



Programa Associado de Pós-graduação em Metodologia de Projeto de Arquitetura e Urbanismo
Mestrado em Metodologia de Projeto

Universidade Estadual de Maringá
Universidade Estadual de Londrina

THAIS DA SILVA SANTOS

**PATRIMONIALIZAÇÃO E PRESERVAÇÃO DA ARQUITETURA MODERNA,
PRECEITOS E PRÁTICAS EM INTERVENÇÕES:
O CASO DO CENTRO CULTURAL FIESP EM SÃO PAULO**

Maringá – PR
Junho de 2019

Thais da Silva Santos

**PATRIMONIALIZAÇÃO E PRESERVAÇÃO DA ARQUITETURA MODERNA,
PRECEITOS E PRÁTICAS EM INTERVENÇÕES:
O CASO DO CENTRO CULTURAL FIESP EM SÃO PAULO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Maringá como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Metodologia de Projeto.

Orientador: Prof. Dr. André A. de Almeida Alves.

Maringá – PR

Junho de 2019

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

S237p

Santos, Thais da Silva

Patrimonialização e preservação da arquitetura moderna, preceitos e práticas em intervenções : o caso do Centro Cultural Fiesp em São Paulo / Thais da Silva Santos. -- Maringá, PR, 2019.
160 f. figs.

Orientadora: Profa. Dra. André Augusto de Almeida Alves.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Tecnologia, Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Programa Associado de Pós-Graduação em Metodologia de Projeto de Arquitetura e Urbanismo (UEM e UEL), 2019.

1. Patrimônio arquitetônico - Preservação. 2. Centro Cultural FIESP. 3. Patrimônio arquitetônico - Intervenção. 4. Paulo Mendes da Rocha. 5. Arquitetura moderna. I. Alves, André Augusto de Almeida, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Tecnologia. Departamento de Arquitetura e Urbanismo. Programa Associado de Pós-Graduação em Metodologia de Projeto de Arquitetura e Urbanismo (UEM e UEL). III. Título.

CDD 23.ed. 724



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE TECNOLOGIA

**PATRIMONIALIZAÇÃO E PRESERVAÇÃO DA ARQUITETURA
MODERNA, PRECEITOS E PRÁTICAS EM INTERVENÇÕES:
O CASO DO CENTRO CULTURAL FIESP EM SÃO PAULO**

Autora: Thais da Silva Santos

Orientador: Prof. Dr. André Augusto de Almeida Alves

TITULAÇÃO: Mestre em Arquitetura e Urbanismo

APROVADA em 05 de julho de 2019.

Prof. Dr. Ricardo Dias Silva

Prof. Dr. Helio Hirao

Prof. Dr. André Augusto de Almeida Alves
(Orientador)

Em memória de meu pai,
Orides Bonfim dos Santos,
com amor.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor André Augusto de Almeida Alves, pela orientação, apoio, incentivo e amizade construída ao longo da pesquisa.

Aos Professores Ricardo Dias Silva e Helio Hiraó, pelas sugestões e contribuições no exame de qualificação.

Aos amigos que fiz na pós-graduação, com quem compartilhei aprendizados e momentos de descontração.

E à minha família por tudo.

RESUMO

A preservação do patrimônio arquitetônico moderno envolve questões peculiarmente complexas, concernentes à sua relação com a memória, identidade e patrimonialização enquanto processos sociais; nesse sentido, torna-se relevante considerar tal relação como o primeiro passo para a discussão e formulação de diretrizes, preceitos e projetos de intervenção neste patrimônio. As considerações de Jeudy (*La machinerie patrimoniale*, 2001) acerca de conceitos como reflexividade, museificação urbana e naturalização de preceitos e práticas de preservação do patrimônio arquitetônico, tendo como pano de fundo a patrimonialização associada à lógica empresa-indústria, constituem o ponto de partida do presente estudo. Diante disso, analisa-se a intervenção de Paulo Mendes da Rocha e equipe no Centro Cultural FIESP (1996-1998), situando este objeto no cruzamento entre teoria crítica, intervenção no patrimônio arquitetônico, teorias e preceitos estabelecidos em cartas patrimoniais, bem como em relação à noção de projeto moderno e sua realização no espaço urbano cívico. A preocupação do arquiteto em recuperar a relação entre o edifício e a cidade, de modo a torná-lo um elemento articulador do espaço urbano, recriando a extinta praça entre o passeio público da Avenida Paulista e os degraus de acesso a FIESP, fez com que fosse transgredido, no corpo do prédio, um dos princípios basilares do campo do restauro, da reversibilidade. Mas, de outro modo, prevaleceu a autenticidade da ideia, o conceito do projeto dos anos 60, e sua memória proveniente. Isto, por sua vez, mostra uma retroalimentação entre preceitos e seus desdobramentos na prática. Desse modo, o presente estudo contribui para o debate sobre intervenção no patrimônio arquitetônico moderno, sobretudo, no tocante à postura dos arquitetos diante da práxis da preservação, dentro dos limites impostos pela ordem social.

Palavras-chave: Patrimônio Arquitetônico. Preservação. Intervenção. Arquitetura Moderna. Centro Cultural FIESP. Paulo Mendes da Rocha.

ABSTRACT

The preservation of modern architectural patrimony implicates peculiarly complex questions concerning its relation to memory, identity and patrimonialization as social processes. In this sense, it becomes relevant to consider such relationship as a first step for the discussion and formulation of guidelines, precepts and intervention projects in this patrimony. The considerations of Jeudy (*La machinerie patrimoniale, 2001*) about concepts such as reflexivity, urban museification and naturalization of precepts and practices of preservation of the architectural patrimony, having as background the patrimonialization associated with the company-industry logic, constitute the starting point of this research. Therefore, the work analyzes the intervention of Paulo Mendes da Rocha and team for the FIESP Cultural Center (1996-1998), situating this object in the intersection between critical theory, intervention in the architectural patrimony, theories and precepts established in patrimonial documents, as well as the notion of modern design and its realization in civic space. The architect's concern to recover the relation between the building and the city, in order to make it an articulating element of the urban space, recreating the extinct square between the public promenade of Avenida Paulista and the steps of access to FIESP, transgressed in the body of the building one of the principles of the field of restoration, reversibility. But, otherwise, the authenticity of the idea prevailed, the concept of the sixties project, and its memory. This, in turn, reveals a feedback between precepts and their unfolding in practice. Thus, the work contributes to the debate about intervention in the modern architectural patrimony, above all, regarding the position of the architects before the praxis of the preservation, within the limits imposed by the social order.

Keywords: Architectural Patrimony; Preservation; Intervention; Modern Architecture; Cultural Center FIESP; Paulo Mendes da Rocha.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Fachada e interior da Biblioteca Cassiano Ricardo depois da intervenção.....	73
Figura 2 - Mercado Público de São Paulo - vista do mezanino e detalhe dos vitrais.....	74
Figura 3 - <i>Hall</i> principal do Centro Cultural Banco do Brasil antes e depois da intervenção	75
Figura 4 - Paço Imperial antes e após a intervenção.....	76
Figura 5 - Croqui mostrando, em magenta, as áreas apropriadas pelo novo uso e, em azul, os elementos retirados	77
Figura 6 - Destaque para os torrões e agulhas novos executados segundo o projeto original.....	78
Figura 7 - Instituto Moreira Salles - vista dos salões expositivos	79
Figura 8 - Croqui destacando as áreas de intervenção, em magenta, das residências da Ladeira da Misericórdia	80
Figura 9 - Croqui da proposta da sede da FIESP para o concurso	86
Figura 10 - Corte transversal e longitudinal do edifício mostrando os dois blocos superpostos separados por um andar em pilotis.....	87
Figura 11 - Pavimento térreo inferior – área de atividades culturais e rua interna apenas para automóveis.....	88
Figura 12 - Planta do pavimento térreo superior – praça ‘semipública’ com paisagismo de Burle Marx	88
Figura 13 - Croqui do térreo superior entre pilotis com praça ‘semipública’	89
Figura 14 - O croqui mostrando o corpo piramidal elevado por duas linhas de pilares e a lâmina lateral que abriga a circulação vertical (elevadores).....	89
Figura 15 - Estudo dos brises metálicos e da incidência solar na fachada do edifício	90
Figura 16 - Subsolo – duas linhas de pilotis e uma malha de pilares circulares.....	92
Figura 17 - Imagem mostrando o espaço de transição (em vermelho) no primeiro pavimento da torre.....	92
Figura 18 - Croqui executado por Mendes da Rocha ilustrando a nova distribuição dos espaços por todo o térreo	97
Figura 19 - Recorte na laje do pavimento superior - criação de um átrio junto à Avenida Paulista	98
Figura 20 - Recorte na laje do pavimento superior - criação de um átrio junto ao auditório	98
Figura 21 - Visualização dos térreos do edifício a partir da Avenida Paulista.....	99
Figura 22 - Acesso vertical - escada metálica e seus níveis.....	100

Figura 23 - Entrada de serviços e entregas pela Alameda Santos no andar da garagem (primeiro subsolo)	101
Figura 24 - Croqui registrando a preocupação de Mendes da Rocha com a circulação vertical do edifício	105
Figura 25 - Pavimento térreo superior – volume da galeria de arte recuado da face frontal do lote.....	106
Figura 26 - Pavimento térreo superior – corredor de acesso ao pavimento	108
Figura 27 -Planta do pavimento térreo superior.....	109
Figura 28 - Pavimento térreo superior – o volume da galeria de artes se prolonga até o limite do lote (face direita).....	110
Figura 29 - Pavimento térreo inferior – vitrine em vidro da galeria de artes voltada para o inferior do <i>foyer</i>	110
Figura 30 - Pavimento térreo superior - vitrine em vidro da galeria de artes voltada para a Avenida Paulista	111
Figura 31 - Pavimento térreo superior - capelas no interior da galeria de arte	112
Figura 32 - Pavimento térreo inferior – interior da biblioteca.....	114
Figura 33 - Pavimento térreo inferior – integração espacial entre o térreo superior e o térreo inferior.....	115
Figura 34 - Pavimento térreo inferior – corredor lateral, localizado entre a biblioteca e a rampa de veículos.....	115
Figura 35 - Planta do pavimento térreo inferior	117
Figura 36 - Pavimento térreo inferior – nova circulação vertical ligando térreo superior e inferior	118
Figura 37 - Passarela-ponte e suas duas vistas – acima, vista para a Avenida Paulista; abaixo, vista para a cobertura inclinada do teatro.	119
Figura 38 - Planta de localização da passarela-ponte	122
Figura 39 - Planta de forma, demolição e estrutura metálica – pavimento térreo superior	127
Figura 40 - Corte longitudinal	128
Figura 41 - Corte transversal	130

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 - PATRIMONIALIZAÇÃO DA ARQUITETURA MODERNA	14
1.1 A MAQUINÁRIA PATRIMONIAL	14
1.1.1 O processo de reflexividade: o visível e o invisível	14
1.1.2 Patrimonialização da arquitetura moderna brasileira	29
1.2 PRESERVAÇÃO E INTERVENÇÃO: CRITÉRIOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS	43
1.2.1 Restauração e outras definições: sobre alguns conceitos e valores	44
1.2.2 Desdobramentos teóricos e práticos na atualidade	67
CAPÍTULO 2 - O CENTRO CULTURAL FIESP	86
2.1 O concurso para o edifício da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo	86
2.2 Projeto de intervenção para as áreas de acolhimento do edifício-sede da FIESP	93
2.2.1 Inserção urbana e a recuperação do “espírito de lugar”	95
2.2.2 Programa de necessidades e a requalificação espacial	104
2.2.3 Estrutura e construção, os potencializadores de intensidade	124
CONSIDERAÇÕES FINAIS	132
REFERÊNCIAS	136
APÊNDICES	146
APÊNDICE A - Quadro 1 – Bens imóveis tombados pelo IPHAN – Arquitetura Moderna ..	147
APÊNDICE B - Quadro 2 – Bens imóveis tombados pelo CONDEPHAAT – Arquitetura Moderna	148
APÊNDICE C - Quadro 3 – Bens imóveis tombados pelo CONPRESA – Arquitetura Moderna	149
APÊNDICE D - Quadro 4 – Síntese da intervenção no edifício-sede da FIESP	151
APÊNDICE E - Quadro 5 – Intervenções em preexistência por Paulo Mendes da Rocha ..	152

INTRODUÇÃO

Há algum tempo a arquitetura moderna tem sido reconhecida como patrimônio cultural. Tal processo, no entanto, traz à tona e é marcado pelos dilemas quanto à sua preservação. Soma-se a esse quadro, e sendo em parte dele decorrente, as sucessivas tentativas de enquadramento do moderno em uma categoria à parte, o que não deixa de ter ligação com o caráter controverso que parte das intervenções neste patrimônio, intensificando-se nas duas últimas décadas, acaba por materializar em uma imagem idealizada da moderna arquitetura num quadro de apropriação consumista e vazio, em vez de preservar a memória social de que tais bens são portadores.

Para entender o momento em que a arquitetura moderna passa a ser considerada patrimônio cultural e a ela são atribuídos novos valores, reportamos a origem da teoria do restauro, início das ideias e orientações perante os monumentos antigos e da noção de patrimônio, por meio dos pioneiros e antagônicos Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) e John Ruskin (1819-1900), que discorrem sobre a preservação dos monumentos isolados, influenciando as práticas de intervenção nos países europeus a partir do século XIX.

O pensamento do francês Viollet-le-Duc, de cunho racionalista, resultou em obras de reconstituição estilística (“restauro estilístico”), baseadas em um modelo ideal abstrato. Para este arquiteto historiador, as modificações advindas com o tempo poderiam ser eliminadas para devolver ao monumento o aspecto de sua época de maior prestígio, levando muitas vezes a um momento idealizado. Já a corrente liderada pelo inglês Ruskin defende a não intervenção nos monumentos antigos (“restauro romântico”), por considerar que quaisquer interferências imprimem novo caráter à obra, vendo na contemplação a única atitude tolerável.

No final do século XIX, na Itália, atitudes mais equilibradas passaram a ser defendidas por Camillo Boito (1836-1914). Nesta ocasião, o monumento é considerado um documento, e as intervenções sobre ele deveriam ser guiadas por livros e pela análise da própria obra (“restauro histórico”). Quanto às adições e às modificações, estas são passíveis de serem conservadas, ficando evidente o respeito que os acréscimos ao longo da história deveriam ter; mas, ao mesmo tempo, a orientação é para uma mínima intervenção, com o emprego de outros materiais e técnicas que deveriam se diferenciar da obra original.

Especialmente no primeiro pós-guerra, quando houve uma grande demanda por moradias nos países europeus, diante das imensas perdas e destruições, é que as discussões sobre a preservação do patrimônio se ampliam, não apenas aos edifícios isolados, mas também aos sítios históricos. Diante disso, em 1931 foi realizado o 1º Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos em Monumentos, em Atenas. De acordo com Kühl (1998, p. 198), nesse encontro foi elaborada a Carta de Restauro de Atenas, primeiro documento normativo internacional voltado às questões da preservação dos monumentos históricos.

A Carta destaca a necessidade de legislações de proteção para cada país a partir de princípios comuns, preconiza as reconstituições integrais dos monumentos, tratando-os como documentos históricos, e valoriza a passagem do tempo sobre eles, isto é, respeita as fases de uma obra. Todavia, a noção de patrimônio está associada às obras excepcionais, de caráter monumental.

Contemporaneamente, em 1928 começam a ocorrer os Congressos Internacionais da Arquitetura Moderna (CIAMs), que propunham a discussão sobre os problemas urbanos, enfatizando a necessidade de planejamento das cidades. Diante desta preocupação, em uma reunião realizada em Atenas, em 1933, foi redigida, por Le Corbusier, a Carta de Atenas (PADUA, 2013, p. 41-42). O documento sintetiza a visão do “Urbanismo Racionalista” ou “Urbanismo Funcionalista”, assinalando a necessidade de reconhecer as obras que de fato mantêm o passado vivo. Os monumentos passam a ser preservados quando não contraditam os padrões sanitários, do contrário, são tidos como inadequados, podendo ser demolidos.

Neste âmbito, a Carta de Atenas, resultado do CIAM de 1933, visava discutir uma nova arquitetura e um novo urbanismo, renegando o passado, de modo que os monumentos históricos seriam conservados quando não contrariassem as novas posturas em relação a higiene, salubridade e circulação. Se reconhece a importância do patrimônio histórico, porém, desde que sua permanência seja de interesse para a cidade e condena o uso de estilos ‘históricos’ para as novas construções. (KÜHL, 1998, p. 200).

Já no início do século XX, o historiador de arte vienense Alöis Riegl (1858-1905) estabeleceu em sua obra *“O culto moderno dos monumentos: sua essência e sua gênese”*, que cada movimento artístico tinha seu valor. Desse modo, edifícios de todos os momentos deveriam ser considerados de forma igualitária, independentemente de sua historicidade ou estilo. Na segunda metade do século também foi o momento em que o conceito “restauro-

crítico” se consolidou, apoiado por teóricos italianos, como Cesare Brandi e Roberto Pane, que leva o profissional a refletir e avaliar caso a caso, para garantir que não haja intervenções inadequadas. Tal corrente serviu como base para a formulação da Carta de Veneza, sendo resultado do Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos de Monumentos Históricos, realizado em Veneza em 1964.

De acordo com Kühl (1998), o documento sintetiza as novas contribuições e reflexões, valorizando de maneira igualitária os valores estéticos e históricos do bem, buscando uma formulação de princípios comuns internacionalmente, mas deixa a cada país a tarefa de empregá-los conforme sua realidade. Desse modo, a Carta não estabelece regras rígidas de intervenção, mas recomendações e orientações com base em estudos realizados e valores apreendidos do próprio bem patrimonial, além de uniformizar os discursos relacionados ao cuidado com esses bens a partir de métodos científicos adequados para sua preservação.

Os principais pontos abordados na Carta referem-se aos seguintes aspectos: importância da manutenção preventiva dos monumentos, respeitando, porém, a passagem do tempo sobre a obra; menciona a necessidade de se conservar as adições, quando estas não descaracterizam o bem cultural; enfatiza a importância do restauro como ato histórico-crítico; e aponta a necessidade de cuidar do entorno dos monumentos frente a urbanização desenfreada e às novas legislações urbanas, bem como as especulações imobiliárias. O documento expõe também os conceitos da mínima intervenção e da distinguibilidade dos materiais; a necessidade de pesquisas sobre o monumento, com o objetivo de orientar os trabalhos de intervenção (agora realizados por equipes multidisciplinares); a elaboração de relatórios sobre a ação, com imagens e fotografias; e a utilização do edifício para garantir sua conservação e torná-lo útil à sociedade.

A Carta de Veneza (1964) colabora ainda para a ampliação no campo do patrimônio cultural, conforme estabelecido no seu Artigo 1º:

A noção de monumento histórico compreende a criação arquitetônica isolada, bem como o sítio urbano ou rural que dá testemunho de uma civilização particular, de uma evolução significativa ou de um acontecimento histórico. Estende-se não só às grandes criações, mas também às obras modestas, que tenham adquirido, com o tempo, uma significação cultural. (CURY, 2000, p. 92)

No contexto de evolução da teoria do restauro, as publicações trazem, de forma geral, um amadurecimento dos princípios e contribuem para que penetre no campo do patrimônio arquitetônico diferentes estilos e períodos, anteriormente desprezados, estando entre eles a arquitetura moderna. Soma-se a isso a própria revisão da arquitetura e do urbanismo modernos no segundo pós-guerra, diante das reconstruções de cidades e edifícios inteiros, especialmente na Europa Ocidental, o que colaborou para discussões sobre possíveis novas abordagens urbanas e levou o Movimento Moderno a encontrar novas formas, refletindo novas necessidades e valores.

Cabe destacar também que os anos posteriores ao fim da Segunda Guerra Mundial mostraram-se como um período de perda para o Movimento Moderno, com a morte de personagens emblemáticos, como Le Corbusier (1887-1965), Frank Lloyd Wright (1867-1959) e Mies van der Rohe (1886-1969), impulsionando a ação de preservação da produção do século XX. E na Europa, é nesse período que se começa de fato a ver a arquitetura moderna como uma coisa já passada, não mais repetível.

No fim da década de 1950, a *Robbie House*, de Wright, é tombada, podendo ser considerada a primeira ação de preservação da arquitetura moderna. Na mesma época, a *Ville Savoye*, projeto de Le Corbusier, é reconhecida como patrimônio pelas autoridades francesas. Também a *Bauhaus*, em Dessau, de Walter Gropius, foi oficialmente reconhecida como patrimônio arquitetônico em 1964, e ano de 1996, o edifício entra para a lista do Patrimônio Mundial pela Organização das Nações Unidas para Educação, a Ciência e a Cultural (UNESCO), tornando-se um marco e, ao mesmo tempo, um incentivo ao reconhecimento do moderno pelo mundo (NASCIMENTO, 2011, p. 34-39).

Apesar de algumas ações preservacionistas nas décadas de 1950 e 1960, é somente em meados de 1980, que os profissionais ligados à preservação do patrimônio cultural começam a promover discussões em fóruns internacionais, de modo a trocar experiências e informações, desenvolvendo estratégias para inventariar, avaliar, proteger e conservar o legado arquitetônico do século XX. É o caso da reunião de especialistas promovida pelo ICOMOS - *International Council on Monuments and Sites*, na cidade de Paris, em 1985. Neste mesmo ano, o Conselho da Europa realizou diversas atividades para a proteção e valorização deste patrimônio, destacando-se o encontro de especialistas em arquitetura do século XX, realizado em Viena, no ano de 1989.

Em paralelo à ação do Conselho da Europa, os arquitetos e pesquisadores Hubert-Jan Henket e Wessel de Jonge, da Escola de Arquitetura da Universidade de Eindhoven, na Holanda, criaram no final da década uma organização não governamental, a fim de proteger a produção do século XX, chamada Docomomo (*Documentation and conservation of buildings, sites and neighbourhoods of the modern movement*). A preocupação do órgão com a arquitetura moderna se dava devido às conseqüentes perdas ocorridas na época, em razão do não reconhecimento dos edifícios como patrimônio cultural. Este fato motivou pesquisas e trabalhos voltados não somente para questões históricas, mas também para a identificação das soluções técnicas construtivas, a fim de controlar os processos de deterioração, fazendo com que o Docomomo assumisse a liderança internacional das discussões.

Embora se diferencie em muitos aspectos das obras tradicionalmente consideradas como patrimônio arquitetônico, a organização afirma que a produção do século XX não constitui um campo de atuação distinto do tradicional campo do restauro. Dessa maneira, cartas patrimoniais e convenções nacionais e internacionais atuam como parâmetros norteadores das intervenções nestes bens. Nascimento (2011) destaca esse reconhecimento a partir de uma publicação do Docomomo em 2002:

O aprofundamento dos conceitos a partir dos debates nos seminários pelo mundo e o aumento das experiências fizeram com que alguns consensos fossem alcançados. Segundo Susan Macdonald, reconheceu-se que as abordagens apoiadas nas cartas patrimoniais são amplamente aplicáveis à conservação da arquitetura moderna, embora existam desafios técnicos particulares. (DOCOMOMO JOURNAL 27, jun. 2002, p. 9 apud NASCIMENTO, 2011, p. 50).

