presente Lei.

Art 42. Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

Art 43. Revogam-se as disposições em contrário.

FERNANDO COLLOR
Presidente da República.
Jarbas Passarinho.

ANEXO N

Anexo III da Lei n. 13.803 de 2000

Índice de Patrimônio Cultural - PPC

(a que se refere o inciso VII do art. 1º da Lei nº 13.803, de 27 de dezembro de 2000)

O PPC corresponde ao somatório das notas do município dividido pelo somatório das notas de todos os municípios

Atributo	Característica	Sigla	Nota
Cidade ou distrito com seu núcleo histórico urbano tombado pelo Governo Federal ou pelo Estadual	Nº domicílios > 5000	NH1	16
	5.000 > nº domicílios > 3000	NH2	12
	3.000 > nº domicílios > 2.001	NH3	08
	2.000 > nº domicílios	NH4	05
Somatório dos conjuntos urbanos ou paisagísticos, localizados nas áreas urbanas ou rurais, tombados pelo Governo Federal ou pelo Estadual.	à unid. > 30 e área >10 ha	CP1	05
	à unid. >20 e área >5 ha	CP3	04
	à unid. >10 e área >2 ha	CP2	03
	à unid. >5 e área >0,2 ha	CP4	02
Bens imóveis tombados isoladamente pelo Governo Federal ou pelo Estadual, incluídos seus acervos de bens móveis, quando houver.	Nº unidades > 20	B11	08
	20 > nº unidades > 10	B12	06
	10 > nº unidades > 5	B13	04
	5 > nº unidades > 1	B14	02
Bens móveis tombados isoladamente pelo Governo Federal ou pelo Estadual.	Nº unidades > 5	BM1	02
	5 > nº unidades > 1	BM2	01
Cidade ou distrito com seu núcleo histórico urbano tombado pela administração municipal.	Nº domicílios > 2.001	NH21	04
	2.000 > nº domicílios > 50	NH22	03
Somatório dos conjuntos	à unid. > 10 e área > 2 ha	CP21	02
urbanos ou paisagísticos, localizados em zonas urbanas ou rurais, tombados pela administração municipal.	à unid. > 05 e área > 0,2 ha	CP22	01
Bens imóveis tombados isoladamente pela administração municipal, incluídos	Nº unid. > 10	B121	03

seus acervos de bens móveis, quando houver.	10 > nº unidades > 5	B122	02
	5 > nº unidades > 1	B123	01
Bens móveis tombados isoladamente pela administração municipal.		BM21	01
Existência de planejamento e de política municipal de proteção do patrimônio cultural		PCL	03

Notas:

1 - Os dados relativos aos bens tombados pelo Governo Federal são os constantes no "Guia de Bens Tombados em Minas Gerais", publicado anualmente pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN.

2 - Os dados relativos aos bens tombados pelo Governo do Estado são os constantes na "Relação de Bens Tombados em Minas Gerais", fornecida pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais - IEPHA - MG -, e no art. 84 do Ato as Disposições Constitucionais Transitórias da Constituição do Estado.

3 - O número de domicílios a que se refere a tabela foi obtido a partir do somatório do número total de domicílios dos setores censitários integrantes dos perímetros de tombamento.

4 - Os perímetros de tombamento são os estabelecidos pelos respectivos dossiês de tombamento ou originários de estudos e resoluções da 13ª Coordenação Regional do IPHAN.

5 - O número total de domicílios é o fornecido pelo IBGE.

6 - Os dados relativos aos tombamentos e às políticas municipais são os atestados pelo Conselho Curador do IEPHA-MG, mediante a comprovação pelo município:

a) de que os tombamentos estão sendo realizados conforme a técnica e a metodologia adequadas;

b) de que possui política de preservação de patrimônio cultural, devidamente respaldada por lei;

c) de que tem efetiva atuação na preservação dos seus bens culturais.

ANEXO O

4º Edital (parte) de Seleção do PEP

Ministério da Cultura – MinC

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN

4º Edital de Seleção do PEP

Programa de Especialização em Patrimônio do IPHAN

1. APRESENTAÇÃO

O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) torna pública a realização de processo seletivo do Programa de Especialização em Patrimônio (PEP) para o preenchimento de vagas de bolsistas da Turma 2009, distribuídas em diversas unidades do IPHAN no território nacional mediante as condições estabelecidas neste Edital.