Na primeira conferência do Docomomo, em 1990, foi publicada uma carta focada exclusivamente na preservação da arquitetura moderna, a Declaração de Eindhoven. O documento chama a atenção para a valorização e conservação desta produção pelos profissionais da área, assim como pelas instâncias públicas e pela sociedade em geral, não havendo, porém, identificação dos limites temporais e dos conteúdos específicos dessa produção pela organização.

Em meio a esse contexto é que a arquitetura moderna passa a ser reconhecida como patrimônio cultural, mesma ocasião do alargamento do conceito de “bem cultural” por meio das teorias do restauro, o que se soma ao questionamento da arquitetura e urbanismo

racionalista, além da morte de seus grandes mestres nas décadas de 1950 e 1960. Isso coincide com o desenvolvimento de uma abordagem industrial voltada à mercantilização do patrimônio, priorizando seu potencial utilitário em detrimento da memória social, o que vai contribuir com novas perspectivas para os projetos urbanos que colocam as preexistências como protagonistas das novas propostas, influenciando a revalorização especulativa da produção do século XX.

No Brasil, a arquitetura moderna nasce, em sua vertente hegemônica, ligada à questão da identidade nacional, com o edifício do Ministério da Educação e Saúde (MES), em 1936. Não por acaso, os personagens envolvidos na promoção da moderna arquitetura foram os responsáveis pela criação do primeiro órgão de preservação, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 1937. Do que decorre, diz Zein (2008, p. 1-2), em ações conexas, como preservar, tomba e construir o patrimônio arquitetônico, além da vontade de construção de uma “identidade nacional”, impelida pela inovação do conceito moderno de patrimônio “nacional”.

Quanto às ações de reconhecimento da arquitetura moderna no país, estas foram pautadas pela historiografia a partir da criação de revistas nacionais de arquitetura e da divulgação do tema em âmbito internacional. O estilo, até então conhecido como *Internacional Style*, ganhou expressão e características próprias no Brasil, sendo rotulado pelos estudiosos europeus e norte-americanos como *Brazilian School*, *Cariocan School*, *First National Style in Modern Architecture*, *Neobarroco*, aquilo que se convencionou chamar de *Arquitetura Moderna Brasileira* (SEGAWA, 2002, p. 103).

A transição entre as décadas de 1960 e 1970 assinalou uma nova fase de orientação política e cultural no país, devido ao regime militar. Nesta ocasião, o turismo passou a ser valorizado e a intervenção do Estado, autoritário e capitalista, passou a ser incisiva em relação ao desenvolvimento cultural, promovendo a valorização econômica dos patrimônios urbano e arquitetônico por meio de planos, programas e projetos de intervenção, denominados “revitalização”, “requalificação” e “reabilitação”, os quais, muitas vezes, vão de encontro aos diversos interesses do capital.

Assim, as políticas públicas e intervenções urbanas e de preservação implementadas a partir da década de 1970, obedecendo a lógica, preceitos e receituários neoliberais vigentes nos organismos internacionais que as financiam, priorizam o aproveitamento da cidade e do patrimônio como mercadoria, ou seja, como produtos a serem produzidos e consumidos no

âmbito de um mercado cultural e de turismo, em detrimento de seu papel enquanto portador da memória social. E mesmo com a promulgação da Constituição Federal de 1988, que trouxe inovações vinculadas a uma maior amplitude e significado dado à expressão patrimônio cultural, ao mesmo tempo em que consagra a diversidade do país e confere aos diferentes grupos sociais a titularidade do direito à proteção do patrimônio cultural brasileiro, pouco trouxe de mudança em relação ao tratamento dos bens, visto que os gestores urbanos ou financiadores de obras buscam criar intervenções visíveis na vida cotidiana, não apenas para marcar sua representação política, mas, sobretudo, como ferramenta de comunicação determinante para atração e, conseqüentemente, apropriação da cidade por interesses empresarias globais.

De fato, nos últimos anos a preservação de bens individuais, conjuntos urbanos e centros históricos inserem-se em ações de gestão urbana que visam à inserção das cidades no circuito internacional de turismo e cultura, calcado no movimento de museificação urbana global. Em detrimento disso, diferentes cidades em todo o mundo passam a assemelhar-se entre si, como um único e grande museu, posto que suas áreas e bem culturais tornam-se homogêneos, ou seja, há uma certa padronização na aparência, e os locais antes peculiares passam a ser praticamente iguais, sobretudo para o comércio turístico mundial.

Neste mesmo âmbito, a petrificação da própria cidade se desenvolve a partir de um certo exibicionismo cultural, em um processo de espetacularização patrimonial. As intervenções passam a se apoiar em obras e serviços visíveis, sobretudo aqueles que tenham caráter monumental ou simbólico, colaborando para ações de natureza cenográfica que incidem principalmente sobre as fachadas, por meio da pasteurização dos projetos que transformam o patrimônio em cenários passíveis de comercialização e consumo. Situação que, na maior parte das vezes, descaracteriza o bem cultural com modificações que nem sempre são realizadas de acordo com as diretrizes preservacionistas, e cujos significados são, de modo caricato, transferidos para a esfera do consumo e submetidos a estratégias de *marketing* urbano.

A arquitetura moderna sofre de maneira mais exacerbada os efeitos deste processo, pelo fato de não ser estimada de forma devida pela sociedade, devido ao seu caráter funcional – não monumental – associado aos usos correntes e suas transformações; em razão da proximidade temporal e da falta de distanciamento crítico dela resultante; por conta dos dilemas vigentes quanto à sua preservação, em razão dos materiais contemporâneos e à

postura ativa dos arquitetos ao projetar; além do próprio meio científico e profissional da arquitetura e urbanismo.

Este processo contempla diversas facetas visíveis e invisíveis, relacionadas não apenas às dimensões técnica e material da intervenção (prática), mas também ao arcabouço teórico que a rege (preceitos). Fato que se deve ao processo de naturalização em torno da noção de patrimônio cultural, conforme apontado por Jeudy (*La machinerie patrimoniale*, 2001), que se desdobra nas acepções de teóricos e projetistas, que por sua vez derivam do embate entre valores socialmente construídos em torno do patrimônio, em especial em relação à dualidade memória social *versus* cidade como mercadoria, esta resultante dos processos de museificação e espetacularização anteriormente referidos.

Diante deste quadro, justifica-se esta pesquisa em razão da necessidade de haver uma maior reflexão acerca da preservação do patrimônio arquitetônico moderno, sobretudo acerca da relação imbricada e complexa de valores e acepções que marcam a passagem da teoria à prática de preservação, e em relação à postura dos profissionais diante da práxis da conservação. Assim sendo, a preocupação central desta dissertação é contribuir justamente para desnaturalizar as práticas de preservação, na medida em que estas são, sempre, resultantes de escolhas e decisões, das quais uma parcela certamente é de cunho técnico, mas não exclusivamente, sendo também fruto de posicionamentos frente ao que se deseja preservar e sobre qual memória se deseja perpetuar.

Desse modo, o recorte adotado para o desenvolvimento do trabalho, no âmbito mais amplo da questão da preservação do patrimônio cultural, refere-se às teorias da restauração e seu rebatimento nas intervenções sobre a arquitetura moderna. E tem como objetivo efetuar uma leitura do projeto de intervenção de Paulo Mendes da Rocha no edifício-sede da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP), leitura esta que se desenvolve em torno de três eixos: discussão das questões teóricas que guiam as ações práticas de intervenção no patrimônio moderno; análise dos discursos nas revistas de arquitetura sobre o projeto de Mendes da Rocha para o Centro Cultural FIESP; e recuperação, com a intervenção, da memória do projeto original.

A discussão da teoria estabelece-se não como finalidade em si mesma, muito menos em termos de verificação da materialização ou não dos preceitos correntes no projeto, mas de modo a refletir sobre a necessidade de um efetivo intercâmbio entre teoria e prática, para que a preservação da memória seja um fato concreto nos projetos de intervenção no

patrimônio. Acredita-se que as formulações teóricas oferecem princípios válidos de ações, cuja aplicação é condição necessária para que as intervenções em bens culturais sejam fundamentadas e, de fato, preservem os aspectos formais, históricos, memoriais e simbólicos de que esses bens são portadores.

O fato de o edifício-sede da FIESP não ser legalmente tombado induz a certa liberdade de ação e influencia os discursos dos autores que se debruçaram sobre o projeto de intervenção, em artigos publicados nos periódicos de arquitetura, abordando-o como um novo projeto arquitetônico e não como uma ação pertencente ao campo do restauro. Algo que, por sua vez, corrobora para que os preceitos e práticas naturalizados encontrem-se igualmente nestes discursos.

Todavia, o presente trabalho parte do pressuposto que o edifício da FIESP é um bem patrimonial, devido ao seu caráter de equipamento cultural e um importante exemplar de arquitetura corporativa brutalista, o que, junto ao fato de constituir um marco situado no principal centro financeiro da América Latina, a Avenida Paulista, em São Paulo, atesta seu valor enquanto patrimônio. Isto é, o valor patrimonial não se limita à instituição de tombamento, mas compreende a significação cultural que uma obra adquire com o tempo (CARTA DE VENEZA, 1964); condição que Paulo Mendes da Rocha teve a sensibilidade de reconhecer diante da ação intervencionista, de maneira proativa, unindo projeto e preservação. O arquiteto busca recuperar a memória do projeto original, ao passo que restaura a ideia de projeto moderno e sua articulação com o espaço urbano cívico, ainda que para isso tenha transgredido no corpo material do edifício certas orientações contidas nos documentos patrimoniais.

Assim sendo, o presente trabalho estrutura-se em dois capítulos. O primeiro capítulo apresenta um panorama da preservação da arquitetura moderna no cenário contemporâneo, com enfoque no desenvolvimento das ações de preservação do legado moderno brasileiro e na análise das questões teórico-metodológicas que as envolvem. O segundo capítulo contempla os resultados dos levantamentos realizados acerca do objeto de estudo, bem como a leitura da intervenção, a partir de critérios exarados das discussões contidas no capítulo precedente.

O Capítulo 1 compreende dois subcapítulos, que por sua vez subdividem-se em outros dois tópicos. No subcapítulo “A maquinaria patrimonial”, mais precisamente no item “O processo de reflexividade: o visível e o invisível”, discorre-se sobre o processo de

patrimonialização e apropriação dos bens patrimoniais segunda uma lógica – “cultural-econômica” – que se rebete nos preceitos e nas práticas de preservação, de acordo com Choay (2006), Jacques (2003, 2008) e Jeudy (2005). Ainda neste subcapítulo, há um segundo tópico abrangendo a “Patrimonialização da arquitetura moderna brasileira”, nas esferas federal e estadual. A questão é analisada de acordo com os levantamentos dos processos de tombamentos de bens modernos nos arquivos do IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e do CONDEPHAAT – Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico de São Paulo. A trajetória do patrimônio e das políticas de preservação no Brasil também são avaliadas, com base em Cunha (2010), Fernandes (1995), Lira (2017), Nascimento (2011) e Segawa (2002).

No segundo subcapítulo, “Preservação e intervenção: critérios teóricos-metodológicos”, especificamente no tópico “Restaurações e outras definições: sobre alguns conceitos e valores”, são elencados os princípios que regem a restauração e que balizaram a análise do projeto de intervenção estudado, a partir de teóricos consagrados, como Brandi (2005), Boito (2003), Kühl (1998, 2010) e Riegl (2006), além das Cartas Patrimoniais. No segundo tópico, foram examinados os “Desdobramentos teóricos e práticos na atualidade”, do ponto de vista de como tais desdobramentos resultam da e expressam a naturalização de preceitos e práticas, que ocorre na concretude do fazer teórico e projetual. Para tanto, utiliza-se de autores como Cunha e Kodaira (2009), Kühl (2008), Muñoz-Viñas (2010), Nahas (2015, 2017) e Salvo (2007).

O instrumental elaborado no primeiro capítulo visa, desse modo, alcançar a relação imbricada e complexa de valores e acepções que marca a passagem da teoria à prática da preservação, e vai se mostrar pertinente na medida que colabora para a leitura do objeto de estudo, isto é, na medida em que trata de embasar as ações intervencionistas sobre o patrimônio arquitetônico, sobretudo o moderno em questão.

No Capítulo 2 analisa-se o edifício-sede da FIESP, projeto de Rino Levi Arquitetos Associados (1968-1969), que sofreu intervenção por Paulo Mendes da Rocha em parceria com o escritório MMBB (1996-1998). Trata-se de uma ação nos níveis inferiores de acesso a uma torre piramidal, buscando uma proposta de remodelação para as áreas de acolhimento do prédio, um marco emblemático na Avenida Paulista, em São Paulo. A obra foi selecionado primeiramente pelo caráter moderno e pelo seu programa ligado à cultura, o que o torna alvo de projeto de caráter coletivo, com programa de necessidades significativo, afeito ao campo

da cultura e da preservação, e elaborado por um profissional cuja contribuição à arquitetura e à cultura brasileira é amplamente reconhecida, ao mesmo tempo que o deixa mais exposto à lógica do consumo cultural.

Por meio dele, busca-se reafirmar a possibilidade de uma atuação prática teoricamente embasada, quando se trata de intervir sobre bens modernos, de modo a contribuir para sua efetiva preservação. A dissertação colabora ainda para o entendimento das posturas dos profissionais diante tanto da teoria quanto da prática de preservação, situando o objeto no cruzamento entre a teoria crítica, a intervenção no patrimônio arquitetônico, as teorias e preceitos estabelecidos em cartas patrimoniais e a noção de projeto moderno e sua realização no espaço urbano cívico, visando firmá-lo enquanto iniciativa que promove a preservação da memória da comunidade paulista e brasileira.

Pressupostos e definições

A princípio, é importante um esclarecimento prévio de alguns conceitos fundamentais que estarão presentes ao longo do trabalho, como 'patrimônio' e 'patrimônio histórico', que segundo Choay (2006):

Patrimônio. Esta bela e antiga palavra estava, na origem, ligada às estruturas familiares, econômicas e jurídicas de uma sociedade estável, enraizada no espaço e no tempo. Requalificada por diversos adjetivos [...] que fizeram dela um conceito 'nômade', ela segue hoje uma trajetória diferente e retumbante. (CHOAY, 2006, p. 11).

[Patrimônio histórico] A expressão designa um bem destinado ao usufruto de uma comunidade que se ampliou a dimensões planetárias, constituído pela acumulação contínua de uma diversidade de objetos que se congregam por seu passado comum: obras, obras-primas das belas artes e das artes aplicadas, trabalhos e produtos de todos os saberes e *savoir-faire* dos seres humanos. (CHOAY, 2006, p. 11).

Têm-se ainda o termo 'patrimônio cultural', como sendo uma ampliação da noção de patrimônio histórico e artístico:

A perspectiva reducionista inicial, que reconhecia o patrimônio apenas no âmbito histórico, circunscrito a recortes cronológicos arbitrários e permeados por episódios militares e personagens emblemáticos, acabou sendo, aos poucos, suplantada por uma visão muito mais abrangente. A

definição de patrimônio passou a ser pautada pelos referenciais culturais dos povos, pela percepção dos bens culturais nas dimensões testemunhais do cotidiano e das realizações intangíveis. (FUNARI; PELEGRINI, 2006, p. 31-32).

Outro termo de igual importância, recorrente nas teorias da conservação e nos documentos patrimoniais, é ‘monumento histórico’. Conforme Choay (2006, p. 25), o termo é uma invenção do Ocidente, cuja origem remonta ao momento em que surge o interesse em se estudar e preservar um edifício por suas características histórico-artísticas:

O monumento tem por finalidade fazer reviver um passado mergulhado no tempo. O monumento histórico relaciona-se de forma diferente com a memória viva e com a duração. Ou ele é simplesmente constituído em objeto do saber integrado numa concepção linear do tempo – neste caso, seu valor cognitivo relega-o inexoravelmente ao passado, ou antes à história em geral, ou à história da arte em particular –, ou então ele pode, além disso, como obra de arte, dirigir-se à nossa sensibilidade artística, ao nosso ‘desejo de arte’ (*Kunstwollen*): neste caso, ele se torna parte construtiva do presente vivido, mas sem mediação da memória ou da história. (CHOAY, 2006, p. 26).

Apesar de haver controvérsias por traz desses termos, optou-se por considerá-los equivalentes, portanto eles serão utilizados aqui como sinônimos.

Ao tratar do patrimônio arquitetônico moderno, é necessário que outro termo de igual valor, quando se trata de sua proteção, seja esclarecido, que é ‘conservação’. Segundo a Carta de Veneza (1964):

Art. 4º - A conservação dos monumentos exige, antes de tudo, manutenção permanente. Art. 5º - 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 decoração dos edifícios. É somente dentro desses limites que se devem conceber e se podem autorizar as modificações exigidas pela evolução dos usos e costumes. Art. 6º - A conservação de um monumento implica a preservação de uma ambiência em sua escala. Enquanto sua ambiência subsistir, será conservada, e toda construção nova, toda a destruição e toda a modificação que possam alterar as relações de volumes e de cores serão proibidas. (CURY, 2000, p. 92).

A respeito da ‘preservação’, Kühl (2008) explica que:

[...] possui um sentido lato que abarca vários tipos de ações, tais como inventários, registros, providências legais para tutela, educação patrimonial e políticas públicas. Abrange também as intervenções nos bens, para que

sejam transmitidos da melhor maneira possível ao futuro, que podem assumir a forma de manutenção, conservação, restauração [...]. (KÜHL, 2008, p. 59).

De acordo com Zein e Di Marco (2007, p. 8-9), nos Estados Unidos e no Canadá o termo *preservation* tem sido considerado mais amplo, e *conservation* torna-se um subtema; já em outros países de língua inglesa a situação se inverte. No Brasil, embora estes dois termos sejam usados de forma quase indistinta, normalmente se usa 'preservação'. No âmbito do patrimônio moderno, adota-se internacionalmente o termo 'conservação', atitude refletida na própria denominação da organização Docomomo (*International committee for documentation and **conservation** of buildings, sites and neighbourhoods of the modern movement*).

A fim de objetivar essa discussão, têm-se ainda o termo 'manutenção', que segundo Kühl (2008) se refere a:

[...] ações cotidianas e periódicas que visam a sanar e reparar problemas que aparecem na edificação assim que surgem [...] em que se opera, em geral por analogia, com formas e materiais iguais ou semelhantes aos originais; casos, pois, que os problemas não se consolidam como uma cisão, no tempo, na obra como imagem figurativa caso houvesse uma cisão, esses mesmos problemas deveriam ser tratados como casos de restauração. (KÜHL, 2008, p. 74).

Esclarecidas as terminologias, o termo 'preservação' será adotado nesse trabalho como significando um conjunto de ações que envolvem desde documentar, proteger e examinar, estando associado às providências legais e às práticas de intervenção, sendo inserido dentro deste contexto a 'conservação'.

PATRIMONIALIZAÇÃO DA ARQUITETURA MODERNA

1.1 A MAQUINÁRIA PATRIMONIAL

O processo econômico que atinge o campo da cultura a partir da segunda metade do século XX tem implicações sobre o patrimônio. Este período de mais intensa expansão do campo da preservação é marcado pelo desenvolvimento de uma abordagem industrial voltada à mercantilização de bens culturais em detrimento da memória social. Entre as consequências, houve uma série de ações que aparentemente seriam de valorização, mas que foram de encontro às recomendações do campo disciplinar do restauro. Em meio a este contexto é que se dá o reconhecimento da arquitetura moderna enquanto patrimônio cultural, de modo que esta sofre de maneira mais exacerbada os feitos de tal abordagem.

1.1.1 O processo de reflexividade: o visível e o invisível

Monumento e cidade histórica, patrimônio arquitetônico e urbano, este é o modo como as sociedades ocidentais assumiram sua relação com a temporalidade e construíram sua identidade (CHOAY, 2006, p. 205). Todavia, o patrimônio na era da indústria cultural se impôs de maneira ambivalente, como forma de legitimar o passado, mas, sobretudo, de fazê-lo exaltando o poder da gestão política e urbana na determinação dos modelos culturais.

Dentro desta lógica, o patrimônio começa a ser visto como uma reserva, “um potencial de espetáculo a ser explorado” (JACQUES, 2003, p. 34), tornando-se o principal ator dos projetos de revitalização, reabilitação, readequação, entre outros, ações cujos pressupostos nada têm em comum com a proteção do patrimônio. Emergem, assim, as contradições na preservação patrimonial, resultado do antagonismo entre dois sistemas de valores – valor da memória social e valor de troca – e dois estilos de conservação – intervir para preservar e intervir prevendo alteração de valor (CHOAY, 2006, p. 212) –, trazendo o patrimônio para a esfera política, do poder social e das possibilidades e limites de intervenção.

Isto não ocorre apenas no âmbito das intervenções sobre o patrimônio, mas igualmente no âmbito da teoria, com a naturalização da noção de patrimônio cultural, sua

redução a consenso teórico, preceptivo, prático, institucional e político; uma alegoria do homem do século XXI amparado na imagem do passado para a legitimação de uma ordem social, econômica e simbólica. Conforme coloca Jeudy (2005):

A noção de patrimônio cultural [...] é hoje tratada como se fosse algo natural, como se a conservação patrimonial se desse quase por instinto [...] se rebate nos próprios procedimentos técnicos e práticos de intervenção e preservação dos patrimônios urbanos. Assim, se dá uma “naturalização” dos procedimentos técnicos, decorrentes da naturalização das noções conceituais [...] a ponto de contribuir para um pretense consenso entre os discursos teóricos, práticos, institucionais e políticos sobre a questão. (JEUDY, 2005, p. 11).

A familiarização com o tema da preservação patrimonial nos dias atuais, em virtude de sua superexposição midiática, tem naturalizado algo que, em realidade, é uma prática social e historicamente estabelecida – que vai de Ruskin e Le Duc até a Carta de Veneza, passando por Riegl, pelo urbanismo racionalista dos CIAMs, Boito e Brandi –, o que implica no reconhecimento de sua mutabilidade e reelaboração permanente, sendo portanto, incompatível com a ideia de alguma coisa dada. No entanto, de outro modo, a engenharia cultural vem tornando os campos disciplinares envolvidos em seu estudo e divulgação incertos e, na mesma medida, os procedimentos técnicos, com adoção cega a uma ou outra prática, fazendo com que a preservação ganhe contornos cada dia menos precisos. Fato que deriva do embate entre valores socialmente construídos em torno do patrimônio, em especial na dualidade memória social *versus* cidade como mercadoria.

Este quadro seria mais um reflexo de um período de globalização neoliberal, onde a cultura passa a ser instrumento de desenvolvimento econômico, utilizada no processo de revitalização urbana, principalmente dentro da lógica do planejamento estratégico, onde existe uma clara intenção de se mostrar, reforçar ou até mesmo forjar uma imagem e identidade singular das cidades. Nesse sentido, a cultura vem se destacando como estratégia principal de revitalização urbana e a ênfase das políticas urbanas recai cada vez mais sobre as políticas culturais e, por conseguinte, sobre o patrimônio cultural.

Para entendermos o momento em que a cultura passa a ser dominada pelo processo econômico recorreremos a Jacques (2003, p. 35), que propõe classificá-la em três momentos – a cultura-estética, a cultura-étnica e a cultura econômica –, que também refletem na evolução

histórica da noção de patrimônio e expressam os modelos de gestão política no decorrer do processo histórico.

No momento inicial, a cultura remetia às obras de arte, priorizando seu caráter artístico e estético (“cultura-estética”). No que concerne ao “patrimônio-estético”, segundo a autora, preserva-se obras de reconhecido valor: em sua maioria, os bens tombados são obras monumentais ou declaradas monumentos históricos, julgados a partir de sua estética (JACQUES, 2003, p. 35). Há que ressaltar que tal postura foi amplamente utilizada no período inicial dos tombamentos da arquitetura moderna brasileira, cujo conteúdo simbólico era atribuído a elementos estético-estilísticos. Conforme menciona Motta (2000):

O período inicial de preservação, iniciado em 1937 a 1970, tratava-se do critério estético com base num estilo para que o bem se constituísse em referência nacional, cujo conteúdo simbólico era atribuído a partir de seus elementos visuais de comunicação mais imediata, assemelhando-se, portanto, ao tratamento para o consumo visual. (MOTTA, 2000, p. 265).

Posteriormente, o conceito de cultura torna-se mais abrangente, quando passa a considerar o modo de vida da sociedade, sobretudo a cultura popular (“cultura-étnica”), e iniciam-se as preocupações com a preservação da arquitetura vernacular e das diversas tradições regionais e locais (“patrimônio-étnico”). Jacques (2003, p. 35) aponta a Carta de Veneza (1964), como o documento mais expressivo dessa fase. No Brasil, temos a Constituição Federal de 1988, que traz inovações vinculadas a uma maior amplitude e significado dado à expressão “patrimônio cultural”, ao mesmo tempo em que consagra a diversidade do país, em especial as etnias afro-brasileiras e indígenas.

Com o desenvolvimento dos meios de comunicação, o conceito de cultura se alarga ainda mais, passando a generalizar e globalizar a ideia de cultura de massa expressa através do seu caráter mercadológico (“cultura-econômica”). É neste período em que ocorre a mercantilização do patrimônio, originando o chamado “patrimônio-econômico” (JACQUES, 2003, p. 35-36), ao mesmo tempo em que se dá o reconhecimento da arquitetura moderna enquanto patrimônio cultural. A autora aponta a carta intitulada “Turismo Cultural”, elaborada pela UNESCO em 1976 e revisada pelo ICOMOS em 1999, como documento emblemático dessa abordagem, que embasa as principais políticas urbanas e de intervenções no patrimônio, e que ressitua a associação cultura-patrimônio, no sentido empresa-indústria.

Em detrimento disso, assiste-se em todo o mundo a euforia pela recuperação e preservação de bens individuais, conjuntos urbanos e centros históricos reincorporados à economia política das cidades e às lógicas da economia global, ofertados como uma nova mercadoria. Para Jeudy (2005, p. 9), estas operações estão associadas ao planejamento estratégico e à gestão das cidades, no que concerne o processo de patrimonialização e estetização urbana, os quais acabam por fazer parte do mesmo processo contemporâneo, podendo ser chamado de “reflexividade das cidades”.

A reflexividade pode ser entendida como um processo que envolve duas dimensões, memória *versus* mercadoria, que acontecem ao mesmo tempo, simultaneamente, na sociedade contemporânea e reverberam no tratamento dos bens culturais. Desse modo, a preservação patrimonial passa a impor-se sobre a sociedade, não como instrumento emancipador para se pensar no passado, presente e futuro, a ponto de nos construir como indivíduos e sociedade – razão da atividade patrimonial –, mas como uma maquinaria de armazenamento ou colecionamento frente às incertezas do futuro, promovendo um retorno ao passado como ferramenta de conforto e pacificação, isto é, fetichizando o passado ou o registro do passado. O que, por sua vez, reproduz uma lógica, que é a lógica do capital.

Os diferentes momentos vividos ao longo de uma existência representam, como cartões-postais, atmosferas da vida cotidiana que não poderemos jamais esquecer [...] Entre o gesto, a construção, a linguagem, não há espaço para escolha, tudo deve ser transmitido, graças a uma operação prévia da conservação. (JEUDY, 2005, p. 16).

Tal quadro coopera para um nostalgia consumista que se reproduz em operações, como musealização, teatralização e espetacularização das cidades e dos bens culturais, contribuindo para o surgimento de uma ordem patrimonial. Esta, o mais das vezes, fornece subsídios para reproduzir a lógica do capital, em detrimento da lógica da memória: “Este jogo infernal da memória é controlado pela ordem patrimonial, que o solidifica ao lhe impor um sentido de espetáculo” (JEUDY, 2005, p. 16).

A lógica do capital, por sua vez, pré-determina a lógica de transmissão:

Para além de seu objeto, trata-se, pois, do princípio da transmissão em si, transmitido como um ato e um dever coletivos que ninguém tem direito de contestar. Este formalismo da transmissão acentuou-se a ponto de tornar puramente maquinal o ato de transmitir, concedendo-lhe um valor simbólico

enunciável, que pode ser gerado e indefinidamente reproduzível [...] a transmissão se torna puro artifício. (JEUDY, 2005, p. 16-17).

Concomitantemente, a lógica da preservação patrimonial exclui o acidente de transmissão:

Como se fosse uma peça faltando em uma coleção, o que foi esquecido pode ser descoberto a qualquer momento, para entrar de imediato em procedimentos de conservação patrimonial [...] Mas o que permanece inacreditável é a própria evidência do objeto de transmissão. Um *savoir-faire*, um moinho ou uma cabana de pescador não devem mais desaparecer. (JEUDY, 2005, p. 16).

Antes, porém, o ato de preservar se torna atualizar, para então ser transmitido como mercadoria. Não há nestes casos uma reflexão sobre a memória, pois o objeto se destina a fins econômicos que se beneficiam simbolicamente de seus *status* histórico ou patrimonial, mas que a eles não se subordinam. Isto é, utiliza-se do objeto do passado para se afirmar uma ordem social do presente – desconectando o passado do presente –, que é a lógica do consumo. Assim, a ordem patrimonial é marcada ou caracterizada pelo processo de reflexividade, onde tudo deve ser preservado, e a preservação torna-se um fim em si mesmo.

O “espírito patrimonial” [...] impõe uma finalidade a própria criação [...] A regra é clara: para que o passado não seja abolido é preciso que tudo o que se vive seja atualizado. As diferenças temporais entre o passado, o presente e o futuro são aniquiladas graças aos simulacros dessa atualização. O passado e o futuro parecem se conjugar no presente, ao passo que o próprio presente se torna o tempo da reprodução antecipada do passado. (JEUDY, 2005, p. 16).

Mas para que exista patrimônio reconhecível, é necessário que a sociedade se veja o espelho de si mesma (JEUDY, 2005, p. 19). Diante desta necessidade a ordem patrimonial, em termos operacionais, começa a promover o patrimônio e as pessoas começam a se enxergar, porém, numa lógica consumista. É evidente, portanto, que a ordem patrimonial é regida pela lógica da mercadoria. Dessa forma, Jeudy (2005) coloca que:

Produzimos, damos forma, vendemos representações de ordem simbólica, uma vez que o valor simbólico e o valor de mercado do objeto se confundem. Este é o dilema da gestão contemporânea dos patrimônios. (JEUDY, 2005, p. 20).

O patrimônio cultural surge, assim, para manter a ordem patrimonial, resistindo ao tempo e à ordem natural, como defendidos por Ruskin no século XIX, mas para isso apoia-se na exterioridade e acaba virando coleção. Recortados da vida cotidiana, os monumentos e objetos são museificados para o prazer dos turistas, podendo ser tratados, segundo Jeudy (2005, p. 20), como uma mercadoria tal como outra qualquer.

Neste mesmo âmbito, o princípio da reflexividade, que marca o campo patrimonial, se desenvolve a partir de um certo exibicionismo cultural, “o especular passou a ser espetacular” (JEUDY, 2005, p. 10), o que consiste em promover a visibilidade pública dos objetos, dos lugares, dos relatos fundadores da estrutura simbólica de uma sociedade, que buscam construir uma imagem para as cidades que lhes garantam um lugar na rede internacional de cidades turísticas:

A significação contemporânea do conceito de patrimônio cultural vem de uma reduplicação museografica do mundo [...] É preciso que uma sociedade opere uma reduplicação espetacular que lhe permita fazer de seus objetos e de seus territórios um meio permanente de especulação sobre o futuro. (JEUDY, 2005, p. 19).

Os gestores urbanos ou financiadores de obras buscam criar intervenções visíveis na vida cotidiana, não apenas para marcar sua representação política, mas como ferramenta de comunicação para atração e apropriação das cidades por interesses empresariais globais, contribuindo para que as lógicas de mercado se sobreponham às políticas de proteção do patrimônio. Conforme relata Jeudy (2005):

Os gestores urbanos podem exercer suas escolhas arbitrárias que se integram ao território da cidade como signo patrimonial de uma época. Este sobrepeso de signos traça as condições (preliminares) da percepção cotidiana da cidade, de maneira a refleti-la como um objeto. Neste sentido, os financiadores de obras artísticas ou arquitetônicas, estão preocupados em produzir uma imagem determinante de sua cidade, ao invés de responder a uma sensibilidade comum social. (JEUDY, 2005, p. 82).

E completa:

A representação política da soberania obtém uma demonstração sempre visível de sua legitimidade através das metamorfoses da cidade. As megalópoles se tornam frequentemente territórios de signos, impondo uma

concentração de símbolos monumentais [...]. A proliferação de imagens de cidades permanece inesgotável. (JEUDY, 2005, p. 83-84).

Também o número de bens patrimoniais tende a se transformar num índice de prestígio e a se tornar objeto de disputa, sem que os critérios de seleção sejam bem entendidos. A patrimonialização torna-se recurso recorrente, porém, determinada pela indústria cultural e do turismo. Em decorrência disso, Choay (2006) menciona que o patrimônio passa a adquirir dupla função:

[...] obras que propiciam saber e prazer, postas à disposição de todos, mas também produtos culturais, fabricados, empacotados e distribuídos para serem consumidos. Utiliza-se de seu valor de uso como valor econômico pela “engenharia cultural”, empreendimento público privado que tem por objetivo explorar o patrimônio por todos os meios. (CHOAY, 2006, p. 211).

As operações, em sua maioria, visam à inserção das cidades no circuito internacional de turismo, ancoradas no realce da dimensão imagética da cidade expressa pela sua identidade, esta, o mais das vezes, deliberadamente forjada, transforma-se na origem dos procedimentos de reconstituição do passado ou de sua conservação, algo que passa a ser utilizado como capital simbólico (JEUDY, 2005, p. 22). Assim, as identidades territoriais emergem como objetos de consumo valorizados na mercantilização turística das paisagens, dos lugares e dos territórios, e ganham novas dimensões econômicas, políticas e também culturais.

A seleção feita para recriar a imagem das cidades exclui a diversidade da memória de outras identidades e bens culturais que não aqueles eleitos para a produção de uma imagem de riqueza, beleza e prestígio, entre outros atributos que conferem positividade à imagem destas cidades. Tal estratégia centra esforços na produção estética das paisagens atrativas para o turismo, na produção do cartão-postal do patrimônio arquitetônico eleito, e homogeneiza as imagens em detrimento de identidades culturais variadas que coexistem no espaço urbano.

Neste âmbito, Jeudy (2005) aponta para uma certa “estetização universal” da produção cultural do espaço, ou seja, as cidades precisam seguir um modelo internacional extremamente homogeneizador, imposto pelos financiadores multinacionais dos grandes projetos urbanos, como forma de torná-la objeto do olhar turístico:

A cidade se torna ela própria obra de arte, fazendo com que seus governantes construa sua imagem, escolhendo obras que traduza a representação pública. Apreendidas em imagens, as grandes cidades do mundo se parecem, além das semelhanças nos modos de construção, os efeitos dos mesmos planos urbanísticos, impõe-se ainda uma semelhança no olhar, torna-se “cidade-mundo”. (JEUDY, 2005, p. 118-119).

As imagens de cidades, com culturas distintas, são cada vez mais semelhantes, há uma certa padronização nos planos urbanísticos e uma repetição dos modelos conservados, sem a preocupação com a singularidade que lhes são próprias (uniformização territorial):

A gestão do urbano consiste então em impor a representação comum para o tratamento do espaço, sobretudo, quando se crê poder decidir o que ela se tornará. Portanto, as reordenações urbanas se aparecem cada vez mais, e essa equivalência gera um sério prejuízo para a singularidade dos locais. (JEUDY, 2005, p. 100).

Nestes casos, a estratégia de apropriação turística das cidades e a supervalorização estética de suas paisagens e bens culturais se sobrepõem ao lugar e à memória. A busca frenética por tornar as identidades territoriais uma marca na venda das cidades faz com que os gestores urbanos ordenem as representações eleitas como hegemônicas (uniformização patrimonial). Concomitantemente, agrega-se uma valorização econômica aos bens patrimoniais, que passam a ser requisitados para atender a uma demanda de novas funções, destinadas à promoção do desenvolvimento turístico destas cidades.

As consequências mais enfáticas deste processo são aquelas relacionadas à seletividade social que estas novas territorialidades do patrimônio passam a impor, ao mesmo tempo em que implica um novo conjunto de normativas referentes àquele espaço. Com isso, a identidade e o sentimento de pertencimento ao lugar se diluem no consumo cultural, na valorização estética e mercadológica. Priorizam-se os signos, os símbolos, os discursos e as imagens na construção da identidade como estratégia importante de venda das cidades. Conforme afirma Luchiari (2005):

A revalorização das paisagens constituídas por elementos históricos, como o patrimônio arquitetônico, tem atribuído às paisagens urbanas contemporâneas um novo sentido no campo do consumo cultural. O patrimônio arquitetônico tornou-se, hoje, cenário revestido de valores mercadológicos, descompromissados com o passado e com o lugar –

tendência global que reflete a mundialização das relações, dos valores e das manifestações culturais. (LUCHIARI, 2005, p. 95-105).

Os interesses econômicos têm sobrepujado interesses culturais, no que diz respeito à preservação de bens considerados representativos da cultura ou memória social. Dentro dessa lógica, há múltiplas operações destinadas a valorizar o patrimônio e transformá-lo eventualmente em produto econômico. Choay menciona algumas destas operações na obra *A alegoria do patrimônio* (1925), e aponta que elas incidem mais diretamente sobre os edifícios: “Da restauração à reutilização, passando pela *mise-en-scène* e animação cultural”.

A restauração, cujas regras se pensava serem universalmente reconhecidas, em especial aquela que recomenda indicar de forma clara todas as intervenções modernas, confunde-se com reconstituições ‘históricas’ ou fantasiosas que se tornam formas de valorização corrente (CHOAY, 2006, p. 214). Audaciosa e difícil é a reutilização que consiste, segundo a autora, em reintegrar um edifício a um uso, a fim de subtraí-lo a um destino de museu. No entanto, o monumento é assim poupado aos riscos do desuso para ser exposto ao desgaste e usurpação do uso:

[...] dar-lhe uma nova destinação é uma operação difícil e complexa, que não deve ser baseada apenas em uma homologia com sua destinação original. Ela deve, antes de mais nada, levar em conta o estado material do edifício, o que requer uma avaliação do fluxo dos usuários potenciais. (CHOAY, 2006, p. 219).

A *Mise-en-scène* trata de apresentar o monumento como um espetáculo, de mostrá-lo sob o ângulo mais favorável, principalmente com o advento da eletricidade, em 1930, que permite contemplar a obra a qualquer hora. Uma *mise-en-scène* também inclui o som que, muitas vezes, associa-se à luz nos espetáculos. Todavia, a autora aponta que tais efeitos atuam sobre o espectador e não sobre o monumento, isto é, o público que deve ser alvo de suas influências e a quem ele pretende distrair e divertir. “A luz, por si só, pode dar aos edifícios uma opacidade insuspeita. O som tende a reduzi-los à pequenez do insignificante” (CHOAY, 2006, p. 215).

A animação cultural, por sua vez, propõe tirar o edifício de sua própria inércia para torná-lo mais atrativo e, conseqüentemente, mais consumível, mediante efeitos especiais, formas de comunicação, como audiovisual, reconstituição de cenas históricas ou imaginárias e utilização de imagens digitais. Torna-se cada vez mais difícil para o visitante evitar essas

interferências e poder dialogar, sem mediadores, com os monumentos, conforme coloca Choay (2006):

O comentário e a ilustração anedóticos ou, mais exatamente, a tagarelice sobre as obras, alimentam a passividade do público, dissuadindo-o de olhar ou de decifrar com os próprios olhos [...] Técnicas novas permitem atualmente formas de apresentação gráfica (informações, esquemas, mapas) claras e atraentes, cujo uso se generaliza; é de se lamentar, porém, que sejam [as obras] no mais das vezes neutralizadas pelo “ruído” da animação. (CHOAY, 2006, p. 216).

Levada a extremos, a autora revela que animação cultural pode se transformar em teatro, uma vez que o edifício entra em concorrência com o espetáculo ou evento que lhe é imposto, como exposições, concertos, óperas e desfiles de moda, que se associam ao patrimônio, que o valoriza; este, por sua vez, pode, em decorrência dessa relação antagônica, ser engrandecido, depreciado ou reduzido a nada (CHOAY, 2006, p. 216).

Já a modernização põe em jogo o mesmo desvio de atenção e a mesma transferência de valores da animação cultural, mas sob a forma de um objeto construído, e não de um espetáculo (CHOAY, 2006, p. 217). Modernizar, nesse caso, é colocar no corpo dos velhos edifícios um implante regenerador e esperar que o interesse suscitado pela obra do presente (ou seria alegoria?) se reflita na obra do passado.

Na visão de Jacques (2003), as estratégias correntes da valorização são reflexos de três tempos – industrialização, espetacularização e globalização – que derivam da “cultura-econômica”. O primeiro momento corresponde à criação de uma “indústria cultural”, que se liga à produção ou à reprodução em série de bens culturais, com obras simplificadas para melhor difusão e consumo. Consequentemente, a autora aponta para uma “indústria patrimonial”, com bens que passam a ser valorizados por meio da indústria do turismo:

A indústria do patrimônio estaria, sobretudo, relacionada à proliferação dos locais de memória ou identitários, dos monumentos locais e, principalmente, de novos museus. Tratar-se-á de uma fase de estetização da arte, ou até mesmo de estetização do social, quando tudo pode ser declarado como um valor cultural e, por conseguinte, ser exposto em museus ou tombado como patrimônio cultural. (JACQUES, 2003, p. 36).

No caso brasileiro, a transição entre as décadas de 1960 e 1970 assinalou uma nova fase de orientação política e cultural, em razão do regime militar, ocasionando a intensificação

da industrialização e o crescente processo de urbanização e expansão das cidades. Ainda na década de 1960, o turismo passou a ser valorizado e, nessa ocasião, a intervenção do Estado passou a ser mais incisiva em relação ao desenvolvimento cultural.

De acordo com Oliveira (2009, p. 52), em 1967 o Brasil participou do encontro promovido pelo Departamento de Assuntos Culturais da Organização dos Estados Americanos (OEA), realizado em Quito, no Peru, que formulou um documento intitulado *Normas de Quito*. Tais normas buscam conciliar a preservação do patrimônio cultural com o progresso urbano e apontam ainda o papel do Estado na promoção da “função social” relacionada aos patrimônios nacionais:

Partimos do pressuposto de que os monumentos de interesse arqueológico, histórico e artístico constituem também recursos econômicos da mesma forma que as riquezas naturais do país. Conseqüentemente, as medidas que levam a sua preservação e adequada utilização não só guardam relação com os planos de desenvolvimento, mas fazem ou devem fazer parte deles. (CURY, 2000, p. 4).

Os projetos de valorização do patrimônio monumental fazem parte dos planos de desenvolvimento nacional e, conseqüentemente, devem a eles se integrar. Os investimentos que se requerem para execução dos referidos projetos devem ser feitos simultaneamente com os que são necessários para o equipamento turístico da zona ou região objeto de valorização. Compete ao governo dotar o país das condições que tomem possível a formulação e execução de projetos específicos de valorização. (CURY, 2000, p. 10).

Nessa ocasião, o Estado autoritário e capitalista se fez presente por meio de planos, programas e projetos urbanos denominados de ‘revitalização’, ‘requalificação’, ‘reabilitação’ entre outros, os quais, muitas vezes, vão de encontro aos diversos interesses do capital.

A respeito da espetacularização, Jacques (2003, p. 36) aponta para um processo de patrimonialização das cidades a partir da “espetacularização patrimonial”, com monumentos e centros históricos transformadas em cenários passíveis de comercialização e consumo, por meio de uma pasteurização dos projetos de intervenção.

Indissociável das estratégias de *marketing* urbano ou *city marketing*, a espetacularização, que pode ser apresentada com outros nomes – cidade-cenário, cidade-genérica, cidade-espetáculo –, tem ligação direta com o culto à imagem, que por vezes é a representação pública de determinado governo ou classe, ligada à busca por turistas e

investimentos nacionais e internacionais, fazendo com que os gestores urbanos ou financiadores de obra se empenhem para vender a imagem de suas cidades.

No Brasil, os projetos de intervenção urbana de caráter patrimonial vêm se multiplicando, “tendo como modelo os procedimentos técnicos e práticos europeus” (JACQUES, 2003, p. 37), o que por sua vez repete a mesma fórmula. Encarados como medidas de preservação, os projetos vão muitas vezes ao encontro dos interesses do capital imobiliário, financeiro e turístico, sendo integrados ao planejamento econômico, cultural e social.

De acordo com Leite (2004, p. 10), o centro histórico entrou para este universo no final da década de 1980 e início de 1990, contemplando, entre outros objetivos, a promoção das áreas de valor histórico, arquitetônico e cultural. As práticas de restauração e preservação do patrimônio histórico, aliadas aos melhoramentos da infraestrutura da malha urbana, propiciaram um novo espaço ao consumo cultural elitizado. Têm-se ainda a incorporação de uma identidade e memória inventada, atreladas a ganhos socioculturais e à corresponde inserção da cidade na ordem econômica mundial.

Um caso emblemático desta lógica foi a revitalização do Pelourinho em Salvador, Bahia. Considerado em 1984 Patrimônio da Humanidade pela UNESCO, e que na década de 1990 passou por várias intervenções, realizadas por meio do programa *Monumenta*, que privilegiaram atividades destinadas ao turismo e entretenimento, de modo a recuperar o patrimônio para torná-lo passível de reapropriação (SILVA, 2012, p. 158-167), obviamente não por parte da população local. Leite (2009) coloca que esse processo alterou de forma significativa o antigo cenário:

Com forte apelo publicitário, o centro foi transformado em local de referência da baianidade, numa carnavalização consumível de uma negritude feliz e harmoniosa, bem distinta da dura realidade da maioria da população negra da periferia de Salvador. O Pelourinho, ou simplesmente Pêlo, como é conhecido, transformou-se num local de convergência simbólica de uma idéia de Bahia, fortemente marcada por uma imagem. (LEITE, 2009, p. 13).

Ainda segundo o autor, intervenções como esta geralmente descaracterizam os centros históricos, promovendo modificações que nem sempre são realizadas de acordo com as diretrizes preservacionistas. Ele explica também que os significados identitários e culturais de determinada área são, de modo caricato, transferidos para a esfera do consumo. De modo

semelhante, a memória local é submetida a estratégias de *marketing*, ou seja, quando a cultural local é inserida em um processo de mercantilização (LEITE, 2009, p. 9).