Destina-se a profissionais recém-graduados em diferentes áreas de formação que receberão bolsas de estudos durante 12 meses, renovável por igual período. Para efeitos deste Edital, são considerados recém-graduados os candidatos com no máximo cinco anos de formados, tendo concluído o curso superior em março de 2004 ou nos anos seguintes. As áreas de formação e a distribuição territorial das vagas de bolsistas pelas unidades do IPHAN para este Edital estão definidas nas tabelas dos Anexos 1 e 2.

A especialização no campo da preservação do Patrimônio Cultural se dará durante 24 meses, por meio da participação supervisionada por técnicos do IPHAN nas atividades cotidianas da Instituição, do desenvolvimento de pesquisas, de estudos de casos e de projetos, assim como pela presença em aulas, oficinas nacionais, seminários e visitas técnicas.

2. OBJETIVO DO PROGRAMA

O principal objetivo do PEP é especializar profissionais por meio da lida diária com o patrimônio cultural, a fim de enfrentar questões relacionadas ao campo da preservação e, ao mesmo tempo, proporcionar reflexões a seu respeito, utilizando a estrutura descentralizada do IPHAN. Para tanto, o PEP compõe turmas multidisciplinares, proporcionando aos bolsistas o contato com diferentes abordagens do patrimônio cultural, a experimentação de diferentes práticas institucionais relacionadas à preservação associadas à realização de leituras afetas ao campo. O intercâmbio e a troca de conhecimento entre áreas técnicas do IPHAN e de formação dos bolsistas se dá nos módulos de aulas, nas oficinas nacionais, seminários internos nas unidades para discussão dos temas de estudo e nas atividades cotidianas.

3. ATIVIDADES DO PROGRAMA

O PEP é composto por atividades de natureza prática e de natureza teórica que se estruturam da seguinte forma:

3.1 Atividades de natureza prática

- Participação supervisionada por técnicos servidores do IPHAN nas atividades de rotina da área finalística da Instituição, assim como no desenvolvimento de pesquisas, estudos de caso e projetos;
- Visitas técnicas supervisionadas, estando estas voltadas para o conhecimento do patrimônio cultural;
- Participação eventual em eventos e no intercâmbio com outras instituições relacionadas à preservação do patrimônio cultural, assim como em reuniões técnicas realizadas na unidade de lotação do bolsista.

DEDICAÇÃO: 30 horas de atividades semanais.

3.2 Atividades de natureza teórica

- Dois módulos de aulas teóricas presenciais, sendo um no primeiro ano, e outro no segundo ano do Programa. Cada módulo terá um mês de duração. Ambos os módulos serão realizados no Palácio Gustavo Capanema, situado na cidade do Rio de Janeiro. Sobre as despesas referentes ao deslocamento e à estadia, ver o item 5 deste Edital;
- Duas oficinas nacionais, sendo uma no primeiro ano, e outra no segundo ano do Programa. Cada oficina nacional terá uma semana de duração, contando com palestras, seminários e apresentação de trabalhos pelos bolsistas para seu acompanhamento e avaliação. A cidade de realização das oficinas nacionais será escolhida pela Coordenação do PEP, de acordo com a conveniência do Programa. Sobre as despesas referentes ao deslocamento e à estadia, ver o item 5 deste Edital;
- Seminários de orientação junto ao supervisor e seminários internos nas unidades de lotação para apresentação, pelo bolsista, dos trabalhos em desenvolvimento;
- Leituras indicadas pelos supervisores e pela Coordenação do PEP.
- Proposição e desenvolvimento de projeto e trabalho de conclusão do Programa.

3.3 Trabalho de conclusão do Programa

Ao final do primeiro ano do Programa, como trabalho final, os bolsistas deverão apresentar um projeto de pesquisa relacionado à experiência adquirida, que será desenvolvido no ano seguinte, junto com as atividades supervisionadas de rotina. Na conclusão dos 24 meses do PEP, os bolsistas têm por responsabilidade entregar um texto de caráter monográfico como concretização do projeto.

Todos os direitos de propriedade, de autoria e de patentes, bem como qualquer trabalho produzido pelos bolsistas no âmbito do PEP, serão de direito do IPHAN. A autoria do bolsista e créditos referentes à supervisão e orientação, assim como o contexto de sua produção no Programa serão garantidos, devendo ser obrigatoriamente mencionados nos produtos finais.

O bolsista deverá fazer referência ao IPHAN e ao Programa em trabalhos publicados em decorrência das atividades desenvolvidas no PEP, ou àqueles apresentados em seminários, congressos e outros eventos.