Jacques (2003) vai mais fundo e aponta que esse modelo de intervenção se apoia em políticas que resultam em segregação socioespacial, colaborando com o fenômeno da gentrificação:

A memória de cultura local – o que a princípio deveria ser preservado – perde-se em prol da criação de grandes cenários para turistas. E o mais grave: na maior parte das vezes, a própria população local, responsável e guardiã das tradições culturais, é expulsa do local da intervenção, pelo processo de gentrificação. (JACQUES, 2003, p. 24).

A autora expõe ainda os interesses privados na preservação do patrimônio:

Outro sintoma é o interesse de bancos internacionais na preservação dos patrimônios urbanos: enquanto o *World Bank* financia projetos, seminários e mesmo livros sobre o tema [...] o BID [Banco Interamericano de Desenvolvimento] também lança um programa internacional de revitalização de sítios históricos urbanos, o 'Monumenta', que exige a auto-sustentabilidade econômica das intervenções. Parcerias com o setor privado são estimuladas e, hoje, a preservação do patrimônio já é considerada por muitos empresários um empreendimento lucrativo, que tem base no turismo cultural globalizado. (JACQUES, 2003, p. 35).

Diante disso, a cidade se torna mercadoria (de luxo) (ARANTES; VAINER; MARICATO, 2013, p. 82), cujas intervenções muitas vezes são produzidas e financiadas por meio de parcerias público-privadas, com rápida apropriação pelos mecanismos de mercado, fazendo com que seus governantes construam sua imagem, apoiando-se em obras e serviços visíveis.

Ademais, a espetacularização colabora com ações de natureza cenográfica, incidindo mais diretamente sobre os edifícios, envolvendo principalmente trabalhos nas fachadas, o que acaba por transformar o patrimônio em vitrine, desconsiderando sua construção social no tempo e no espaço, e seu valor artístico.

Quanto à cultura globalizada, Jacques (2003) afirma que o processo de industrialização da cultura somente acentuou-se cada vez mais com o desenvolvimento contemporâneo do processo de globalização da economia, contribuindo com o caráter alienador e uniformizador da "cultura-econômica", tendendo à superficialidade e ao pastiche cultural. Para a autora:

A problemática principal desse momento atual seria o esvaziamento do conceito de cultura do seu caráter identitário, de diferenças e singularidades da cultura-étnica, mas também dos valores ditos universais da cultura-estética, em prol do puro mercantilismo da cultura-econômica. (JACQUES, 2003, p. 36).

Nesta lógica, a espetacularização das cidades tem outras duas faces, menos perceptíveis, ou ainda invisíveis: a estetização e a museificação urbana que geram cidades estáticas e não participativas. Situação que Choay (2006, p. 236) chamou de “era pós-cidade”, onde tudo é definido por critérios gerais e por interesses subjetivos que visam eliminar as heterogeneidades culturais e uniformizar os territórios. Busca-se unidade na diversidade ou uma “uniformidade contextual”.

Jacques (2003, p. 34) coloca que “os turistas visitam o mundo todo como se visitassem um único e grande museu”, uma vez que os conjuntos urbanos, centros históricos e bens culturais, em diferentes países de culturais distintas, estão cada vez mais semelhantes entre si, em um processo de museificação urbana global. Isto afeta o visível quanto o invisível, o espaço e o *genius loci*. A aparência do conjunto torna-se tão padronizada após a intervenção ou ‘revitalização’ que locais antes peculiares passam a ser praticamente iguais, levando à petrificação da própria cidade a partir de um certo exibicionismo.

Em razão disso, Jeudy (2005) afirma que:

O mundo deve se tornar um grande museu para que a identidade, etnicidade, a alteridade não sejam mais do que rótulos, e que a invocação destes últimos sirva sobretudo para o comércio turístico mundial. (JEUDY, 2005, p. 42).

Exemplo deste processo é o bairro da Boca, em Buenos Aires, na Argentina; a ilha de Burano, na Itália; e as cidades brasileiras alvo do programa “Cores da Cidade”, como Salvador e João Pessoa, onde as intervenções desconsideram as memórias e características singulares de cada localidade, pela pura representação e imagem. Conforme explica Cunha (2010):

[...] o que se pode perceber [nas intervenções] é a completa ausência de critérios que visem efetivamente à preservação da memória, relegando-a ao papel de mercadoria superficial para ser consumida, juntamente com o ‘típico’, o ‘tradicional’ e o ‘vernacular’, tradições inventadas e postas à fruição de uma reduzida parcela da população. (CUNHA, 2010, p. 131).

Jeudy (2005, p. 10) alerta que, desse modo, a gestão do patrimônio é marcada pela homogeneização, utilizando normas de intervenção que não são concebidas de acordo com as especificidades locais, tornando os bens cada vez mais semelhantes entre si, com vista, entre outros, à possibilidade de sua inserção na competitiva rede de empreendimentos turísticos.

Em detrimento disso, os vários preceitos e princípios do campo disciplinar do restauro, devidamente debatidos e revistos nos últimos anos, parecem banalizados, visto as inúmeras operações arbitrárias:

[...] reconstituições ‘históricas’ ou fantasiosas, demolições arbitrárias, restaurações inqualificáveis tornaram-se formas de valorização correntes [...] trata-se de apresentar o monumento como um espetáculo, de mostra-lo sob o ângulo mais favorável [...] propõe tirar [o monumento] de sua própria inércia para torná-lo mais consumível. (CHOAY, 2006, p. 214-216).

As novas intervenções, recorrentemente acompanhadas do prefixo RE – revitalização, reabilitação, reinterpretção, reprimino, recuperação, entre outras –, buscam demolir e posteriormente reconstruir um ‘estilo’, quando não as ‘restaurações’ das fachadas são tão radicais que transformam por completo a imagem que o monumento teve durante décadas, visando adequá-lo ou modernizá-lo a todo custo (NAHAS, 2015). As intervenções realizadas pecam pela instabilidade e desrespeito com o bem e sua memória inscrita e, em contrapartida, agregam-lhe um novo valor como patrimônio, ocorrendo por acréscimos um tanto desconexos.

Somado a isso, Cunha (2010, p. 130) aponta que os novos usos, em vez de garantirem a preservação dos edifícios, impõem-se sobre estes, muitas vezes desrespeitando suas características e especificidades técnico-construtivas, fazendo-os meros invólucros para as atividades que ali de desenvolvem.

As intervenções desse tipo, quase sempre recorrem a outras expressões que não ‘restauração’, abrindo precedente para uma maior “liberdade de ação”, necessária à medida que, em tais ações, a preservação não é a finalidade primeira a se alcançar e a intervenção deixa de responder às razões de cunho cultural, para atender às lógicas de mercado, uma vez que contribuem para a alteração de valor (comercial) deste patrimônio.

Entende-se, portanto, que “as novas visões culturais respondem [...] às transformações atuais da sociedade” (JEUDY, 2005, p. 128), e que as práticas têm acompanhado os valores

intrínsecos de cada época e as formulações teóricas fazem parte dos desdobramentos. O valor simbólico depende da cultura e das relações sociais, não sendo permanente, podendo assumir várias formas, pois é reflexo da maneira como a sociedade reproduz as ideologias, as economias e as políticas.

Assim, as apropriações de bens patrimoniais servem hoje à ideologia do consumo ligada à sociedade capitalista, e não mais às práticas culturais, de caráter social. O patrimônio passa a não depender mais do reconhecimento social para existir, pois se transforma em ferramenta de proteção dos símbolos do capital. Dentro dessa lógica, pode-se afirmar que as múltiplas facetas de valorização e preservação do patrimônio, visíveis e invisíveis, apesar de parecerem antagônicas, são faces distintas da mesma moeda e tendem a um resultado semelhante, o que Jacques (2004, p. 33) chamou de “espetacularização mercantil das cidades”.

1.1.2 Patrimonialização da arquitetura moderna brasileira

O patrimônio arquitetônico nacional e suas atribuições de valor estão envolvidos na trama narrativa hegemônica da arquitetura moderna brasileira, pelo fato de o primeiro órgão oficial de preservação ter sido criado por pessoas ligadas à arquitetura e, em termos gerais, à cultura moderna brasileira, no ambiente modernizador da Revolução de 1930. Dessa forma, a construção da moderna arquitetura como imagem da identidade nacional está diretamente ligada à construção do patrimônio como portador da memória nacional. Conforme explica Carvalho (2005):

A conjugação entre os ideias dos intelectuais ligados ao modernismo no Brasil, que buscavam o estabelecimento de uma identidade brasileira com contornos mais independentes dos padrões vigentes, e os anseios políticos do Estado Novo de criação de uma Nação consolidada sobre valores nacionais, possibilitou a integração de uma política de preservação do patrimônio ao projeto de construção da Nação pelo Estado [...]. (CARVALHO, 2005, p. 117).

Os anos de 1920 no país são marcados por movimentos de contestação contra a política conservadora da Primeira República. As formas de controle e manipulação do poder por grupos ligados à agroexportação não estavam isentas do descontentamento da classe média urbana, assim como o colapso do mercado mundial em 1929, provocado pela queda da

Bolsa de Nova York, que não deixou de repercutir no Brasil. Neste cenário, em 1930 os revolucionários derrubam o presidente Washington Luís (1870-1957) e impedem a posse do presidente eleito, Júlio Prestes, assumindo o poder Getúlio Vargas (1883-1954).

A partir desse momento o país passa a buscar uma renovação cultural, e o Rio de Janeiro, então capital federal, colabora para a difusão das ideias do Movimento Moderno. Segundo Lira (2017, p. 35), além de concentrar todo um conjunto de instituições e funções públicas no campo da cultura, a cidade desempenhava um papel de atração de intelectuais e artistas de diferentes partes do Brasil, o que fortalecia os laços entre cultura e política.

Neste âmbito, os arquitetos envolvidos na difusão das ideias do Movimento Moderno assumiram a implementação da política de preservação do patrimônio, com a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 13 de janeiro de 1936 – atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) –; fato que, segundo Carvalho (2005, p. 118), tornou singular a situação brasileira, posto que os mesmos personagens que buscavam proteger um passado, lançavam as bases para a construção de um futuro.

A pedido do ministro Gustavo Capanema, Mário de Andrade foi responsável pelo anteprojeto de lei do futuro órgão de proteção do patrimônio federal, que serviu de base para o Decreto-Lei nº 25/1937, escrito por Rodrigo Melo Franco de Andrade, que constituiu a criação do SPHAN. Carlos Drummond de Andrade, assessor de gabinete do ministro, exercia a função de aproximar o ministério de Capanema do grupo moderno; e o arquiteto Lucio Costa, liderando a equipe do projeto pioneiro do MES, em 1936, é chamado no mesmo ano para assumir a Divisão de Estudos e Tombamento do SPHAN (CERÁVOLO, 2010, p. 163-170).

Deve-se também destacar que, na ausência de referências locais para dar início à construção do *corpus* patrimonial no Brasil, foi certamente a experiência estrangeira que orientou o modelo de legislação e a prática de preservação no país. Não por meio da reprodução, mas da reelaboração a partir de reflexões locais. De acordo com Cunha (2010, p. 73), as leis europeias, principalmente a francesa e a italiana, foram utilizadas como modelo para a legislação brasileira; além disso, a Carta de Restauro de Atenas (1931) e muito mais a Carta de Atenas (1933), fruto do CIAM, foram as principais referências para o SPHAN, que começava a se organizar e iniciava suas atividades.

Até esse momento, a Constituição Brasileira de 1824 era omissa em relação ao assunto patrimônio. Com a Constituição de 1934, surge um avanço em relação ao tema, conforme relatado em seu Artigo 10º: “compete concorrentemente à União e aos Estados proteger as

belezas naturais e os monumentos de valor histórico e artístico, podendo impedir a evasão de obras de arte”. Posteriormente, as constituições de 1937 e de 1946 atribuíram responsabilidades ao poder público, acrescentando também aos municípios a tarefa de proteção.

De acordo com Padua (2013, p. 91-92), em 1933 foi criada a primeira lei brasileira relacionada à preservação, elevando a cidade de Ouro Preto à categoria de primeiro monumento nacional, sendo de responsabilidade da municipalidade e do estado de Minas Gerais a sua conservação. Este fato contribuiu para que outros projetos de lei apresentados ao Congresso tivessem uma maior repercussão, o que colaborou com a instituição do SPHAN, em 1936.

No ano seguinte, em 1937, as atribuições do órgão federal foram confirmadas pela Lei nº 378/1937, que definia que sua finalidade era “de promover, em todo o país e de forma permanente, o tombamento, a conservação, o enriquecimento e o conhecimento do patrimônio histórico e artístico nacional”. Esta lei foi regulamentada no mesmo ano pelo Decreto-Lei nº 25/1937; a partir de então, o país obtinha seu primeiro documento legal de proteção do patrimônio histórico e artístico nacional, a saber:

Art. 1º. Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico.

§1º Os bens a que se refere o presente artigo só serão considerados parte integrante do patrimônio histórico e artístico brasileiro depois de inscritos separada ou agrupadamente num dos quatro Livros do Tombo de que trata o art. 4º desta lei.

§2º Equiparam-se aos bens a que se refere o presente artigo e são também sujeitos a tombamento os monumentos naturais, bem como os sítios e paisagens que importe conservar e proteger pela feição notável com que tenham sido dotados pela natureza ou agenciados pela indústria humana. (DECRETO-LEI 25/1937).

O documento, apesar de conceber juridicamente o patrimônio composto por bens materiais e imateriais, acabou priorizando o conjunto de bens materiais, traçando assim limites bastante restritos ao campo da tutela jurídica. Soma-se a esse fato a preocupação

apenas com a volumetria do monumento, garantida por meio da instituição do tombamento. Conforme menciona Fonseca (2005):

[a] preocupação, nesse caso, não era com o aspecto conceitual ou com o organizacional, [...] mas com recursos operacionais que fossem não só legais como também reconhecidos como legítimos. [...] para viabilizar a proteção legal era necessário referir-se a coisas ('bens móveis e imóveis'), o que marcava a inadequação do instrumento proposto – o tombamento – para proteger manifestações folclóricas, como lendas, superstições, danças, dramáticas, etc. (FONSECA, 2005, p. 104-105).

Cabe destacar que, nesse primeiro momento, a prática de preservação do patrimônio cultural era restrito aos profissionais da área, como arquitetos, historiadores, juristas, antropólogos e demais cientistas sociais que lidavam com a questão no seu ofício, ou dizia respeito à tutela oficial de preservação (FERNANDES, 1995, p. 7).

Até os anos de 1970 a instituição de tombamento recaiu sobre os remanescentes da arquitetura colonial, considerada a forma de expressão autêntica dos valores culturais e da memória nacional. As exceções foram edifícios do Movimento Moderno, autointitulados herdeiros diretos da arquitetura barroca brasileira; alguns deles haviam sido recém-construídos ou encontravam-se inacabados, utilizando de argumentos como destruição ou descaracterização para a instituição do tombamento preventivo. Padua (2013, p. 117) aponta ainda outro fator que possibilitou a proteção precoce desses edifícios: a abrangência da definição de patrimônio do Decreto-Lei nº 25/1937, que não especifica idade e nem outros atributos, permitindo que os técnicos tivessem liberdade de atuação e que o órgão moldasse a conceituação desse patrimônio.

Gonçalves (1996, p. 89) chamou esse episódio de “retórica da perda”, face à situação de destruição eminente dos edifícios modernos. O autor afirma que o processo de perda era mais imaginário que real, e existiu apenas na narrativa dos intelectuais atuantes junto ao Estado. Para Sant’Anna (1997, p. 28), o motor maior da patrimonialização da arquitetura moderna naquele momento era construir uma identidade artística para o país, e não somente construir um acervo histórico ameaçado pela destruição. Nascimento (2011) reafirma essa condição, ao dizer que os profissionais envolvidos na trama da arquitetura moderna nacional utilizaram o pressuposto da perda para a afirmação e consolidação dessa arquitetura como verdadeiramente brasileira:

A engenhosa ideia de tombamento preventivo solucionava o eventual desconforto com a proposta de proteção jurídica de algo que pouco existia como tal, ou daquilo que estava fadado a 'ruína precoce'. A motivação do tombamento partia dos discursos já mobilizados no Iphan em favor da proteção de bens imóveis de época mais pregressas, que era a importância do 'salvamento' de algo excepcional em sério risco de desaparecimento. (NASCIMENTO, 2011, p. 77).

Nesse contexto é foram realizados os primeiros tombamentos de exemplares da arquitetura moderna no país. A Igreja de São Francisco de Assis, em Belo Horizonte, projeto de Oscar Niemeyer (1944), abre o primeiro conjunto de seis tombamentos de obras modernas realizados na gestão de Rodrigo Melo Franco de Andrade – conhecida como fase heroica (1937-1967) –, no ano de 1946 (IPHAN, nº 373-T-47). Posteriormente, em 1948, o Ministério da Educação e Saúde Pública, no Rio de Janeiro, projetado pelos arquitetos Lucio Costa, Affonso Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira, Ernani Vasconcellos e Oscar Niemeyer (1936), com a participação de Le Corbusier, também é tombado (IPHAN, nº 375-T-48).

Em 1957, a antiga Estação de Hidroaviões no Rio de Janeiro, projetada por Atílio Correia Lima (1937), passa a integrar o patrimônio histórico e artístico nacional (IPHAN, nº 0552-T-056). A começar pelo tombamento do Catetinho, em 1959, projeto de Oscar Niemeyer (1956), os pedidos de proteção de edificações modernas chegam ao SPHAN assinados por governantes interessados no seu legado político (IPHAN, nº 0594-T-59). Já nos anos 1960, os inimigos da moderna arquitetura nacional passaram a ser a especulação imobiliária e a urbanização descontrolada (NASCIMENTO, 2011, p. 78), culminando no tombamento do Parque do Flamengo, em 1965, projeto de autoria de Affonso Reidy e Burle Marx (1961), antes mesmo da execução do parque estar concluída (IPHAN, nº 0748-T-64).

Fechando o conjunto de seis bens modernos tombados na gestão de Rodrigo Melo Franco de Andrade, houve, segundo Nascimento (2011, p. 81), uma primeira solicitação de proteção à Catedral Metropolitana de Brasília, projeto de Oscar Niemeyer (1959-1970), como forma de angariar recursos para o término da obra. Após ser negada por Lucio Costa, um novo pedido foi apresentado em 1947, sendo aceito pelo Conselho (IPHAN, nº 0672-T-62). Mais uma obra protegida antes mesmo de seu término.

À vista disso, é possível observar que os primeiros tombamentos federais da arquitetura do Movimento Moderno, que correspondem ao "período clássico" da arquitetura moderna brasileira (CAVALCANTI, 2001), são de autoria de arquitetos cariocas, muitos dos quais compõem o círculo de colaboradores de Capanema, Rodrigo e Lucio Costa, e ocorrem

no período em que este esteve à frente da Divisão de Estudos e Tombamentos do SPHAN (1937-1972). Nesse sentido, o impulso de preservação não nasce apenas do fato das obras estarem ameaçadas de descaracterização, mas por seu valor e lugar no seio de uma narrativa mais ampla: a da invenção da memória e identidade nacional.

Com razão, Rubino (1996, p. 105) observa que Costa e outros técnicos e gestores da fase heróica do IPHAN, ligados à vanguarda arquitetônica moderna, “fizeram do tombamento uma instância de auto-consagração ao inscrever suas próprias obras”, cujo valor foi atribuído no ato de suas construções ou pouco tempo depois, aproximando-se dos valores de rememoração intencional definidos por Riegl (2006):

Por monumento, no sentido mais antigo e verdadeiramente original do termo, entende-se uma obra criada pela mão do homem e edificada com o propósito de conservar presente e viva, na consciência de gerações futuras, a lembrança de uma ação ou destino. (RIEGL, 2006, p. 43).

Essa definição de monumento o desassocia da questão tempo e o aproxima da intenção com que é concebido. Entretanto, no caso da arquitetura moderna brasileira, “[...] não é sua destinação original que confere à essas obras a significação de monumentos; somos nós, sujeitos modernos, que à atribuímos” (RIEGL, 2006, p. 43).

Ainda sobre os primeiros anos de atuação do órgão federal, cabe destacar um aspecto menos visível dos trabalhos de preservação: as práticas de restauração. Andrade (1993, p. 119) aponta para uma dificuldade em estabelecer um método de atuação no tocante às intervenções nas edificações já tombadas nesta fase, que pode ser entendida como empírica, dada a inexistência de experiências anteriores no país. Neste mesmo âmbito, Gonçalves (2004) observou uma busca pela unidade de estilo, privilegiando uma leitura fachadista da arquitetura que, em alguns casos, foi levada a extremos.

Na ausência de critérios ou princípios de ação claramente estabelecidos no Decreto-Lei nº 25/1937, ou de discussões a respeito da restauração e seu desenvolvimento como campo disciplinar, a atuação do órgão era fortemente embasada na figura de Lucio Costa, cujos pareceres e indicações quase sempre prevaleciam. De resto, não se encontram maiores referências a um debate conceitual e sobre as teorias da restauração, no meio preservacionista brasileiro, nesse momento. Conforme destaca Sant’Anna:

Os modernistas do patrimônio não se filiavam abertamente a nenhuma corrente européia de restauro, e as discussões teóricas em torno do assunto não pareciam fazer parte do seu cotidiano nem despertar grandes questões. A firme convicção de que o seu pensamento estético conduzia à verdade artística, os colocava à salvo de hesitações e ambigüidades nas suas decisões. [...] A restauração, portanto, não se configurava como um momento de solução entre tensões históricas e artísticas mas somente como possibilidade científica de restituição a um determinado estado. (SANT'ANNA, 1997, p. 144).

Na visão de Cunha (2010, p. 85-89), criou-se uma espécie de 'jurisprudência' por meio do acúmulo de experiências práticas, ora em consonância com os postulados das teorias da restauração, ora remontando princípios já revistos e descartados, como as reintegrações estilísticas defendidas e praticadas por Viollet-le-Duc no século XIX. Porém, a autora enfatiza que todo processo estava calcado no empirismo e as decisões dependiam dos técnicos envolvidos, não havendo um padrão.

Nos anos de 1970, num segundo momento de tombamentos nacionais, as políticas de preservação no Brasil passam a serem marcadas pelo caráter autoritário do regime militar, que vai se rebater nos órgãos estaduais de preservação então criados. Tais políticas têm viés neoliberal, associando o patrimônio ao turismo em lógica econômica, influenciadas pela difusão em âmbito mundial da chamada "cultura-econômica". De acordo com Carvalho (2005, p. 190), as práticas de preservação se deslocaram do eixo da Nação para as Cidades, em decorrência da impossibilidade de o IPHAN manter-se com os recursos do Governo Federal, mas, sobretudo, devido à lógica empresarial e desinteresse do regime.

A descentralização das ações de preservação para os estados e municípios, agindo por meio de seus órgãos próprios, decorreu do Encontro de Governadores que aconteceu em Brasília, ano de 1970, resultando no "Compromisso de Brasília" no qual se reconhece "a inadiável necessidade de ação supletiva dos Estados e dos Municípios à atuação federal" (CURY, 2004, p. 137). E em 1971 é assinado o "Compromisso de Salvador", ratificando-o e acrescentando recomendações referentes à associação do patrimônio ao turismo.

Neste período, marcado pelo autoritarismo, centralização política e desenvolvimentismo dependente e associado, a preservação passa por um processo de abandono das antigas práticas fundadas exclusivamente em critérios estilísticos para uma visão associada a critérios financeiros. Surge na Secretária do Planejamento (SERPLAN), em 1973, o Programa de Reconstrução de Cidades Históricas (PCH), tendo em vista a exploração

turística das cidades históricas e de seus monumentos, especialmente no Nordeste, o que refletiu em mudança de critérios nas políticas de preservação:

[...] as demandas empresarias da indústria do turismo não subvertem apenas a lógica da seleção dos bens a serem preservados, evidenciando apenas aqueles potencialmente bons para o retorno financeiro. Pelo consumo massificado, reforçam exatamente os aspectos mais monumentais desses bens, alienando-se os seus significados históricos locais, construídos pelas práticas cotidianas daqueles que com eles convivem. (LEITE, 2004, p. 60).

Para Fonseca (1997, p. 162), a criação do PCH “veio suprir basicamente a falta de recursos financeiros e administrativos do IPHAN, continuando a cargo dessa instituição a referência conceitual e técnica”. Este fato ampliou as demandas por tutela trazendo consigo estratégias voltadas para a mercantilização do patrimônio cultural. Em detrimento disso, não houve nenhuma proteção a edifícios modernos pelo IPHAN nesse período, isto porque a arquitetura do Movimento Moderno não atendia à lógica do turismo, não tinha apelo e a atuação do Estado que ia no sentido da dependência e associação subalterna com países desenvolvidos, em vez da construção de uma nação soberana.

Em um terceiro momento, têm-se a Constituição Federal de 1988, que traz inovações vinculadas à maior amplitude e significado dado à expressão patrimônio cultural, relatadas principalmente no Artigo 216:

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. (DECRETO-LEI 25/1937).

Visando a construção de uma memória plural, a diversidade cultural do país também foi consagrada no § 1º do Artigo 215 – A proteção do poder público em relação as diferenças étnicas; § 2º do Artigo 215 – A incorporação de datas no calendário cívico-nacional; § 1º do Artigo 242 – O ensino de História do Brasil; § 5º do Artigo 216 – O segmento afro-brasileiro; e Artigo 231, caput – As comunidades indígenas.

Assumindo um viés democrático, nota-se que a nova Constituição Federal passou a conferir aos diferentes grupos sociais a titularidade do direito à proteção do patrimônio cultural brasileiro. Dessa maneira, a nova definição constitucional suplantou a concepção contida no Decreto-Lei nº 25/1937, de um “patrimônio histórico e artístico nacional designado pelo Estado” a partir de concepções oficiais dos “fatos memoráveis da história” e dos “valores excepcionais” merecedores de proteção. Faz-se agora, referência ao caráter multifacetado da cultura brasileira, formada pelas diferentes expressões simbólicas produzidas no país, inclusive aquelas de alcance regional e local.

A Constituição de 1988 trata ainda de outra questão importante, a da multiplicidade de instrumentos disponíveis que podem ser usados para a preservação do patrimônio cultural, para além do tombamento:

§ 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. (CONSTITUIÇÃO FEDERAL, 1988, ARTIGO 216).

Esta ampliação gerou a necessidade de se criar novos instrumentos de preservação aos bens culturais imateriais, mais susceptíveis ao desaparecimento diante da homogeneização cultural global. Nesse sentido, o Decreto nº 355/2000, “institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa do Patrimônio Imaterial e dá outras providências” (FERNANDES, 1995, p. 11).

Têm-se ainda, no ano de 2001, a criação do Estatuto da Cidade, que traz um conjunto de instrumentos urbanísticos passíveis de contribuir com a conservação do patrimônio nos ambientes urbanos. Estes, todavia, não oferecem maiores sistematizações a esse debate, posto que a lei cuida especificamente de oferecer aos municípios as diretrizes gerais de suas políticas de desenvolvimento urbano, intervindo no mercado de terras e nos processos de urbanização com formas de uso e ocupação do solo, sendo a preservação do patrimônio cultural apenas uma delas.

Quanto aos pedidos de tombamento de edifícios modernos, Carvalho (2005, p. 191) afirma que, nesse terceiro momento, eles foram estendidos, pois a representatividade, a noção de conjunto e o caráter de permanência passaram a integrar os critérios de avaliação

da excepcionalidade, junto com as qualidades prioritariamente artísticas, permitindo que o tombamento pudesse ser indicado para um universo mais amplo de manifestações culturais.

Mas, ainda assim, podemos afirmar que no Brasil, apesar da abrangência dos autores envolvidos na preservação do patrimônio cultural, ela nasceu pela atuação do Estado, ao qual isso ainda compete quase que exclusivamente. Em última instância, foi quase sempre o poder público quem determinou o que deveria ou não ser protegido, o que traz consigo uma formação do patrimônio tendenciosa para o lado de um ou alguns grupos dominantes, vinculando-se a interesses e projetos subjetivos.

A partir de 1980, porém, os pedidos de tombamentos de bens modernos passaram a vir com outra motivação. O que era num primeiro momento instrumento de construção da identidade e incluía os tombamentos preventivos, agora, no terceiro momento, passa a salvaguardar a ideia de autocontemplação de grandes realizações, do realizar-se enquanto nacionalidade. Todavia, no que se refere à arquitetura moderna, o órgão continuou a tomar quase que exclusivamente obras de arquitetos cariocas, remontando ao debate, em 1980, com o edifício-sede da Associação Brasileira de Imprensa (IPHAN, nº 1100-T-83), projeto dos Irmãos Roberto (1943) e construído no Rio de Janeiro.

Neste mesmo ano são abertos os processos de tombamento do conjunto de edifícios do Parque Guinle no Rio de Janeiro (1954), tombado em 1983 (IPHAN, nº 1110-T-84), não só pelo seu valor artístico e histórico, mas também em reverência ao arquiteto do projeto, Lucio Costa. Também em reverência ao arquiteto, em Nova Friburgo, Rio de Janeiro, o Hotel do Parque São Clemente (1944) é tombado no ano de 1985 (IPHAN, nº 1109-T-84).

Somente a partir de 1986, com o tombamento do conjunto das três casas de Gregori Warchavichick, a da Rua Santa Cruz (IPHAN, nº 1121-T-84), da Rua Itápolis (IPHAN, nº 1154-T-85) e da Rua Bahia (IPHAN, nº 1153-T-85), é que as ações de preservação do legado moderno pelo IPHAN extrapolam os limites da vertente carioca da arquitetura moderna brasileira. Ainda neste mesmo ano é solicitado o tombamento do Pavilhão de Óbitos do Recife, em Pernambuco, projeto do arquiteto Luiz Nunes (1937), que ocorre em 1988 (IPHAN, nº 1206-T-86).

No final dos anos de 1980, a inscrição de Brasília na Lista do Patrimônio da Humanidade pela UNESCO deu origem aos estudos para o tombamento de seu Plano Piloto, de autoria de Lucio Costa, protegido em 1990 (IPHAN, nº 1305-T-90).

Notável pelo caráter absolutamente inovador é o tombamento do Plano Piloto de Brasília. Primeiro pela ordem invulgar com que foi procedido. A cidade foi declarada patrimônio da Humanidade em 1987, e só viria ser inscrita nos livros do tombo federal em 1990 [...] Em Brasília o que está protegido pela lei é o plano, ou seja, não é o conjunto existente na área denominada plano piloto, e sim as regras urbanísticas norteadoras dessa ocupação. (PÉSSOA, 2006, p. 164).

Nessa perspectiva de identificar os episódios singulares da arquitetura moderna brasileira, além do âmbito carioca, os técnicos do IPHAN de Minas Gérias propõem, em 1994, o tombamento do conjunto de onze edifícios modernos de diversos autores na cidade de Cataguases (IPAHN, nº 1342-T-94); e também o tombamento do Conjunto da Pampulha, em Belo Horizonte, no ano de 2003, projeto de Oscar Niemeyer (1942-1944) (IPHAN, nº 1341-T-94).

As proteções em âmbito federal seguem até o presente, com o Edifício Caramuru em Salvador, Bahia, em 2013, projeto de Paulo Antunes Ribeiro (1946), com paisagismo de Burle Marx (IPHAN, nº 1551-T-08); e também em Salvador, com o Teatro Castro Alves, em 2015, projetado por José Bina Fonyat (1958) (IPHAN, nº 1509-T-03).

No campo da restauração, na fase moderna do IPHAN (1980-1990), permaneceu ainda, na maioria das vezes, a apreciação estética em detrimento do respeito ao monumento enquanto documento histórico. No entanto, Cunha (2010, p. 120) menciona que o processo de intervenção é mais cuidadoso no que tange às etapas de levantamento preliminar da história e iconografia referentes ao edifício, que neste caso antecede à intervenção propriamente dita, procedimento oposto ao da fase heroica, na qual as diferentes etapas da restauração muitas vezes eram concomitantes.

No entanto, a autora afirma que não houve uma definição teórico-conceitual que resultasse em novos métodos de intervenção. Ao contrário, predominou uma confusão de princípios e conceitos contraditórios, principalmente entre as posturas adotadas e o que propõe a Carta de Veneza (1964), no que diz respeito a máxima de que em restauro cada caso é um caso particular (CUNHA, 2010, p. 121). Situação que se tornou mais aguda tendo em vista a ampliação do que se considera patrimônio e de seu papel na sociedade contemporânea.

Em São Paulo, o Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico de São Paulo (CONDEPHAAT) foi criado, em 1969, em consonância com a visão que

atrelava a cultura a objetivos econômicos associados ao desenvolvimento das cidades. O CONDEPHAAT focaliza a preservação da arquitetura eclética do século XIX, denegada pelo IPHAN. De acordo com Wolff e Zagato (2016, p. 3), somente em 1981, na presidência de Ruy Ohtake, o órgão tomba um exemplar moderno: o edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, de autoria de Vilanova Artigas em parceria com Carlos Cascaldi (1961).

Apesar do tempo decorrido entre a criação do órgão estadual e o primeiro bem moderno protegido, pode-se afirmar que há um diferencial no reconhecimento da arquitetura moderna pelo CONDEPHAAT. A partir de consultas no site do Conselho, observou-se que os materiais dos processos de tombamento são bem desenvolvidos, com texto explicativo sobre a obra, sua importância dentro da produção da arquitetura moderna paulista e a justificativa do pedido de proteção.

Todavia, com exceção das três casas modernistas de Warchavchik tombadas pelo IPHAN, a preservação da arquitetura moderna pelo CONDEPHAAT não foi motivada por interesse público. O primeiro pedido de tombamento partiu do próprio conselheiro do órgão, Luiz Saia, em 1973, solicitando a proteção da casa de Flávio de Carvalho, localizada no município de Valinhos, interior do estado de São Paulo, sendo tombada nove anos depois, em 1982 (CONDEPHAAT, nº 00286). Ainda neste ano, houve o pedido de tombamento do Museu de Arte de São Paulo (MASP), projeto de Lina Bo Bardi (1968), que foi aceito devido à excepcionalidade da obra, considerada um importante exemplar da arquitetura brasileira e um dos mais populares ícones da capital paulista (CONDEPHAT, nº 21768). Cabe lembrar que o MASP também foi protegido na instância federal, em 2008 (IPHAN, nº 1495-T-02).

Outros tantos tombamentos do moderno aconteceram na segunda metade dos anos de 1980, como o edifício da Estação Ferroviária de Mairinque, no interior de São Paulo, projeto pioneiro de Victor Dubugras (1906), tombado em 1986 (CONDEPHAAT, nº 24.383). Posteriormente, em 2004, a estação também é protegida pelo órgão federal (IPHAN, nº 1434-T-98). Também o Edifício Esther, autoria de Ademar Marinho e Álvaro Vital Brasil (1935), é tombado na instância estadual em 1990 (CONDEPHAAT, nº 23.262).

Abrigando atualmente o Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, a Casa de Vidro (1951) entra para o livro do tomo em 1987, pela importância do autor e pelas soluções excepcionais de arquitetura (CONDEPHAAT, nº 24.938). Em 2003, a Casa é protegida em âmbito federal, estando em processo de inscrição (IPHAN, nº 1511-T-03). O Edifício Louveira, projeto de

Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi (1945), exemplar tipológico da arquitetura multifamiliar ao lado do Edifício Esther, é tombado na esfera estadual em 1992, também pela autoria e excepcionalidade das soluções arquitetônicas (CONDEPHAAT, nº 23387).

O tombamento do Parque do Ibirapuera difere em valoração destes últimos, já que foi pautado na tradição do CONDEPHAAT de estudo de áreas naturais, além do caráter inovador das edificações representativas da comemoração do IV Centenário de São Paulo, sendo protegido em 1987 (CONDEPHAAT, nº 25.767). A Igreja de São Domingos, projeto do arquiteto Franz Heep, foi tombada em âmbito estadual em 1988, em um processo amplo das edificações de propriedade dos Dominicanos no bairro de Perdizes, em São Paulo (CONDEPHAAT, nº 24183). Após algumas tentativas, o tombamento da Sociedade Harmonia de Tênis, volta à pauta, não pelo seu valor arquitetônico, mas pela ameaça de descaracterização, ocorrendo em 1991 (NASCIMENTO, 2011, p. 121; CONDEPHAAT, nº 21901).

A excepcionalidade da arquitetura e a autoria, principalmente, segundo Wolff (1998), serão motivação para as proteções de muitas obras pelo CONDEPHAAT, cujas mais recentes são do interior do estado de São Paulo: Rodoviária de Jaú, projetada por Vilanova Artigas (1973) e tombada em 2015 (CONDEPHAAT, nº 49925); Edifício Garagem América, projeto de Rino Levi (1954) e protegido em 2016 (CONDEPHAAT, nº 33220); também neste ano é tombado o complexo da Garagem de Barcos do Santa Paula late Clube de autoria de Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi (1976) (CONDEPHAAT, nº 66688).

No município de São Paulo, em 1985, é criado o Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (CONPRESP). Trata-se de um órgão de assessoramento ligado à Secretária Municipal de Cultura, com aproximadamente 300.000 mil bens tombados. A arquitetura moderna sempre esteve presente nas regulamentações de áreas envoltórias, tombamentos de edifícios e conjuntos ou monumentos, porém, são poucas as obras que foram efetivamente protegidas pelo órgão, sendo que as mais recentes datam de 2018 (ver Tabela 3).

Os anos de 1990 testemunharam uma nova orientação na política preservacionista brasileira que, embora se mantenha atenta às relações entre patrimônio, interesse econômico e turismo colocadas desde os anos de 1970, assinala uma nova correlação de forças e interesses. Segundo Invamoto (2012, p. 161), o ideário neoliberal passa a habilitar representantes do capital nas discussões e ações preservacionistas em decorrência da forte crise financeira do Estado e da crescente participação de empresas privadas nas chamadas

“parcerias público-privadas”. O autor explica que a orientação voltada ao consumo dos lugares e dos bens não muda, mas sim a lógica de participação dos setores público e privado. Situação que vai alterar os critérios de preservação e valorização do patrimônio arquitetônico, como já tratado no tópico anterior “O processo de reflexividade: o visível e o invisível”.

Também nos anos 1990, as pesquisas sobre o legado da arquitetura moderna ganham força por ocasião da redemocratização, com artigos e ensaios nas duas revistas de arquitetura que então surgem, a *Projeto* (1977-) e *Arquitetura e Urbanismo* (1985-), bem como por meio de pesquisas realizadas nos programas de pós-graduação. Nos anos 1992 começam os debates sobre a preservação do patrimônio moderno, com a criação do Docomomo Brasil, e com a realização de seus seminários nacionais e posteriormente regionais, a partir de 1995.

O Docomomo Brasil considera toda a arquitetura do século XX produzida no país, associada à experiência ou expressão moderna, como patrimônio a ser valorizado e preservado (PADUA, 2013, p. 143). Contudo, apesar dos avanços nos debates, os seminários têm refletido a tendência internacional de tratar as questões relativas ao reconhecimento e documentação do patrimônio moderno, em detrimento das questões relacionadas às práticas de sua preservação (PADUA, 2011; TINEM, 2010).

Salvo raríssimas exceções, observa-se que os tombamentos desta categoria no Brasil se limitam ao “período clássico” da arquitetura moderna e às obras de autoria dos arquitetos da chamada “Escola Carioca”, de uma manifestação abrangente e diversificada. Situação que ainda prevalece, com a concentração das ações de proteção às obras modernas realizadas entre as décadas de 1920 e 1960, por Niemeyer, Costa, Reidy, M.M.M. Roberto e Burle Marx.

Contudo, e apoiando-se nas tabelas em anexo (Tabela 1, 2 e 3), construídas a partir das consultas aos processos de tombamento disponíveis no site do IPHAN, CONDEPHAAT e do CONPRESP, observa-se o número reduzido de bens modernos tombados, sendo que algumas obras estão protegidas nas três instâncias (federal, estadual e municipal): as duas casas modernistas de Warchavchick, da Rua Bahia e da Rua Itápolis; a Casa de Vidro; e o Teatro Oficina.

Em que pese a atuação ímpar do IPHAN, desde a sua criação em 1936, não podemos deixar de registrar que essa política preservacionista trouxe algumas consequências para a vida política cultural brasileira. Conforme relata Fernandes (1995):

[...] a política de preservação que norteou a prática do IPHAN objetivava passar a ideia de uma memória mítica, de um passado e uma história sem conflitos e contradições sociais. A concepção predominante era a de se construir um passado unívoco, forjar uma identidade nacional única para o país, excluindo as diferenças e a riqueza de nossa pluralidade cultural [...] Consagrou-se uma memória nacional vinculada apenas a determinados segmentos da sociedade e a um estilo arquitetônico predominante. (FERNANDES, 1995, p. 14).

As relações indissociáveis entre patrimônio, escrita da história da arquitetura e projeto moderno nacional nortearam as práticas seletivas e as proteções por lei no Brasil. Entraram para o patrimônio bens modernos, sobretudo, de valor artístico, que a historiografia canônica consagrou como tais. Os manuais e as grandes narrativas sobre a arquitetura brasileira serviram como justificativa para os tombamentos realizados contemporaneamente à construção das obras, em caráter preventivo ou comemorativo.

Nos anos de 1980, o sentimento de passado, de historicidade da arquitetura moderna provocou reações que foram de rejeição e distanciamento, mas também de culto e homenagem aos grandes mestres, viabilizando outras tantas proteções, cujas fundamentações reforçaram o sentido de homenagear à trajetória de luta dos personagens pelo estabelecimento da arquitetura moderna como identidade nacional.

Portanto, o impulso de preservação nasce imbuído pelo interesse da gestão política e cultural em mostrar a arquitetura moderna enquanto representante da identidade nacional, testemunha e herança do momento histórico que divulgou o Brasil nos compêndios internacionais de arquitetura; sob o medo de perda e pela necessidade de se construir um projeto de Nação, fortemente marcada pelo controle estatal – Estado capitalista – e econômico. Dessa maneira, operações como espetacularização, estetização e museificação urbana, ainda que invisíveis, estiveram presentes na formação do *corpus* patrimonial brasileiro, sobretudo associadas à invenção de uma identidade nacional, a meio caminho do processo de globalização.

1.2 PRESERVAÇÃO E INTERVENÇÃO: CRITÉRIOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS

O interesse pela preservação do legado moderno foi gerado, inicialmente, pela perda ou descaracterização de importantes ícones do Movimento Moderno, tanto no mundo quanto no Brasil. Atualmente, tal interesse advém das adaptações às novas funções, da atualização

dos aspectos tecnológicos e do atendimento a novos padrões de conforto e segurança, processos pelos quais passa este acervo edificado, e que são gerados pelas rápidas transformações no seio da sociedade, decorrentes do desenvolvimento econômico e social. Somado a isso, os desafios enfrentados na preservação dos edifícios modernos, como a fragilidade e a vulnerabilidade de seus materiais e aspectos construtivos; o pouco conhecimento dos seus processos de degradação e, ao mesmo tempo, a proximidade temporal que dificulta seu reconhecimento como testemunhos históricos.

Estas especificidades geraram o questionamento da aplicabilidade dos princípios correntes da preservação do patrimônio ao legado da arquitetura moderna. No centro desse debate, a pertinência da aplicação das teorias da conservação ao patrimônio arquitetônico moderno encontra subsídios em autores como Alöis Riegl (1858-1905) e Cesare Brandi (1906-1988). Também a teoria contemporânea da restauração de Salvador Muñoz Viñas (1963-) tem implicações sobre a preservação do legado moderno, uma vez que o situa dentro de um universo amplo que objetiva a preservação do patrimônio arquitetônico por e na sociedade moderna.

Nesse subcapítulo, elencam-se definições e princípios que irão compor as bases necessárias para a análise das intervenções no patrimônio arquitetônico moderno e, em especial, no objeto da dissertação. A seguir, os confronta aos desdobramentos práticos na atualidade, cujas novas terminologias são incorporadas de modo a evitar as complexas questões envolvidas na preservação.

1.2.1 Restauração e outras definições: sobre alguns conceitos e valores

Os princípios da preservação do patrimônio cultural são resultantes de um longo processo de formulação, cujas raízes se encontram nas propostas antagônicas e puristas de Viollet-le-Duc e John Ruskin, bem como na posição intermediária preconizada por Camillo Boito; no aporte conceitual de Alöis Riegl e na contribuição de Gustavo Giovannoni, chegando à Carta de Restauração de Atenas de 1931. Posteriormente, diante da grande destruição causada pela Segunda Guerra Mundial, estes princípios sofrem revisões, e em 1964 é elaborada a Carta de Veneza, incorporando os fundamentos desenvolvidos por Cesare Brandi, que passa a constituir referência mundial para a preservação do patrimônio cultural.

A princípio, é importante esclarecer um termo fundamental que permeia toda discussão da pesquisa e que tem origem nas ciências médicas, o da intervenção. Segundo Vasconcellos e Mello (2006, p. 63 apud ROCHA, 2011, p. 47-48), a metáfora estabelecida entre as intervenções urbanas e as ciências médicas reporta-se às políticas de saúde urbana do século XVIII, decorrentes dos problemas de salubridade. Atualmente, o termo é empregado também no que se refere às práticas patrimoniais. O art. 03 da Portaria nº 420 (BRASIL, 2010, p. 02) define “intervenção” como “toda alteração do aspecto físico, das condições de visibilidade, ou da ambiência de bem edificado tombado ou da sua área de entorno” incluindo ações de manutenção, conservação, reforma, restauração, recuperação e adaptação por exemplo.

De acordo com Kühl (2008), as intervenções são operações que demandam alguma ação sobre a matéria para conservação da sua significância/valor. Hoje, no entanto, os tipos de intervenção apresentam limites tênues entre si, e sua prática em um edifício de valor patrimonial dificilmente se limita a uma só operação: “[...] ações de restauro, em geral, operam-se também com procedimentos de manutenção e conservação” (KÜHL, 2008, p. 75).

A respeito do termo **restauração**, ele está na origem das principais teorias da conservação desde o século XIX, sendo a intervenção mais complexa e criteriosa, propondo-se a restituir a legibilidade do patrimônio. Na Carta de Veneza de 1964, o termo é definido como:

Art. 9º - A restauração é uma operação que deve ter caráter excepcional. Tem por objetivo conservar e revelar os valores estéticos e históricos do monumento e fundamenta-se no respeito ao material original e aos documentos autênticos. Termina onde começa a hipótese; no plano das reconstituições conjecturais, todo trabalho complementar reconhecido como indispensável, por razões estéticas ou técnicas, destacar-se-á da composição arquitetônica e deverá ostentar a marca de seu tempo. A restauração será sempre precedida e acompanhada de um estudo arqueológico e histórico do monumento. (CARTA DE VENEZA, IPHAN, 1964, p. 93).