TABELA DE VAGAS PRIORITÁRIAS

UF	UNIDADE E CIDADE	ENDEREÇO DE LOTAÇÃO DO BOLSISTA	VAGA	PRINCIPAIS ATIVIDADES DO BOLSISTA
RJ	Rio de Janeiro. COGEPROM Coordenação Geral de Promoção.	Rua da Imprensa, 16/ 7º andar. Centro. Rio de Janeiro – RJ. CEP: 20030-120. Telefones: (21) 2220.4646 ramal 307. E-mail: promocao@iphan.gov.br	1 vaga Comunicação Social	Desenvolver projeto de pesquisa a respeito dos discursos institucionais, veiculados a partir das publicações editadas pelo órgão, e a criação de uma (ou várias) imagem pública institucional ao longo do tempo. Identificar os personagens que atuaram como autores dos projetos editoriais, suas vinculações e redes, do ponto de vista político, técnico e institucional. Realizar entrevistas de autores de diferentes momentos. Pesquisar documentos que informem as políticas editoriais implantadas a cada tempo e seus reflexos na produção editorial do IPHAN.
RR	Boa Vista Sub-Regional de Roraima. 1ª Superintendência Regional.	Museu integrado de Roraima Av. Brigadeiro Eduardo Gomes, 2868. Parque Anauá. Boa Vista . RR CEP:69.305-010 subr.roraima@iphan.gov.br	1 vaga História	Desenvolver pesquisa histórica para auxiliar na instrução de processos de tombamento e de proteção de sítios arqueológicos, assim como o desenvolvimento de pesquisas temáticas para a constituição de um acervo documental sobre a história do Estado e Roraima, distribuída em quatro eixos principais: História de Roraima, História da cidade de Boa Vista, História dos povos indígenas que habitam o Estado de Roraima, sítios arqueológicos do Estado de Roraima.
PA	Belém 2ª Superintendência Regional.	Av. Governador José Malcher, 563. Nazaré. Belém-PA. CEP. 66035-100 Telefaxes: (91) 3224-1825 e 3224-0699 E-mail: 2sr@iphan.gov.br	1 vaga Educação Artística, Belas Artes ou Artes Plásticas	Desenvolver pesquisa de materiais utilizados nos processos de restauração e conservação de bens culturais. Pesquisar processos de conservação preventiva desses bens e sobre a química do restauro.
AP	Macapá Sub-Regional do Amapá. 2ª Superintendência Regional.	Av. Cândido Mendes s/nº, Fortaleza de São José de Macapá – Centro – Macapá. AP. CEP: 68906-130. Telefone: (96) 3223.5042 simascedo@uol.com.br	1 vaga História ou Arqueologia	Apoiar atividades de acompanhamento e gestão dos processos de prospecção arqueológica em execução no Estado do Amapá e integrar o projeto de educação patrimonial desenvolvido pela unidade.
MA	São Luís 3ª Superintendência Regional.	Rua do Giz, 235. Centro. São Luis – MA. CEP: 65080-190. Telefones: (98) 3231.1388. Fax: 3221.1119	1 vaga Arquitetura e Urbanismo	Realizar inspeção técnica em imóveis tombados pelo governo federal e inscritos na lista do patrimônio mundial no âmbito do Centro Histórico de São Luís. Conhecer e aplicar os mecanismos legais de proteção