Cabe ressaltar que a Carta de Veneza (1964) foi pautada nos princípios do “restauro-crítico”, este por sua vez, foi resultado de uma releitura das propostas associadas ao “restauro filológico ou científico”, de Camillo Boito e Gustavo Giovannoni. Segundo Boito, o “restauro-crítico” tem como princípios: 1. Diferença de estilo entre o novo e o antigo; 2. Diferença de materiais de construção; 3. Simplificação das linhas e supressão dos ornamentos; 4. Exposição de velhas partes removidas perto do monumento; 5. Incisão, em cada uma das peças renovadas, da data de restauro ou de um

sinal convencionado; 6. Epígrafe descritiva incisa no monumento; 7. Descrição e fotografias dos diversos períodos das obras, colocadas no próprio edifício ou próximo a ele, ou descrição por meios impressos; 8. Notoriedade. (BOITO, 2003, p. 15-24).

Giovanni Carbonara (2008) apresenta as características da corrente “restauro-crítico” como sendo:

[...] parte da afirmação de que toda intervenção constitui um caso em si, não classificável em categorias [...]. Será a própria obra, indagada atentamente com sensibilidade histórico-crítica e com competência técnica, a sugerir ao restaurador a via mais correta a ser empreendida. [...] Problemas que a restauração, porém, requer diferentemente da verdadeira atividade historiográfica, respostas não apenas ‘vernais’, mas também concretamente operacionais e figurativas [...] fazendo arquitetura, e boa arquitetura, no caso do restauro arquitetônico. (CARBONARA, 2008, p. 285-286).

Todavia, Kühl (2006, p. 23) esclarece algumas questões a respeito desta prática, visto que não se deve confundir a ideia de particularidade, contida na expressão “cada caso é um caso”, com um ato individual, em que “cada um faz o que quer”. Sob a ótica do “restauro-crítico”, estabelece-se a necessidade de aprofundamento caso a caso, e somente a partir do conhecimento dos bens é que se pode propor intervenções que respeitem os valores reconhecidos. Significa dizer que, para cada caso estudado, valores específicos e jamais genéricos serão identificados para que sejam preservados. Dessa forma, as intervenções devem seguir princípios fundamentais, trabalhando com diretrizes que norteiam o campo da restauração como um todo, mas não na forma de regras fixas:

[...] na prática os meios empregados variam em função da vertente de pensamento, da realidade de cada obra ou conjunto de obras, de sua constituição física, de seus materiais, de sua configuração e inserção num dado ambiente e de seu particular transcurso ao longo do tempo. (KÜHL, 2006, p. 21).

Em seu artigo Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização: problemas teóricos de restauro (2008), Kühl chega à seguinte conclusão:

[...] o restauro passa a ser encarado como ato que deve respeitar as várias fases por que passou a obra e preservar as marcas de sua própria translação no tempo, com consciência de que qualquer ação a modifica e intervém inexoravelmente em sua realidade figurativa. (KÜHL, 2008, p. 357).

Com o propósito de auxiliar na conservação do patrimônio cultural, no início do século XX Giovanni elaborou uma classificação sistemática dos tipos de restauro, sendo eles: restauro de consolidação, em que recomendava o emprego de técnicas construtivas modernas, como as estruturas em ferro e de concreto armado; restauro de recomposição (anastilose), para remontagem de peças dispersas e acréscimos das partes faltantes; restauro de liberação, em que libera o monumento de acréscimos sem valor artístico; e o restauro de contemplação ou renovação, quando se revela necessário reintegrar a obra ao contexto das construções no qual se insere (CHOAY, 2006, p. 194-203).

Já na Carta Italiana de Restauro (1972), o conceito é proposto em consonância com a “Teoria da restauração” de Cesare Brandi, que estabelece uma íntima ligação entre essa prática e a obra de arte que, uma vez reconhecida como tal, passa a condicionar a restauração e não o contrário. Apesar de o autor ter elaborado sua teoria a partir das experiências que realizou no Instituto Central de Restauração (ICR), em Roma, relativas às artes plásticas, os conceitos e princípios constituem uma base teórica importante para o caso da arquitetura, definindo, seu primeiro princípio que:

[...] a restauração constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na dúplici polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão para o futuro. (BRANDI, 2005, p. 30).

Afirmando ainda que não se deve menosprezar o aspecto histórico, Brandi apresentou o segundo princípio da restauração:

[...] 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).

Para o autor, a conservação somente pode ser realizada sobre elementos físicos da obra, com finalidade associada à permanência das suas qualidades estéticas. Nesse sentido, a teoria de Brandi trata a obra de arte como um objeto com duas faces: a estética e a histórico-documental. Segundo Zancheti (2014, p. 2), um dos objetivos da teoria de Brandi foi romper com a tradição de “restauro-filológico” que valorizava os aspectos documentais, associados à passagem do tempo sobre a obra, à vida dos edifícios nas decisões sobre o restauro. Essa mudança permitiu que a conservação fosse vista novamente como uma atividade criativa.

A Carta Italiana de Restauro (1972), em seu Artigo 4º, define assim o termo restauração:

Entende-se por restauração qualquer intervenção destinada a manter em funcionamento, facilitar a leitura e a transmitir integralmente ao futuro as obras e os objetos definidos nos artigos precedentes. (CURY, 2000, p. 1-2).

Quanto às restaurações arquitetônicas, o documento estabelece ainda o seguinte critério:

Uma exigência fundamental da restauração é respeitar e salvaguardar a autenticidade dos elementos construtivos. Este princípio deve sempre guiar e condicionar a escolha das operações. (CURY, 2000, p. 9).

Cabe destacar aqui que, ao contrário do que preconiza a quase totalidade das intervenções contemporâneas, a restauração reitera a necessidade de um respeito pela matéria original, seja do ponto de vista artístico, seja do ponto de vista histórico. Contudo, o respeito à matéria não implica em museificação ou imobilismo da obra, ao contrário, admite-se que toda restauração acarreta transformações em maior ou menor escala, entretanto, tais transformações devem ser justificadas.

Com relação ao termo **reconstrução**, ele está associado de maneira geral às intervenções que visam construir, total ou parcialmente, uma obra que veio a ser destruída. As reconstruções, associadas inicialmente às reconstituições integrais defendidas por Viollet-le-Duc em meados do século XIX, são criticadas em três dos principais documentos patrimoniais, a saber, a Carta de Atenas (1931), a Carta de Veneza (1964) e a Carta Italiana de Restauro (1972):

[...] a conferência constatou que nos diversos Estados representados predomina uma tendência geral a abandonar as reconstituições integrais [...]. (CURY, 2000, p. 1).

Todo trabalho de reconstrução deverá, portanto, ser excluído a prior, admitindo-se apenas anastilose, ou seja a recomposição de partes existentes, mas desmembradas. Os elementos de integração deverão ser sempre reconhecíveis e reduzir-se ao mínimo necessário para assegurar as condições de conservação do monumento e restabelecer a continuidade de suas formas. (CURY, 2000, p. 3-4).

[...] proibem-se indistintamente para todas as obras de arte [...] remoção, reconstrução, ou traslado para locais diferentes dos originais, a menos que isso seja determinado por razões superiores de conservação. (CURY, 2000, p. 2).

A Carta de Burra (1999) revela uma mudança na posição no que se refere às reconstruções, apesar de apresentar definições pouco precisas do termo. Todavia, deve-se lembrar que esta carta, em linhas gerais, indica orientações para a conservação baseadas em expressões locais e regionais oriundas da Austrália:

Reconstrução significa devolver um bem, a um estado anterior conhecido e se diferencia de restauração pela introdução na substância existente novos materiais [...] Alguns edifícios, obras ou outros componentes foram projetados para serem facilmente removidos, ou já têm uma história de recolocação. No caso em que esses edifícios, obras ou outros componentes não tenham ligações significativas com a sua atual localização, pode ser apropriada sua remoção. (CURY, 2000, p. 2).

Na tentativa de afastar a ação profissional da intuição, o campo disciplinar da preservação institui ainda os princípios básicos da ‘autenticidade’, ‘distinguilidade’ e ‘reversibilidade’. O primeiro princípio guarda relação direta com a percepção dos valores associados a determinado bem cultural. De acordo com o Dicionário do Patrimônio Cultural a autenticidade não pode ser definida em termos absolutos e seu reconhecimento está intrinsecamente ligado ao contexto ao qual se refere:

Autenticidade – definida como sendo verdadeiro sem substância, como de fato proveniente da fonte ou autoria reputada – é reconhecida como sendo a qualidade acima de todas, provavelmente a mais essencial, na identificação de sítios de grande significado cultural. Sem ela, seus valores como documentos históricos, como obras de arte excepcionais e como símbolos nacionais estão seriamente comprometidos. (BELL, 1997, p. 27-28 apud GONÇALVES, 2016).

Nas práticas relativas ao patrimônio cultural, é válido pensar que a autenticidade tem estreita relação com a noção de ‘verdade’, referindo-se a algo genuíno e legítimo, conectado ao seu momento de origem. Do ponto de vista das normativas da conservação, a primeira citação do termo é encontrada na Carta de Veneza (1964), apesar de ela não defini-lo:

Portadores de mensagem espiritual do passado, as obras monumentais de cada povo perduram no presente como o testemunho vivo de suas tradições seculares. A humanidade, cada vez mais consciente da unidade dos valores humanos, as considera um patrimônio comum e, perante as gerações futuras, se reconhece solidariamente responsável por preservá-las, impondo a si o dever de transmiti-las na plenitude de sua autenticidade. (CURY, 2000, p. 1).

Brandi (2007, p. 47) demonstra em sua teoria a influência de ideias vigentes no início do século XX, aproximando-se dos entendimentos de Boito em relação ao conceito de autenticidade, definindo como “intrínseca relação existente entre [...] determinado conjunto e o tipo de intervenção realizada em seu estoque construtivo”, referindo-se, portanto, ao aspecto material antigo do bem cultural.

A autenticidade não aparece na *Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural*, compromisso internacional criado na décima sétima sessão da Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), realizada em Paris, em 1972. Também não está entre os critérios para que um bem faça parte da *Lista do Patrimônio Mundial*, documento elaborado na Convenção da UNESCO, mas é citada como uma característica adicional nas orientações:

[...] a propriedade deve cumprir o teste de autenticidade em concepção, material, execução e situação [...] A autenticidade não se limita a consideração à forma e à estrutura originais, mas inclui todas as modificações e adições subsequentes ao longo do tempo, que em si mesmo possuam valores artístico ou histórico. (UNESCO, 1977, §9).

O marco definitivo desta conceituação ocorreria com o Congresso organizado pela UNESCO, ICCROM e ICOMOS, realizado em Nara, no Japão, em 1994. O encontro foi dedicado à discussão sobre a noção de autenticidade e sua aplicação nas práticas de preservação, diante da diversidade do patrimônio cultural mundial. O documento conclui sobre a impossibilidade de se basear os julgamentos de valor e autenticidade em critérios fixos, sendo fundamental considerá-los a partir dos contextos culturais específicos, aproximando-se do entendimento de uma autenticidade sociocultural:

Item 11 – A conservação do patrimônio cultural em suas diversas formas e períodos históricos é fundamentada nos valores atribuídos a esse patrimônio. Nossa capacidade de aceitar estes valores depende, em parte, do grau de confiabilidade conferido ao trabalho de levantamento de fontes

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

Item 12 – Autenticidade, considerada dessa forma e afirmada na Carta de Veneza, aparece como principal fator de atribuição de valores [...].

Item 13 – Todos os julgamentos sobre a atribuição de valores conferidos às características de um bem, assim como a credibilidade das pesquisas realizadas, podem deferir de cultura para cultura, e mesmo dentro de uma mesma cultura, não sendo, portanto, possível basear julgamentos de valor e autenticidade em critérios fixos. Ao contrário, o respeito devido a todas as culturas exige que as características de determinado patrimônio sejam consideradas e julgadas nos contextos culturais aos quais pertencem. (CURY, 2000, p. 2-3).

Ao evidenciar a relação direta entre autenticidade e credibilidade das fontes de informação, o documento recomenda que as pesquisas e levantamentos incluíssem aspectos de “forma e desenho, materiais e substância, uso e função, tradições e técnicas, localização e espaço, espírito e sentimento, e outros fatores internos e externos” (CURY, 2000, p. 3). Ao final, chega-se à conclusão de que cada obra deve ser considerada de acordo com critérios segundo o seu contexto cultural, mas o documento enfatiza que essas características específicas sejam reconhecidas em cada cultura.

A noção de autenticidade relacionada à arquitetura moderna foi mais bem discutida pela UNESCO no ano de 1995, em Helsinki, na Finlândia, em um seminário pioneiro sobre o patrimônio do século XX. Nas considerações do encontro, foi mencionado que o patrimônio moderno apresenta características que não podem ser definidas apenas pelas suas formas arquitetônicas, mas também por questões ecológicas, sociais, antropológicas, econômicas e culturais que constituem o todo (ICOMOS, 1995).

Em 1997, o Docomomo produziu um relatório com recomendações sobre o patrimônio arquitetônico moderno, esperando que esse texto pudesse ajudar a justificar e apoiar a salvaguarda desses edifícios, sítios e áreas que mais significativamente representam a estética, técnica e princípios sociais do Movimento Moderno (DOCOMOMO, 1997, p. 1). Especificamente sobre a autenticidade, o relatório aponta quatro aspectos relevantes: 1) Autenticidade da ideia: o conceito do projeto que nasce do programa; 2) Autenticidade da forma: organização espacial e aparência; 3) Autenticidade da construção e detalhes; e 4) Autenticidade dos materiais.

Esta abordagem da autenticidade pode ser considerada como um método estruturado para a avaliação de edifícios Modernos de forma uniforme, enfatizando que o “design” é um conceito abrangente desenvolvido dentro de um universo cultural e resultante da consideração das necessidades do cliente, dentro de um espectro de possibilidades e restrições sociais e técnicas, muitas vezes exigindo métodos de construção racionalizados, incluindo industrialização e padronização. (DOCOMOMO, 1997, p. 8).

O relatório recomenda ainda que a interpretação de autenticidade deve considerar mais que “design, materiais e acabamento” em sua relação com a arquitetura moderna, e admite que a substituição de materiais originais ou outras alterações são aceitáveis, contanto que a intenção original (ideia) do arquiteto seja reconhecível na forma, espaço e aparência do edifício ou sítio. Entretanto, “materiais, construção e detalhes continuam sendo importantes para o ‘teste de autenticidade’, para apoiar e para reconhecer a ‘ideia’ abstrata do arquiteto Moderno” (DOCOMOMO, 1997, p. 10).

Na visão de Prudon (2008, p. 35), o conceito e a ideia do projeto original são primordiais no caso da preservação da arquitetura moderna, mas a preservação do material não é dispensada. Nesse sentido, a matéria original continua sendo importante, ainda que a noção de autenticidade não seja vinculada apenas a ela.

Para Kuhl (2010, p. 306), o significado de autenticidade deve ser entendido como “respeito pela configuração da obra e pela sua materialidade, como transformadas ao longo do tempo”; compreendendo que a autenticidade se pauta pelo “respeito aos materiais originais e aos documentos autênticos”. Têm-se ainda o conceito de ‘integridade’, que segundo Brandi diz respeito à sensação de completude do conjunto: “A integridade está diretamente ligada ao estado de conservação de determinada obra ou conjunto e à sensação de completude ainda presente nos mesmos” (BRANDI, 2005, p. 47).

Tais conceitos, autenticidade e integridade, incorporam-se à teoria do restauro-crítico ao destacar a importância da ‘distinguilidade’ e da ‘mínima intervenção’, pois só é possível reverter ou promover novas intervenções, se as realizadas anteriormente forem perceptíveis e tiverem afetado o minimamente o bem. Segundo Kuhl (2010):

[...] qualquer nova inserção deverá colocar-se como novo estrato, que não induza o observador ao engano de confundi-la com a obra como estratificada antes da intervenção, não propondo o tempo como reversível e devendo documentar a si mesma. Isso já aparecia de forma explícita nas formulações de Boito, em que acréscimos e renovações, se necessários, deveriam ter caráter diverso do original, mas de modo a não destoarem do conjunto;

completamento de partes deterioradas ou faltantes deveriam, mesmo seguindo a forma primitiva, ser de material diverso ou ter incisa a data de sua restauração ou, ainda, no caso das restaurações arqueológicas, ter formas simplificadas. (KÜHL, 2010, p. 312).

Assim, a intervenção no patrimônio deve ser evidente, sendo realizada segundo as tecnologias construtivas vigentes no momento de sua realização, de maneira a não induzir ao engano; deve-se portanto, “ostentar a marca do nosso tempo” (CARTA DE VENEZA, Art. 9º, CURY, 2000, p. 2).

O princípio da ‘reversibilidade’, por sua vez, preconiza que as novas intervenções devem permitir a leitura do edifício, somado ao valor que lhe foi atribuído a partir das novas propostas, nos diversos tempos em que forem executadas. Conforme contido na Carta de Veneza (1964):

Artigo 13º Os acréscimos só poderão ser tolerados na medida em que respeitarem todas as partes interessantes do edifício, seu esquema tradicional, o equilíbrio de sua composição e suas relações como meio ambiente. (CURY, 2000, p. 3).

Este aspecto é enfatizado por Carbonara, a partir da reflexão da obra de Brandi:

Reversibilidade, que mais recentemente tem sido enunciada, de modo mais preciso, como “re-trababilidade”: pois a restauração não deve impedir, tem, antes, de facilitar qualquer intervenção futura; portanto, não pode alterar a obra em sua substância, devendo-se inserir com propriedade e de modo respeitoso em relação ao preexistente e de forma a não impedir ou inviabilizar intervenções futuras que se façam necessárias. (CARBONARA, 2008, p. 47).

Valor

Quanto ao valor, este é um assunto da filosofia que, segundo Zancheti (2014, p. 4), desdobra-se em duas posições: a primeira afirma que a valorização é uma característica própria dos objetos e que, portanto, têm valores intrínsecos que estão associados às características físico-materiais; a segunda posição enfatiza que a valorização é uma ação ou atribuição que um sujeito realiza sobre os objetos.

Existe, porém, uma posição intermediária que considera o contexto onde se realiza a valorização. Nela, o sujeito é a entidade que atribui valor, mas o faz somente considerando as

qualidades do objeto e informado pelo contexto social, cultural e econômico onde se insere ou foi formado: “[...] a valorização é um ponto de confluências dos objetos e dos sujeitos dentro do âmbito de relações sociais, culturais ou econômicas” (FRONDIZI, 1971 apud ZANCHETI, 2014, p. 4). Ou seja, as práticas de preservação são, sempre, resultantes de escolhas e decisões, das quais uma parcela é de cunho técnico, mas também são fruto de posicionamento ao que se deseja preservar. Assim, cada caso se insere em uma dialética particular de valores em jogo, ligada intrinsecamente ao contexto ao qual se refere.

Desde o início do século XX, várias foram as propostas de classificação dos valores para fins de preservação patrimonial. A Carta de Burra (1991) classifica-os em valor estético, histórico, científico e social. A English Heritage (UNESCO, 1994), organização pública com função de gerir as propriedades históricas do Estado Britânico, classifica os valores patrimoniais em cultural, educacional, econômico, recreacional e estético. A mais significativa ao debate relacionado às práticas de preservação do patrimônio arquitetônico moderno foi aquela identificada por Alöis Riegl (2006).

Riegl, em sua obra, empreende uma reflexão muito mais em relação ao valor outorgado ao monumento do que ao monumento em si, tratando os valores como evento histórico – abordagem histórica – e a partir da vontade artística (*Kunstwollen*) de cada época – abordagem interpretativa. Dessa forma, os caminhos da preservação se baseiam nos valores atribuídos aos monumentos, que o autor classifica como: valor de antiguidade; valores de rememoração, compostos pelo valor histórico e pelo valor de rememoração intencional; e valores de contemporaneidade, que incluem o valor de uso e os valores de arte, este último correspondente ao valor de novidade e ao valor de arte relativo.

Podemos afirmar que a mais evidente diferença entre o patrimônio arquitetônico do passado e o patrimônio recente é a ausência do valor de antiguidade. Para Riegl (2006), o valor de antiguidade ou ‘ancianidade’ corresponde àquele que se estabelece no decorrer do tempo, por meio da resistência à ação destrutiva da natureza:

Sob a ótica do valor da antiguidade, a lei estética fundamental de nossa época pode ser formulada da seguinte maneira: exigimos da mão do homem que produza obras acabadas e fechadas, símbolos da lei da criação. Ao contrário, esperamos da ação da natureza, do decurso do tempo, a dissolução dessas obras, símbolos da lei igualmente necessária da degradação. Na obra recentemente realizada, os traços de degradação nos incomodam tanto quanto os sinais de uma criação recente numa obra antiga.

É muito mais a percepção, em sua natureza, do ciclo necessário da criação e da destruição que apraz ao homem do século XX. (RIEGL, 2006, P. 71-72).

O autor menciona que o valor de antiguidade seria aquele mais acessível às massas, devido às marcas deixadas pelo tempo, fazendo aflorar no espectador a sensação de ciclo transcorrido. No entanto, a arquitetura moderna, em especial a brasileira, torna-se patrimônio ainda no século XX, quando algumas obras encontram-se recém-construídas ou ainda estão inacabadas por ocasião de seus tombamentos preventivos. Este momento corresponde ao que o historiador chamou de criação dos monumentos intencionais ou valor de rememoração intencional, aos quais a sociedade moderna confere significação por meio de suas características artísticas e históricas, não estando associado à memória coletiva e às grandes realizações. Soma-se a isso o fato do valor de rememoração intencional exigir do monumento “[...] a imortalidade, o eterno presente, a perenidade do estado original” (RIEGL, 2006, p. 85).

Implicações de tais considerações são observadas, seja na ação da natureza que causa nas obras modernas efeito de envelhecimento, seja na ação do homem que busca com as intervenções imprimir um caráter de permanente novidade ao edifício moderno. Desse modo, enquanto o antigo deve ir diluindo-se conforme é marcado pelo tempo, sem que as intervenções se imponham (valor de antiguidade), o novo deve resistir à degradação sem que as marcas do tempo se imponham (valor de rememoração intencional). Prevalece, em ambos os casos, a visão de controle do ciclo referido, sendo que no segundo caso se enfatiza a vontade de fixar o momento da concepção e da realização da ideia, rejeitando o percurso da obra no tempo, este revelado pela sua decadência material e formal.

Esse despontar de um novo valor de rememoração está diretamente ligado às transformações da virada do século XIX para o XX, quando o patrimônio adquiriu contornos ainda mais amplos, com certos legados culturais, antes negados pela História, alcançando *status* de bem cultural, em um momento que coincide com a criação dos “monumentos históricos” pela sociedade ocidental. Não obstante, os bens patrimoniais passaram a ser vistos como evidências materiais e imateriais dos traços de identidade coletiva (classes sociais e gerações) de um determinado espaço-tempo.

Nesse sentido, no âmbito do pensamento regliano, não se pode afirmar que existe valor de arte eterno; e, ao mesmo tempo, não se pode falar em monumento artístico, apenas histórico, que traz em si um valor de arte relativo, que é sempre receptor do juízo de valor

que a sociedade lhe atribui em cada contexto cultural. Entende-se, portanto, que o bem é considerado autêntico e digno de ser protegido, porque possui características que correspondem ao valor relativo de arte do momento (*Kunstwollen*), de modo que a preservação é uma consequência dos valores que são atribuídos aos monumentos, e que esses valores relacionam-se ao tempo e ao lugar, podendo inclusive ser contraditórios e conflitantes.

Segundo a concepção moderna, o valor de arte de um monumento é mensurado pela maneira como satisfaz as exigências da vontade artística moderna, que não foram [...] formuladas claramente e, estritamente falando, não serão jamais, pois variam de indivíduo a indivíduo e de momento a momento [...] Se não existe valor de arte eterno, mas somente valor relativo moderno, o valor de arte de um monumento não é mais um valor de rememoração, mas um valor atual. A tarefa de conservação do monumento histórico deve levar isso em conta, porque se trata, para a arte, de um valor prático e flutuante, que exige mais atenção e se opõe ao valor histórico de rememoração do passado do monumento. (RIEGL, 2006, p. 48).

A princípio, considera-se que toda obra do passado possui valor histórico, ou seja, o monumento passa a ser identificado como um documento e, por essa razão, deve ser mantido o mais fiel possível ao original. O que interessa neste caso é a obra em sua forma intacta:

O valor histórico é tanto maior quanto mais puramente se revela o estado original e acabado do monumento, tal como se apresentava no momento de sua criação: para o valor histórico, as alterações e degradações parciais são perturbadores [...] Trata-se mais de conservar um documento o mais autêntico possível para a pesquisa futura dos historiadores da arte [...] As destruições passadas, imputáveis aos agentes naturais, não podem ser anuladas e, do ponto de vista histórico, elas também não devem ser reparadas. Mas as destruições futuras, as que o valor de antiguidade não somente tolera, mas postula, são inúteis aos olhos do valor histórico. (RIEGL, 2006, p. 76-77).

Fato que implica em métodos conservativos a partir da paralisação do processo de degradação sofrido pela obra, ainda que admita as transformações já impostas pelo tempo como parte da história do próprio monumento; e tendo em conta a ausência do valor de antiguidade no patrimônio arquitetônico moderno, ele se caracteriza também pelos valores de contemporaneidade. Estes, em vez de considerar o monumento enquanto tal, cobram-lhe o aspecto de integridade, remetendo à sua gênese:

Ao invés de considerar o monumento enquanto tal, o valor da contemporaneidade tenderá, imediatamente, a torná-lo de forma igual a uma criação moderna recente, e a exigir também que o monumento [antigo] apresente o aspecto característico de toda obra humana e sua gênese: em outras palavras, que dê a impressão de uma perfeita integridade, intocada pela ação destrutiva da natureza (RIEGL, 2006, p. 91).

Dos valores de contemporaneidade, derivam o valor de uso e os valores de arte, este último composto pelo valor de novidade e valor de arte relativa, que também se interessam pela manutenção do estado original da obra, manifestando pouca tolerância aos sintomas de degradação.

O valor de uso se relaciona com as condições materiais de utilização prática das obras, seja em relação àquelas que mantiveram sua função original, seja em relação àquelas que foram atribuídas novas funções. Nesse caso, os valores de contemporaneidade não podem se antepor ao valor de antiguidade; contudo, verifica-se em muitas situações a sobreposição dos primeiros sobre o segundo, recusando as marcas de envelhecimento, aproximando-se do valor de rememoração intencional: “[...] para a maioria, um monumento ainda utilizado deve apresentar, mesmo em nossos dias, a aparência juvenil de sua origem e recusar as marcas de envelhecimento ou de suas fragilidades” (RIEGL, 2006, p. 99).

Sobre os valores de arte, Riegl recorre à distinção entre aquilo que apenas o homem culto é capaz de perceber, referindo-se à presença, nas obras passadas, de certas qualidades que a tornam capaz de satisfazer a *Kunstwollen* do momento – valor de arte relativo; e o que é percebido pelo público em geral, resultando na exigência de criações artísticas novas – valor de novidade. Dessa forma, a obra moderna não deve se parecer com obras antigas, tanto na concepção quanto no tratamento de pormenores, e deve sempre manter a aparência de uma obra recém-criada.

[...] o valor artístico relativo só pôde, ao menos depois do início da época moderna, ser apreciado por aqueles que possuem cultura estética. A multidão sempre foi seduzida pelas obras cujo aspecto novo estava claramente afirmado [...] Ao olhar da multidão, só o que é novo e intacto é belo. O velho, o desbotado, os fragmentos de objetos são feios. (RIEGL, 2006, p. 98).

O caráter acabado do novo, que se exprime da maneira mais simples por uma forma que ainda conserva sua integridade e sua policromia intacta, pode ser apreciada 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, 2006, p. 96).

Em relação ao valor de novidade, este satisfaz àquela vontade de atribuir ao novo uma incontestável superioridade sobre o velho; tal atitude “está tão solidamente ancorada [na sociedade] que não poderá ser extirpada no espaço de alguns decênios” (RIEGL, 2006, p. 96), do que decorre uma forte tendência a refazer antes de se conservar, mesmo nos casos em que há o reconhecimento de que sejam monumentos de importância para a história da arquitetura.

Ao olhar da multidão, só o que é novo e intacto é belo. O velho, o desbotado, os fragmentos de objetos são feios. Essa atitude milenar, que atribui ao novo incontestável superioridade sobre o velho, é tão solidamente ancorada que não poderá ser extirpada no espaço de algumas décadas [...] é necessário ver nisso a mais plausível explicação à considerável resistência oposta aos pioneiros do valor da antiguidade. Mas, sobretudo: os processos de conservação do século XIX fundavam-se essencialmente na idéia tradicional da associação íntima entre o valor de novidade e o valor histórico; era necessário suprimir todo traço visível de degradação pelos agentes naturais, preencher todas as lacunas e completar todo fragmento, para reconstruir a totalidade integral. A reconstituição do documento em seu estado original era, no século XIX, a finalidade abertamente reconhecida de toda conservação racional, e era difundida com fervor. (RIEGL, 2006, p. 98-99).

Daí que, na sociedade moderna, a mediação dos valores de contemporaneidade vem transformando o valor de cultura em valor de mercado, a partir de intervenções no patrimônio arquitetônico moderno, explorando-o por todos os meios. Consequentemente, as ações de preservação privilegiam os aspectos estéticos e formais da obra, em detrimento àqueles históricos, o que resulta na perda de autenticidade. Soma-se a isso que as regras da sociedade capitalista fazem com que esta produção seja valorizada como objeto de consumo, tornando-se mais difícil encará-la como manifestação cultural.

Tal estrutura de valores permite constatar que as classes sociais demonstram interesses simultâneos e opostos sobre os monumentos – entre pessoas instruídas (estudiosos, Estado e Igreja) e a sociedade em geral (usuários, leigos e proprietários) – e que os valores são formados pela interação entre sujeitos e os objetos, em um determinado contexto. Esta constatação também serve aos preceitos teóricos que fazem parte dos desdobramentos que essas ações práticas desencadeiam.

Viollet-le-Duc, Ruskin, Brandi e tantos outros definiram suas orientações de acordo com os códigos e atitudes estabelecidas nos recortes temporais que constituem a história por eles vivenciada, e que foram assimiladas ou não, de acordo com os grupos sociais. Nesse sentido, Choay (2009) escreve que:

É uma concepção comum da arquitectura memorial que leva Ruskin a considerar os monumentos do passado como sagrados e intocáveis e Viollet a promover uma aproximação histórica e didáctica da restauração [...] Quando preconiza a restauração, Viollet trabalha num país em que disse e repetiu que ignorava a cultura de manutenção. (CHOAY, 2009, p. 33).

Quanto a Boito, ele se dirige ao valor documental dos monumentos, ao respeito pela matéria original, à unidade de estilo e à distinguibilidade. Riegl, por sua vez, diferencia os conceitos de monumento e monumento histórico, e os valores a eles inerentes, desse modo subsidia as novas premissas que sustentam o patrimônio e as categorias das intervenções: “Ele [Alöis Riegl] demonstrou que em matéria de restauração não pode existir nenhuma regra científica absoluta, cada caso inscreve-se numa dialética particular de valores em jogo” (CHOAY, 2009, p. 35). Já Brandi preconiza diretrizes de observância à estética, à história, à função e à ambiência cultural, e vê o empirismo como inerente ao ato de intervenção, ao considerar que o restauro é um ato crítico em que devemos dar atenção para o juízo de valor.

Segundo Hannesch et al. (2015, p. 39), estes profissionais demonstram que as práticas têm acompanhado os valores intrínsecos de cada época, as formulações teóricas fazem parte dos desdobramentos e, apesar de intervir na materialidade, o que se deseja preservar com a intervenção são os valores temporais, sociais e subjetivos inerentes aos patrimônios culturais, decorrentes dos grupos sociais que os constroem.

Há que ressaltar ainda outro agrupamento de valores proposto Caple (2000, p. 62), cujas tipologias identificadas por Alöis Riegl (2006), as nomeadas na Carta de Burra (1999) e as classificadas por *English Heritage* (UNESCO, 1994) encaixam-se nessa divisão. O primeiro é o valor instrumental, ligado ao desempenho do objeto na sociedade como elemento funcional. No caso da arquitetura, esse tipo de valor está associado à função de abrigo e isolamento de atividades.

O valor simbólico é aquele que está associado ou reforça os significados dos objetos, dependente da cultura e das relações sociais; não sendo permanente, pode assumir várias formas (artístico, religioso, de poder, de *status* social), pois é reflexo da maneira como a

sociedade reproduz as ideologias, as economias e as políticas. Nesse caso, os objetos são os signos materiais que suportam significados atribuídos pela sociedade.

O valor documental, por sua vez, é aquele que documenta a passagem do tempo histórico, podendo ser expresso nos signos do objeto. No caso da arquitetura, esses signos podem se destacar nos ornamentos das fachadas, nos tipos de alvenaria, nas técnicas e nos materiais construtivos empregados, nos estilos, nas reformas realizadas e em outros elementos. Os signos são considerados marcas dos valores históricos e de antiguidade, pois atestam a veracidade da idade e da época histórica dos objetos.

Dos três tipos de valores, Caple (2000, p. 64) menciona que o simbólico e o documental ganham destaque em relação ao instrumental. Entretanto, a teoria contemporânea da restauração (MUÑOZ-VIÑAS, 2010), que será melhor discutida a seguir, não aceita a exclusão do valor instrumental do campo do seu interesse e esta constatação é particularmente válida para os edifícios, cuja preservação depende da continuidade de uso ou da inserção de um novo uso.

Diante desse quadro, é possível dizer que a prática da restauração se divide em duas correntes de trabalho antagônicas: o intervencionismo, que por razões práticas ou preferências estéticas busca a unidade artística e a revitalização do objeto por meio de adaptações; e o anti-intervencionismo (conservação), que propõe manter os objetos inalterados por valorizá-los como documentos históricos. No entanto, conforme Santos e Gonçalves (2013, p. 3), o extremismo com que essas correntes foram interpretadas por alguns agentes culturais motivou o surgimento de um movimento reacional: “tomou-se consciência de que havia necessidade de flexibilizar os padrões de conduta para resolver os problemas relacionados à preservação moderna”.

Questões relativas ao ideário moderno

A partir das considerações realizadas, pode-se abordar de forma mais embasada as questões técnicas e materiais recorrentes na preservação da arquitetura moderna, mais especificamente na ação de restauro, de maneira que fiquem evidenciados os dilemas a ela relacionados. A questão do tratamento da ‘pátina’, alteração realizada pela ação do tempo sobre a matéria que acarreta interferência na aparência original da obra, é um destes dilemas.

Na Carta Italiana de Restauro (1972), proíbe-se a eliminação da pátina em todas as obras de arte e, no anexo que trata dos critérios das restaurações arquitetônicas, está assim determinado:

A pátina da pedra deve ser conservada por evidentes razões históricas, estéticas e também técnicas, já que ela desempenha uma função protetora como ficou demonstrada pelas corrosões que se iniciam a partir das lacunas da pátina. (CURY, 2000, Anexo B, p. 10).

Brandi (2005) ao tratar da questão das adições e remoções nas intervenções de restauro, inclui a pátina como um tipo de adição, fruto da ação do tempo. E para as demais adições e remoções, apresenta situações distintas a partir das duas instâncias presentes na obra de arte: a histórica (na maior parte das vezes ligada à matéria) e a artística/estética (associada à imagem).

Do ponto de vista histórico a adição sofrida por uma obra de arte é um novo testemunho do fazer humano e, portanto, da história [...] A remoção, ao contrário, apesar de também resultar de um ato e por isso inserir-se igualmente na história, na realidade destrói um documento e não documenta a si própria [...] Disso decorre que a conservação da adição deve ser considerada regular; excepcional a remoção [...]. (BRANDI, 2005, p. 71-72).

Para a instância que nasce da artisticidade da obra de arte, o acréscimo reclama a remoção. Perfila-se, portanto, a possibilidade de um conflito com as exigências conservativas colocadas pela instância histórica [...] E como a essência da obra de arte deve ser vista no fato de constituir uma obra de arte e só em segunda instância no fato histórico que individua, é claro que se a adição deturpa, desnatura, ofusca, subtrai parcialmente à vista a obra de arte, essa adição deve ser removida [...] É, em suma, sempre um juízo de valor que determina a prevalência de uma ou outra instância na conservação ou remoção das adições. (BRANDI, 2005, p. 83-85).

O autor considera a conservação da pátina sempre legítima, independente da instância à qual esteja submetida, ficando apenas a decisão de em que medida sua presença será mantida, de forma que não haja prevalência da matéria sobre a imagem da obra:

Do ponto de vista histórico [...] a conservação da pátina, como aquele particular ofuscamento que a novidade da matéria recebe através do tempo e é, portanto, testemunho do tempo transcorrido, não apenas é admissível, mas é requerida de modo taxativo. (BRANDI, 2005, p. 71-73).

[...] a pátina, do ponto de vista estético, é aquela imperceptível surdina colocada na matéria que é constrangida a manter uma posição mais modesta no cerne da imagem. E é esse o papel que então dará medida prática do ponto a que deverá ser conduzida a pátina, do equilíbrio a que deverá ser reconduzida. (BRANDI, 2005, p. 83-86).

Segundo Moreira (2009, p. 16), o que é um realce da idade para os materiais tradicionais, nas obras modernas não gera, na maioria dos casos, uma percepção positiva, dando à pátina, a aparência de concreto envelhecido. Macdonald (2003) afirma que o entendimento de que o edifício moderno não foi concebido para ser envolto pela pátina tem levado a uma postura que privilegia a substituição dos materiais, sob argumento de que o reparo sem a reconstrução vai suprimir o edifício de algo que é central à sua autenticidade: a imagem.

Entende-se que a não aceitação da pátina nos monumentos do século XX liga-se aos valores de contemporaneidade vistos anteriormente, em especial ao de novidade, que cobra do monumento o aspecto de integridade, sem as marcas da ação do tempo.

Além da pátina, um outro desafio a ser enfrentado para a preservação da arquitetura moderna é o da 'funcionalidade'. Para estar sempre em uso, um edifício necessita ser submetido a mudanças contínuas durante sua vida, caso contrário, pode se tornar inutilizável. Seguramente o uso de um monumento arquitetônico é um dos meios mais eficazes para sua efetiva conservação, pois edificações sem uso são frequentemente abandonadas e padecem de um acelerado processo de degradação. Ao contrário, aquelas ainda em uso (seja original, seja um novo uso compatível com suas características) recebem manutenção mais assídua e, por conseguinte, conservam-se em boas condições.

Brandi (2005, p. 26), contudo, afirma que o uso deve ser visto como meio e não como fim. Caso faça parte da intervenção de restauro, "representará, definitivamente, só um lado secundário ou concomitante, e jamais o primeiro e fundamental que se refere à obra de arte como obra de arte". Sobre esse assunto, a Carta de Veneza (1964) estabelece em seu Artigo 5º que:

Artigo 5º 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 desses limites que se devem conceber e se podem autorizar as modificações exigidas pela evolução dos usos e costumes. (CURY, 2000, p. 93-94).

Macdonald (2003) aponta que a função é um dos principais pilares da arquitetura moderna e, em razão disso, a adaptação dos edifícios às necessidades contemporâneas de uso, conforto e segurança pode se tornar mais complexa do que nos casos de edifícios de outros períodos, pois grandes mudanças funcionais subvertem sua concepção original. Dessa maneira, o princípio de que a forma segue a função pode tornar os edifícios modernos menos flexíveis à adaptação a novos usos e, conseqüentemente, mais suscetíveis à obsolescência e a alterações.

Na visão de Salvo (2000), a questão da adaptação funcional deve ser analisada tendo como pano de fundo a dimensão cultural da preservação, pois sendo o valor de uso da arquitetura moderna maior do que o seu valor histórico, este fato contribui para a dificuldade do seu reconhecimento como monumento merecedor de transmissão para o futuro, fazendo com que as necessárias alterações de uso comprometam seus valores espaciais, formais e construtivos: “[é] evidente que a obsolescência funcional (presumida) do moderno deve ser atribuída mais à nossa incapacidade de reconhecer um valor, do que às suas características espaciais e estruturais específicas” (SALVO, 2000, p. 92, tradução nossa).

Outro desafio à preservação do moderno é o caso dos ‘métodos’ e ‘materiais’ utilizados nas construções, em especial as patologias advindas do pioneirismo na maneira de serem utilizados isoladamente ou em condições combinadas, e a falta de conhecimento sobre o desempenho desses novos materiais:

O uso do concreto exposto, muito comum em todo o mundo entre o pós-guerra e a década de 1970, contribuiu para esse processo de degradação. Esse procedimento afetou tremendamente a autenticidade do material e a expressão original do edifício, que representava certas posições sociais e arquitetônicas características, que devem ser levadas em conta durante o processo de conservação. A conservação de estruturas de concreto quase sempre altera a autenticidade do material e dá origem a questionamentos que desafiam a teoria da conservação. (MOREIRA, 2011, p. 165).

Além do concreto, o século 20 assistiu a uma proliferação de novos materiais [...] como linóleo, *plywood*, fibra de vidro e outros acabamentos plásticos, metálicos ou vitrificados que colocam enormes desafios para os conservadores da arquitetura. (PRUDON, 2008, p. 135-141).

Soma-se a esse quadro a mão de obra pouco qualificada, às restrições orçamentárias e a maneira como os edifícios modernos foram detalhados, resultando em falhas técnicas que causam problemas de conservação. Macdonald (2003) afirma que o abandono de formas

tradicionais de detalhar, com o objetivo de alcançar uma “nova estética moderna”, e a ausência de um adequado conhecimento da melhor forma de utilizar os novos materiais trazem desafios à conservação da arquitetura moderna.

Para Salvo (2000, p. 76), estas características não podem constituir um problema, mas devem ser encarados como especificidades do moderno, e como tal, reconhecidas como valor a ser preservado, dado que as soluções arquitetônicas, estruturais, tecnológicas e de instalações concebidas e adotadas no período representam a expressão criativa e projetual da época. Sendo assim, a autora afirma que se deve olhar para esse patrimônio além dos materiais e patologias existentes, encarando-o como documento histórico a ser preservado:

As características físicas do moderno, portanto, não devem ser encaradas como um defeito a ser corrigido, mas como essenciais formas de expressão e criatividade a serem tuteladas; por conseguinte, reagir ao declínio, refazendo sem meios-termos, implica recorrer a modalidades superficiais e inconstantes de agir, que traem o significado da obra, colocando-se imediatamente fora do campo da restauração [...]. (SALVO, 2008, p. 200-202).

A concepção de que os edifícios modernos não precisavam de ‘manutenção’ foi outra questão que contribuiu negativamente para a sua conservação. O ideário da arquitetura moderna, com a excelência dos novos materiais e técnicas, gerou a crença de que durariam eternamente, o que afetou diretamente as atividades de manutenção. Acrescido a esse fato, e sendo em parte dele decorrente, tem-se a visão de satisfazer às necessidades daquela sociedade, conforme explica Macdonald (2003):

A manutenção preventiva de longo prazo é vista hoje como a melhor estratégia para todos os bens patrimoniais, inclusive os modernos. A prática ainda comum na América Latina é a de se restaurar um edifício apenas quando esse atinge níveis críticos de deterioração [...]. É necessário criar sistemas de inspeção e manutenção periódica que venham substituir os trabalhos de restauro, e um sistema de gestão visando à conservação e sustentabilidade do bem a longo prazo. (MACDONALD, 2003, p. 9, tradução nossa).

O último desafio e talvez o mais difícil para a arquitetura moderna é o reconhecimento de sua ‘significância’ enquanto patrimônio cultural e, conseqüentemente, instituição de tombamento. Segundo Moreira (2011):

A questão da avaliação da significância do edifício parece ser crucial para a conservação da arquitetura de nosso passado recente, não apenas para aqueles envolvidos com a conservação de grandes obras-primas, mas também para aqueles que lidam com os edifícios modernos no dia a dia. Já que os valores da arquitetura moderna ainda não estão claramente reconhecidos pela sociedade, essas incertezas são aparentes no resultado das intervenções. (MOREIRA, 2011, p. 181).

Mesmo que os órgãos de proteção estejam cada vez mais empenhados na preservação desse legado, a adesão da sociedade é ainda reduzida. Jokilehto (2003), ao buscar explicações para esse fato, afirma:

Acessar a significância de algo normalmente leva tempo. No caso do patrimônio moderno, a distância é ainda curta e o julgamento é difícil. Ainda que nossos entornos sejam em grande parte resultantes de obras do Movimento Moderno, nós temos dificuldade em compreendê-los, pois parece que estamos julgando a nós mesmos. (JOKILEHTO, 2003, p. 108-109, tradução nossa).

A promoção da preservação da arquitetura moderna que suscitou o questionamento da pertinência da aplicação do campo disciplinar do restauro a esse legado, também colabora para esse quadro. Para Zancheti (2014, p. 12), tal questionamento advém da afirmação feita por historiadores e teóricos de que a produção do século XX constitui um objeto especial, construindo uma 'aura' em torno dessa produção, uma espécie de culto que dificulta uma abordagem crítica.

No entanto, como já mencionado nesta dissertação, a preservação da arquitetura moderna não é diferente da preservação de obras de um passado mais distante, não sendo pertinente criar uma teoria da conservação para lidar especificamente com essa produção. As práticas devem ser orientadas pelos princípios vigentes, de modo a garantir êxito da transmissão de seu legado ao futuro. As autoras Zein e Di Marco (2007) afirmam essa condição:

Embora se diferencie em muitos pontos das obras tradicionalmente consideradas como patrimônio arquitetônico, especialmente considerando-se o ambiente europeu, as obras modernas e sua preservação não constituem um campo de atuação completamente distinto do tradicional campo do restauro; ao contrário, as mesmas questões, dúvidas e debates as afetam [...] Não se pretende com isso ignorar a existência de diferenças, nem supor que não existirão novos desafios quando o tema for a preservação do patrimônio moderno; mas não parece razoável considera-lo como saber

novo e totalmente distinto de todo um ramo de conhecimento e práxis, no qual ele naturalmente se insere; o da preservação e restauro. (ZEIN; DI MARCO, 2007, p. 7).