		E-mail: 3sr@iphan.gov.br		ao patrimônio material e imaterial brasileiro e mundial. Levantar dados, analisar e refletir a questão habitacional no Centro Histórico de São Luís. Fazer diagnósticos e indicar alternativas para reutilização/reabilitação dos edifícios históricos, destinando-lhes a finalidade de habitação para a população, tentando estabelecer uma rede de satisfação social, econômica e cultural.
CE	Fortaleza 4ª Superintendência Regional.	Rua Liberato Barroso, 525. Fortaleza - CE. CEP 60.030-160. Telefones: (85) 3221-6360, 3221-6263 e 3221-2180. E-mail: 4sr@iphan.gov.br	1 vaga História ou Geografia	Participar dos estudos sobre paisagem cultural, como também dos trabalhos sobre educação patrimonial e demais atividades de rotina. Elaborar estudo com perspectiva pedagógica destinado aos moradores da área do Conjunto dos Serrotes de Quixadá, tombado pelo IPHAN em 2004. Auxiliar no desenvolvimento de um programa de educação patrimonial com base no conceito de paisagem cultural.
PE	Recife 5ª Superintendência Regional.	Rua Benfica, 1.1150 (Museu da Abolição) Madalena. Recife - PE. CEP: 50720-001. Telefones: (81) 3228-3011 - 3228-2248 - 3228-3836 - 3328-3496 e 3228-3248. E-mail: 5sr@iphan.gov.br	1 vaga Arquitetura e Urbanismo	Participar de inventário destinado ao conhecimento e salvaguarda do patrimônio cultural material vinculado à civilização do açúcar. Analisar o valor de engenhos de açúcar, suas casas-grandes, fábricas, senzalas, capelas e equipamentos complementares para gerar subsídios para processos de tombamento. Refletir sobre a possibilidade de aplicação do conceito de paisagem cultural no contexto da arquitetura rural ligada à civilização do açúcar.
RJ	Rio de Janeiro 6ª Superintendência Regional.	Av. Rio Branco, 46. Rio de Janeiro – RJ. CEP: 20090-002 Telefones: (21) 2203.3102 e 2203.3113. Fax: (21) 2516.1075. E-mail: 6sr@iphan.gov.br	1 vaga História da Arte	Elaborar manuais para identificação rápida de obras de arte sacra e dos objetos litúrgicos. Possibilitar aos técnicos da 6ª SR/IPHAN dotar a Polícia Federal de informações precisas sobre objetos furtados e/ou apreendidos. Determinar as características estilísticas de representações marianas no Brasil. Identificar os atributos próprios de cada representação mariana. Determinar as características estilísticas dos objetos litúrgicos e suas funções.
RJ	Rio de Janeiro 6ª Superintendência Regional.	Av. Rio Branco, 46. Rio de Janeiro – RJ. CEP: 20090-002 Telefones: (21) 2203.3102 e 2203.3113. Fax: (21) 2516.1075. E-mail: 6sr@iphan.gov.br	1 vaga Arquitetura e Urbanismo	Pesquisar os procedimentos de conservação e restauração que vêm sendo adotados pelo IPHAN nos últimos anos. Compreender e classificar as tipologias arquitetônicas (edificações coloniais, neoclássicas, ecléticas, art-déco, modernas) e seus componentes arquitetônicos (alvenarias, revestimentos, cantarias, esquadrias, telhados, forros, pisos, sistemas de

				drenagem de águas pluviais, instalações prediais, pinturas artísticas). Realizar um levantamento de questões projetuais e interventivas – da metodologia dos projetos, das especificações de serviços e dos procedimentos e materiais adotados nas obras. Fomentar a produção de critérios de pré-execução e de organização de procedimentos. Confeccionar um banco de dados organizado por temas transversais, comuns às diversas tipologias arquitetônicas.
SC	Florianópolis 11ª Superintendência Regional.	Rua Conselheiro Mafra, 141 – 2º andar. Florianópolis – SC. CEP: 88010-100 Telefax: (48) 3223-0883. E-mail: 11sr@iphan.gov.br	1 vaga Geografia	Aprofundar a discussão da paisagem, tendo como objeto de estudo os bens tombados e em estudo de tombamento pela 11ª Superintendência Regional, com ênfase: no sistema de fortificações da Ilha de Santa Catarina; no Centro Histórico e Paisagístico de São Francisco do Sul; Centro Histórico e Paisagístico de Laguna; Roteiros Nacionais de Imigração; Caminho das Tropas; Parque Arqueológico do Sul.
RS	Porto Alegre 12ª Superintendência Regional.	Av. Independência, 867. Porto Alegre – RS. CEP: 90035-076 Telefaxes: (51) 3311-1188, 3311-9351, 3311-7722 e 3311-3853 E-mail: 12sr@iphan.gov.br	1 vaga História, Geografia ou Ciências Sociais	Participar do aperfeiçoamento da área do conhecimento do patrimônio cultural conhecida como Arqueologia de Preservação. Elaborar levantamento estatístico sobre os estudos de impacto ambiental de caráter estadual que envolveram projetos arqueológicos e que passaram por esta regional ao longo dos últimos 15 anos. Propor estudos que levem ao conhecimento acurado das áreas pretendidas para a implantação de empreendimentos, com cartografias culturais – inventários integrados abrangentes – que envolvam a ocupação pretérita e presente das áreas, em leituras interpretativas multidisciplinares, incluindo Arqueologia.
RS	São Miguel das Missões. Escritório Técnico. 12ª Superintendência Regional.	Sítio Arqueológico de São Miguel Arcanjo. São Miguel das Mossões – RS CEP: 98865-000 Telefone: (55) 3381.1221 E-mail: mmissoes@iphan.gov.br	1 vaga Arquitetura e Urbanismo	Participar do desenvolvimento de estudos para definição de diretrizes de proteção do entorno das ruínas de São Miguel – reconhecido como Patrimônio Mundial, pela UNESCO – considerando seus aspectos paisagísticos, históricos e arqueológicos. Participar dos demais trabalhos de preservação do sítio, incluindo levantamentos para subsidiar a análise de projetos de intervenção no entorno, atividades de educação patrimonial, atividades que relacionam o patrimônio de natureza imaterial ao bem tombado, entre

				outros.
TO	Natividade Sub-Regional do Tocantins. 14ª Superintendência Regional.	Rua Cel. Deocleciano Nunes, 141. Natividade - TO. CEP 77370-000. Telefones: (63) 372-1213 e 372-1213. E-mail: 2subr@iphan.gov.br	1 vaga Arquitetura e Urbanismo	Desenvolver estudo das tipologias arquitetônicas e sobre os elementos que compõem a paisagem no núcleo tombado de Natividade para subsidiar a proposição de normas de preservação.
GO	Goiás Escritório Técnico. 14ª Superintendência Regional.	Casa do Bispo - Praça Zacheu Alves de Castro nº 01. Goiás (GO). CEP 76600-000. Telefones: (62) 371-1968 e 372-1005. E-mail: 17subr@iphan.gov.br	1 vaga Arquitetura e Urbanismo	Desenvolver estudo para a elaboração de critérios de intervenção referentes à programação visual, sinalização e estudo de cores e demais questões que se relacionam à preservação do núcleo tombado, reconhecido pela Unesco como patrimônio mundial.
MT	Cuiabá Sub-Regional do Mato Grosso. 14ª Superintendência Regional.	Rua 7 de Setembro nº 390. Cuiabá - MT. CEP 78005-000. Telefones: (65) 322-9904, 624-0399 e 322-9030. E-mail: subr.matogrosso@iphan.gov.br	1 vaga Arquitetura e Urbanismo	Desenvolver atividades relacionadas com a gestão do centro histórico de Cuiabá, considerando as informações contidas no Inventário INBISU. Pretende-se a elaboração de ferramentas de gerenciamento que ordenem questões cotidianas como: fiscalização, intervenções em edificações, programação visual e sinalização.
DF	Brasília 15ª Superintendência Regional.	SBN Q. 02 – Edifício Central Brasília, 1º andar. Brasília – DF. CEP: 70040-904 Telefones: (61) 3414.6154 e 3414.6242 Fax: (61) 3326.4951. E-mail: 15sr@iphan.gov.br	1 vaga Artes Plásticas	Acompanhar os Inventários de Bens Móveis e Integrados (Itamaraty, Palácio do Planalto, Museu dos Correios e Obra de Athos Bulcão em Brasília). Acompanhar os Planos de Ação em desenvolvimento pelo Supervisor (restauração da Igreja Nossa Senhora de Fátima, Publicações – Inventário Itamaraty e Oficina de Restauro de Mobiliário com ênfase no Moderno). Acompanhar o processo de cadastramento de Antiquários do Distrito Federal.
RO	Porto Velho 16ª Superintendência Regional.	Av. Presidente Dutra nº 2234 – Centro. Porto Velho - RO CEP: 78916-100 Telefone: (69) 3223-5490 e 3223-2681. e-mail: 16sr@iphan.gov.br	1 vaga História	Desenvolver atividades relacionadas à divulgação e ampliação do conhecimento acerca das questões patrimoniais e da atuação do IPHAN, por meio da disponibilização do acervo. Desenvolver um projeto complementar para fomentar a utilização da sala de consulta, em especial junto às escolas. Auxiliar na organização da biblioteca e da sala de consulta da 16ª Superintendência Regional.
AL	Maceió 17ª Superintendência Regional.	Praça dos Palmares, s/nº. Ed. Palmares, 11º andar. Maceió. AL. CEP 57.020-380 Telefones: (82) 3221.6073.	1 vaga História ou Ciências Sociais	Levantar e organizar dados acerca dos sítios e pesquisas arqueológicas no Estado de Alagoas, com ênfase nas informações acerca dos sítios cadastrados no CNSA-IPHAN (Cadastro Nacional de Sítios

		E-mail: 17sr@iphan.gov.br		Arqueológicos), já que os mesmos não possuem informações consistentes sobre seu estado de conservação, tipologia e principalmente localização.
MS	Corumbá Escritório Técnico. 18ª Superintendência Regional.	Rua Manoel Cabaça s/nº. Corumbá MS. CEP 79300-000. Telefone: (67) 232-2701. E-mail: eteccorumba@iphan.gov.br	1 vaga Arquitetura e Urbanismo	Desenvolver projeto de gestão urbana em sítio histórico na cidade de Corumbá, acompanhando as atividades do Escritório Técnico.
PI	Teresina 19ª Superintendência Regional.	Praça Marechal Deodoro, 790. Teresina - PI. CEP 64.000-160. Telefone: (86) 3221-1404 e 3321-5538. E-mail: 19sr@iphan.gov.br	1 vaga Arquitetura e Urbanismo	Realizar levantamentos e pesquisas para subsidiar estudos de tombamento nos sítios históricos do Piauí – Paranaíba, Piracuruca, Teresina, Oeiras, Amarante, Pedro II e Campo Maior. Desenvolver estudos da configuração urbanística da área de proteção proposta. Participar da elaboração do plano de preservação das cidades, com o estabelecimento de diretrizes de preservação.
PB	João Pessoa 20ª Superintendência Regional.	Praça Venâncio Neiva, 68. João Pessoa – PB. CEP: 58.011-020. Telefone: (83) 3241-2896. Fax: (83) 3241-2959. E-mail: 20sr@iphan.gov.br	1 vaga Comunicação Social, Computação Gráfica e Design	Inventariar os diferentes tipos de ladrilhos hidráulicos encontrados nos pisos, na cidade de Areias (PB). Participar de pesquisas relacionadas ao estudo do processo de fabricação desse produto, visando proporcionar um maior conhecimento acerca das formas de preservação e restauração desse revestimento de piso. Desenvolver e promover estudo gráfico mostrando a diversidade de arranjos construtivos obtidos na produção e aplicação de materiais e revestimentos tradicionais na construção civil.

ANEXO P

Fórum Nacional de Dirigentes e Secretários Estaduais de Cultura

Iphan e os estados brasileiros discutem a construção do Sistema Nacional do Patrimônio Cultural

O Iphan/Ministério da Cultura e o Fórum Nacional de Dirigentes e Secretários Estaduais de Cultura estão realizando uma série de oficinas regionais em todo o Brasil para debater a construção do Sistema Nacional do Patrimônio Cultural (SNPC).

Participarão dessas oficinas todas as Superintendências Regionais do Iphan, os órgãos estaduais e municipais de gestão do patrimônio cultural, e outros setores, como o Ministério Público e a sociedade civil organizada.

Além das discussões sobre as propostas de constituição do Sistema Nacional do Patrimônio Cultural, as oficinas também apresentam a primeira sistematização do Quadro do Patrimônio Cultural, uma pesquisa realizada com todos os estados da federação sobre a política e a estrutura de gestão do patrimônio cultural.

Os encontros promovem ainda o levantamento de dados, experiências, e dos principais desafios dos estados e municípios na área, bem como debates técnicos sobre a perspectiva de trabalho dentro do SNPC.

Em cada grande região brasileira será abordado um tema específico. No Norte, o patrimônio arqueológico e paleontológico; no Sudeste, os sítios históricos urbanos; no Centro-Oeste, o patrimônio edificado; no Sul, o patrimônio natural e paisagístico, e finalmente no Nordeste, o patrimônio imaterial.

Calendário:

REGIÃO SUL

Dias 20 e 21 de novembro

Local: Secretaria Estadual de Cultura

Rua Ébano Pereira, 240 - Centro - Curitiba - PR

REGIÃO CENTRO-OESTE

De 1 a 3 de dezembro

Local: Universidade Federal de Tocantins – Palmas - TO

REGIÃO NORDESTE

Dias 4 e 5 de dezembro

Local: Recife Praia Hotel - Av. Boa Viagem, No09, Pina, Recife, PE.

REGIÃO NORTE

De 08 a 10 de dezembro

Local: Palácio Lauro Sodré - Praça Dom Pedro II, s/n. Cidade Velha – Belém – PA

REGIÃO SUDESTE

De 15 a 17 de dezembro

Local: Palácio das Artes - Avenida Afonso Pena, 1537 – Centro – Belo Horizonte - MG