Apesar dos problemas diferenciados de preservação do legado moderno, Salvo (2000) coloca que os principais obstáculos são de ordem crítica, decorrentes da falta de uma perspectiva histórica e de uma crítica estética consistente na qual se possa estabelecer o seu valor. Mas, uma vez “reconhecida como meritória de ser transmitida às gerações futuras, a ação sobre ela [arquitetura moderna] deverá valer-se de todos os meios que a crítica estética e historiográfica e o progresso científico colocam a disposição para conservá-la e, se possível, facilitar a sua leitura” (SALVO, 2000, p. 191, tradução nossa).

Cunha (2010) reforça estes dizeres quando afirma que, independente da variedade cultural do patrimônio e da natureza específica presente na cultura material de cada Nação, o conhecimento e a aplicação de princípios sólidos de ação no campo do restauro, reconhecidos e ratificados nas convenções nacionais e internacionais, são fundamentais para o êxito nas ações de salvaguarda e conservação dos bens culturais em qualquer contexto:

A diversidade presente no patrimônio mundial não pode representar incoerências teórico-metodológicas nas intervenções. Julgar os valores em causa em cada caso particular baseado na cultura específica que o produziu é necessário, de outro modo, haveria um nivelamento ou homogeneização e não a desejada representatividade da riqueza cultural dos povos. Entretanto, o reconhecimento do valor presente nesta diversidade de bens culturais não implica em ignorar as discussões teóricas sobre a restauração, ainda que estas estejam mais concentradas em território europeu. (CUNHA, 2010, p. 57).

Todavia, é necessário a desnaturalização das noções conceituais e, conseqüentemente, dos procedimentos técnicos para que a preservação seja um fato concreto; entendendo que para ela exige-se rigor e pensamento crítico, e a relativização das teorias visando sua adaptação a cada cultura específica não pode significar um fazer qualquer, onde tudo é válido e aceitável. Do contrário, colabora para a naturalização em torno da noção de patrimônio cultural e de sua preservação.

1.2.2 Desdobramentos teóricos e práticos na atualidade

Muñoz-Viñas organiza em *Teoría contemporánea de la restauración* (2010), os discursos intervencionista e anti-intervencionista, e reformula conceitos e noções ligados à atividade de preservação. O autor se opõe às concepções objetivas e aos conceitos de verdade das teorias clássicas, especialmente no que se refere à autenticidade dos objetos culturais. Isso fica claro quando analisa os valores dos objetos de preservação, todos relativos aos sujeitos que mantêm relações com o universo patrimonial.

Para Muñoz-Viñas (2010), são as pessoas que conferem valor aos objetos, que interpretam os eixos simbólicos e que tomam decisões sobre como conservar determinado bem cultural. Tal pensamento apoia-se nos ensinamentos de Riegl (2010) e relaciona-se com as instruções da UNESCO (1994), buscando demonstrar que a validação de princípios objetivos, tomados como regras éticas universais, não são aplicáveis à realidade da preservação moderna.

O autor sintetiza essa nova abordagem a partir de vários campos disciplinares, como a museologia, a etnografia, a antropologia, a arquitetura e o planejamento urbano, em uma teoria contemporânea que se baseia em cinco proposições. A primeira é que a conservação visa à manutenção dos significados dos objetos, a fim de carregá-los do passado para o futuro e garantir as possibilidades de surgimento de novos significados no presente e no futuro (MUÑOZ-VIÑAS, 2010, p. 54).

Na segunda proposição, o autor menciona que a conservação depende dos objetivos que os indivíduos querem alcançar com a ação; assim, a conservação trata dos significados do objeto relacionando-os aos objetivos dos autores sociais. Porém, ele alerta que os significados e objetivos formam um campo de disputa e conflito entre autores envolvidos, mas a atividade de conservação deve ser sempre imparcial (MUÑOZ-VIÑAS, 2010, p. 60).

Na terceira proposição, Muñoz-Viñas (2010, p. 72) afirma que as várias formas de realizar a conservação apoiam-se todas na subjetividade do conservador e que este não pode seguir uma lógica absolutamente objetiva na interpretação do objeto. Desse modo, sua subjetividade deve ser balizada pelos objetivos da conservação, pelo contexto em que o objeto se insere e pelos recursos disponíveis para a realizar a ação. Soma-se a isso o fato de o autor colocar que a criatividade é inerente à conservação que cumpre sempre uma função expressiva.

A última proposição relaciona-se aos princípios de integridade e autenticidade que devem ser reinterpretados em relação ao conceito de significância. Para Muñoz-Vinas (2010, p. 79), falar de autêntico ou íntegro requer especificar os valores e significados a que se referem às características físico-materiais, uma vez que as características de um objeto podem ser autênticas em relação a um valor, mas não em relação a outro.

Para o autor, a autenticidade liga-se à ideia que originou o objeto e sua função, os quais, por sua vez, acabariam por gerar quatro concepções sobre supostos estados autênticos: um “estado autêntico como estado original”, ou seja, o estado que tinha o objeto quando acabou de ser produzido; um “estado autêntico como estado prístino”, aquele que o objeto deveria ter, ainda que não tenha tido nunca; um “estado autêntico como estado pretendido pelo autor”, o mais parecido possível com o que o autor queria; e um “estado autêntico como estado atual”, ou como o objeto efetivamente se apresenta a nós (MUÑOZ-VIÑAS, 2010, p. 84-86). A partir dessas concepções, ele reconhece que a autenticidade não é algo objetivo, mas que, “de fato, todos os objetos são autênticos, autênticos pelo fato de existirem, tautologicamente autênticos” (MUÑOZ-VIÑAS, 2010, p. 93).

Quando às funções culturais dos objetos, estas são diversificadas e excedem o universo institucional, ou seja, admite-se que a restauração interessa também à sociedade em geral, podendo estar relacionada a valores ideológicos, afetivos, religiosos, entre outros:

A restauração é feita para os usuários dos objetos: aqueles para quem esses objetos significam algo, aqueles para os quais esses objetos cumprem uma função essencialmente simbólica ou documental, mas talvez também de outros tipos. [...] Uma boa restauração é aquela que fere o menor número de sensibilidades - ou aquela que satisfaz a maioria das pessoas. (MUÑOZ-VIÑAS, 2010, p. 176-177, tradução nossa).

No contexto contemporâneo, Muñoz-Viñas (2010) trata ainda de classificar as atividades de proteção, sendo que estas expressam basicamente os cuidados com bens. A primeira refere-se à conservação, entendida por ele não pelos seus resultados, mas por seus objetivos: “[...] conservação é usada para se referir à parte do trabalho de restauração que não aspira a introduzir mudanças perceptíveis no objeto restaurado [...] a conservação pode ser perceptível, mas somente se for tecnicamente inevitável e aconselhável” (MUÑOZ-VIÑAS, 2010, p. 22, tradução nossa). Entende-se, portanto, que a conservação procura prolongar a

expectativa de vida do objeto, o que significa manter a integridade do bem e minimizar a sua deterioração.

Têm-se ainda a conservação preventiva e a conservação informacional. A primeira é aquela que se realiza no cotidiano, como um processo de manutenção e que procura agir sobre as condições ambientais em que o bem se insere, e não sobre o objeto. O autor coloca que essa denominação é enganosa, devendo ser caracterizada como conservação ambiental ou periférica, posto que não há intervenção direta no objeto, mas sobre as circunstâncias ambientais (MUÑOZ-VIÑAS, 2010, p. 23).

Já a conservação informacional é uma forma virtual de conservação, porque visa a identificação e a armazenagem de características dos objetos em meios de informações artificiais, como inventários, fotografias, relatórios, entre outros (MUÑOZ-VIÑAS, 2010, p. 72). O autor afirma que as cópias também constituem outro formato de conservação informacional, que assumem um papel importante nos casos em que o original não pode ficar acessível ao público ou foi perdido - caso do Pavilhão de Barcelona de Mies van de Rohe. Destacam-se aqui as representações virtuais dos edifícios, que todavia, não devem ser utilizadas como justificativa para a não conservação física dos bens.

A restauração, por sua vez, é a atividade que trata de modificar as características do objeto de uma forma perceptível à sociedade em geral (MUÑOZ-VIÑAS, 2010, p. 22). Nesse sentido, a ação busca conferir uma nova visibilidade e um novo aspecto ao objeto.

As proposições da nova teoria não se sustentam sem definições de uma ética e de procedimentos para o profissional julgar e tomar decisões. Neste âmbito, Caple (2000, p. 62) identifica os cinco princípios básicos da ética. O primeiro princípio afirma que a conservação deve buscar a 'verdadeira natureza' dos objetos. Sabe-se, porém, que desde a Renascença este princípio tem sido perseguido, mas os resultados foram inúmeros e diferentes. A teoria contemporânea (MUÑOZ-VIÑAS, 2010) afirma que nenhuma forma de verdade tem *status* de absoluta, todas podem ser verdadeiras dependendo de como é tratada a significância dos objetos.

O segundo princípio é o da 'reversibilidade'. A experiência prática e o conhecimento científico mostra que é possível, em partes, remover intervenções passadas, dependendo do objeto e do tipo de dano a reversão pode ser mais ampla ou menos ampla (CAPLE, 2000, p. 60). Na teoria contemporânea (MUÑOZ-VIÑAS, 2010, p. 107), o conceito é definido como a

capacidade de 're-tratamento', que significa poder tratar algo que foi previamente realizado com menor dano possível.

O terceiro princípio é o da 'mínima intervenção'. Brandi também advogava em favor da mínima intervenção necessária para a conservação. Porém, como explica Caple (2000, p. 58), é muito difícil definir o que seja mínima intervenção sem estabelecer os objetivos da preservação e o contexto em que se insere o objeto. O autor menciona que a aplicação desse princípio deve ser precedido pelas perguntas: para que conservar?; por quanto tempo?; e em que condições?.

O quarto princípio é do 'pragmatismo'. Qualquer ação de conservação de edifícios tem um custo, a quantidade de recursos disponíveis será determinante nas decisões sobre como conservar os objetos (CAPLE, 2000, p. 60). Nestes casos, o autor menciona que o projetista deve julgar se, em face da pouca disponibilidade de meios, não é melhor não fazer nada, ou somente criar condições de manutenção da situação presente do objeto até que possam ser obtidos mais recursos ou encontrada uma tecnologia apropriada de intervenção.

O quinto princípio é o da 'curadoria'. Um objeto patrimonial somente pode ser conservado se existe um agente social que se responsabilize pela sua guarda e manutenção. Esta guarda está associada a um uso socialmente reconhecível e necessário, como no caso de edifícios e das áreas urbanas que, sem uso, decaem logo após o restauro (CAPLE, 2000, p. 62). Neste caso, o poder público exerce papel importante, assim como as legislações e os órgãos de proteção, como o IPHAN. Porém, esse tipo de curadoria é ineficiente e pouco recomendado, se for aplicado isoladamente e sem o comprometimento de recursos para o uso e a manutenção dos edifícios.

Na visão de Muñoz-Viñas (2010, p. 15), a preservação seria tanto mais ética quanto mais correspondesse à expectativa social. Nesse sentido, as discussões de valores acabam levando à inclusão do debate sobre a função do bem patrimonial, a qual, além das funções psicológicas e sociais, também leva ao resgate de sua utilidade como fator ético importante para servir à sociedade em que se insere. Todavia, como já discutido nessa dissertação, o valor de uso se tornou, na sociedade contemporânea, valor de troca, intrinsecamente ligado à lógica da mercadoria, cujo bem cultural se destina a fins econômicos que se beneficiam de seus *status*, mas que a eles não se subordinam. O patrimônio não deixa de ter uma utilidade na sociedade, porém, essa função passa a ser deturpada diante do planejamento estratégico e devido à gestão política e urbana.

Ademais, Muñoz-Viñas (2010) explica que os objetos de preservação:

[...] também podem desenvolver funções de natureza muito variada, tangível ou não. Ele constanemente produz conflitos entre os sujeitos afetados por um processo de Restauração, porque potencializar uma função habitualmente limitada ou condicionar outras. A importância de cada função variará para cada usuário; a decisão eticamente correta sobre quais ações desenvolver não pode se basear nas prioridades de um indivíduo como restaurador, como químico, como historiador da arte, como proprietário, como decisor etc. Seria eticamente mais correto (mas também funcionalmente melhor) tentar melhorar o mais sincera e equilibradamente possível as eficácias que esse objeto tem para seus usuários, para cada pessoa, para quem desenvolve alguma função de algum tipo. Nestes casos, os critérios de atuação tampouco podem variar muito com respeito ao que se viu antes; em teoria, o ganho funcional tem que ser máximo. (MUÑOZ-VIÑAS, 2010, p. 159, tradução nossa).

A dimensão ética e o entendimento da preservação apontam para a maior contribuição da teoria contemporânea da restauração, o princípio da ‘sustentabilidade dos métodos e da intervenção’, que busca ser o elo entre teoria e a realidade em que as atividades de preservação/restauro se desenvolvem. Em linhas gerais, a orientação para a sustentabilidade reforça a importância de refletir sobre os interesses e impedimentos que cercam a preservação do patrimônio, e implica maior responsabilidade aos agentes envolvidos.

A discussão contemporânea do restauro tem como base as experiências de aplicação das diversas vertentes da restauração, revisando conceitos e atestando a superação ou não de teorias. Quanto à discussão levantada por teóricos, como Muñoz-Viñas, as práticas contemporâneas asseguram que cada edifício constitui-se como um caso singular a ser analisado, afastando-se de regras fixas e de modelos pré-concebidos. Sendo assim, os princípios a serem seguidos pelo projetista devem ter como base a reflexão teórica do debate contemporâneo, adequando os objetivos da intervenção às necessidades do contexto histórico e social e levando em consideração a herança dos séculos XIX e XX acerca das práticas e teorias do restauro.

Dentro das questões apresentadas, voltamos nosso olhar para a área da preservação no Brasil, cujo contexto é de transição. Percebe-se a continuidade do empirismo, mas também a tentativa de o combater (SANTOS; GONÇALVES, 2013, p. 4). Hannesch et al. (2015, p. 45) vão além, quando afirmam que os profissionais brasileiros adotam as ‘receitas’ de restauro

estrangeiras sem adaptá-las aos padrões nacionais de preservação, pois sem a devida crítica e reflexão apoiam-se em princípios como autenticidade, distinguibilidade e reversibilidade.

Ainda que a teoria contemporânea esteja baseada nestes mesmos princípios, o principal objetivo é revelar as circunstâncias nas quais se trabalha e refletir sobre questões éticas, metodológicas e técnicas para desenvolver a preservação brasileira sem os “modelos pré-concebidos da manualística” (KÜHL, 2005, p. 25). Na mesma direção, Botallo (2007) indica que se espera dos profissionais nos dias de hoje:

[...] a prática da intervenção restauradora de bens patrimoniais na contemporaneidade não pode se afastar de sua finalidade essencial, que não se resume na aplicação de técnicas mais ou menos sofisticadas, mas sim na adequação de métodos que reconheçam características do objeto em questão visando sua preservação. (BOTALLO, 2007, p. 69).

Quanto aos desdobramentos práticos, têm-se o surgimento de novas terminologias associadas às intervenções no patrimônio que, apesar de não constarem nos documentos patrimoniais, vêm sendo usadas consideravelmente; algumas associadas a bases teóricas consolidadas, outras desconsideram total ou parcialmente os preceitos estabelecidos.

Tais terminologias, recorrentemente acompanhadas do prefixo RE – revitalização, reabilitação, reinterpretação, reprimário, recuperação, entre outras – são incorporadas de modo a evitar as complexas questões envolvidas na preservação. São usadas em favor de intervenções de caráter superficial, entre outros, centralizadas nas fachadas das edificações, que se apropriam do patrimônio de modo cenográfico. Diante disso, Zein e Di Marco (2007) mencionam a necessidade de um efetivo esclarecimento dessas terminologias e sua real finalidade:

Atitudes, teorias, critérios, terminologias e conceitos são instrumentos tão indispensáveis quanto a pedra e o cal na tarefa de preservação de bens arquitetônicos e seu conhecimento aprofundado, aspecto fundamental para a atuação crítica [...] e nomear preciso qualifica e dá corpo à ações, conceitos e critérios empregados em cada caso [...] dentro do possível, porém, os nomes devem indicar idéias claras, e serem usados de maneira precisa e oportuna. (ZEIN, DI MARCO, 2007, p. 1).

Nahas (2015; 2017) fez um levantamento das intervenções em bens patrimoniais no Brasil, constatando que a maior parte delas não atende critérios vigentes no campo da preservação e não possui o rigor e o juízo crítico necessário. Em seu artigo, a autora estabelece

oito categorias de intervenção: autonomia, diferenciação, reinterpretação, reprimário, apropriação, complemento, conservação e reintegração.

A primeira delas, intitulada 'autonomia', considera como elemento a ser preservado apenas o invólucro do monumento, com sua restauração a partir de preceitos vigentes no campo do restauro, sendo seu "conteúdo interior" desprezado em favor da "inserção de todo um edifício dentro do outro", e portanto apresentando "dois tempos materializados em uma só arquitetura" (NAHAS, 2017, p. 60). O conteúdo é aniquilado a partir de uma "conservação folclórica" e o que resta de original é apenas a 'embalagem', de modo que não há salvaguarda do bem.

A intervenção na Biblioteca Cassiano Ricardo (1995), em São José dos Campos, São Paulo, realizada pelos arquitetos Guilherme Lemke Motta e Antônio Luiz Dias de Andrade, é incluída nesta categoria por Nahas. Originalmente um teatro, as paredes externas do edifício eclético foram preservadas, enquanto lajes, paredes e demais elementos construtivos foram demolidos e substituídos por uma estrutura metálica (Figura 1) que suporta o novo uso.



Figura 1 - Fachada e interior da Biblioteca Cassiano Ricardo depois da intervenção
Fonte: Nahas (2015, p. 275).

A segunda categoria, 'diferenciação', utiliza-se de elementos compositivos, materiais e técnicas construtivas diferentes daqueles da obra original, focalizando no atendimento ao princípio da distinguibilidade. A autora aponta esta categoria como sendo a mais frequente no cenário brasileiro, marcado pelo "ato criativo do autor da intervenção" (NAHAS, 2017, p. 60) associado à mudança ou atualização do uso do edifício:

[...] As marcas do tempo estarão associadas às marcas deixadas pelo arquiteto que, neste tipo de intervenção, será a postura preponderante, e é isso que caracteriza a tendência da 'Diferenciação'. Em geral, 'acrescentar' e 'retirar', apesar de antagônicas, são ações conduzidas pelos arquitetos como um quebra-cabeça, um jogo de escolhas entre conservação e inovação, a partir do modo como é compreendido e aceito o monumento tal como foi encontrado. (NAHAS, 2015, p. 280).

Inserindo-se nesta tendência, a intervenção no Mercado Público de São Paulo (2003), realizada por Pedro Paulo de Melo Saraiva, dota de uma varanda gastronômica em estrutura metálica, com dimensões mínimas para absorver o novo uso, tendo sido colocada na parte dos fundos do edifício, sem impedir a percepção da espacialidade original e possibilitando a visualização privilegiada dos vitrais (NAHAS, 2017, p. 67). Dessa forma, a intervenção não impede a visualização interna do edifício (Figura 2) de caráter industrial, a partir de seu eixo central, que permanece com o pé-direito original.



Figura 2 - Mercado Público de São Paulo - vista do mezanino e detalhe dos vitrais
Fonte: Nahas (2015, p. 290).

No caso da 'reinterpretação', promove-se intervenções a partir da leitura formal e funcional do bem, gerando um partido arquitetônico que dialoga, ao mesmo tempo em que transforma ou mesmo subverte, o espaço existente. Segundo Nahas (2017, p. 67-69), foi isso que ocorreu no Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo (1999), intervenção realizada

por Luiz Telles, em que a claraboia existente foi deslocada verticalmente, incorporando dois pavimentos ao vazio central, que também preexistia (Figura 3); fato que promoveu significativa melhora na integração do edifício para abrigar a nova destinação, e ao mesmo tempo enfatizou um componente histórico e estético importante.



Figura 3 - *Hall* principal do Centro Cultural Banco do Brasil antes e depois da intervenção
Fonte: Nahas (2015, p. 29).

O 'represtino', por sua vez, caracteriza-se por ações que se pautam em recuperar ou reconstruir o monumento, adotando um estilo que não mais existe, vinculando-se às práticas de reconstituições integrais defendidas pelo francês Viollet-le-Duc no século XIX. De acordo com Nahas (2015), há uma desconsideração pela historicidade e artisticidade adquiridos pelo bem ao longo do tempo, tentando-se recriar algo que não existe, sendo que a memória original é perdida em favor de uma nova reconstrução histórica.

A intervenção produz uma falsificação que leva o observador ao engano. Não existe parâmetro para avaliação dos princípios de restauro, pois a memória original do monumento é perdida em benefício da construção de um falso histórico. (NAHAS, 2015, p. 303).

A intervenção no Paço Imperial (1984) no Rio de Janeiro, projeto de Glauco Campello e equipe, em que a demolição de grande parte do terceiro pavimento visou a reconstituição da volumetria e do caráter barroco o coloca como exemplo de represtino. Para Nahas (2017, p. 69), o retorno a uma feição que o prédio já não possuía mais, mas que reforçaria seu caráter

e sua representatividade como memória do período eleito como mais significativo, leva-o a uma configuração nova (Figura 4), não representativo de nenhum momento de sua existência.



Figura 4 - Paço Imperial antes e após a intervenção
Fonte: Nahas (2015, p. 304).

Tratando do patrimônio arquitetônico moderno, Cunha e Kodaira (2009) classificam essa tendência como ‘restauro (pseudo)filológico’, e apontam como exemplo a intervenção na Casa Modernista da Rua Santa Cruz (2000), projetada por Gregori Warchavchik, em que se pode perceber muito mais um culto à iconografia do monumento, do que a conservação da edificação em si:

Desconsidera-se que o objetivo da restauração é a conservação e transmissão ao futuro do monumento tal como chegou aos nossos dias, em sua autenticidade material, e não “a recuperação dos elementos em seus detalhes” [...] a preservação de tais edificações é ancorada numa historiografia da arquitetura que se funda nos grandes nomes, nas obras paradigmáticas e nas imagens consagradas nas revistas arquitetônicas do período em que foram concluídas as obras. (CUNHA; KODAIRA, 2009, p. 9).

Em razão da vasta iconografia da época em que a casa foi inaugurada, houve certa facilidade para retornar à condição original, desconsiderando os princípios da Carta de Veneza (1964) em relação à manutenção de todas as etapas pelas quais passou um monumento. As autoras alertam para o perigo de se pensar que, por se ter a posse do projeto executivo, tem-se completo domínio da obra, e que, portanto, pode-se recuperá-la quando em avançado estado de degradação - situação da Casa Modernista -, ou ‘refazer integralmente’ o edifício quando destruído, como no caso do Teatro Cultura Artística (2008).

Construído na área central de São Paulo, o Teatro Cultura Artística destacava-se devido ao grande mural de Di Cavalcanti na sua fachada curva, mas um incêndio ocorrido em 2008

acabou por destruir grande parte do edifício. No mesmo ano, foi proposto pelo escritório Paulo Bruna Arquitetos Associados a completa atualização das instalações, mantendo-se apenas o mural (CUNHA; KODAIRA, 2009, p. 11).

Na ‘apropriação’, o antigo torna-se mero suporte para o projeto contemporâneo, que é protagonista. Neste caso “não existe integração das lacunas nem remoção de acréscimos, mas, sim, adições condicionadas pelo novo, sem avaliação crítica do dado histórico e possíveis ações valorativas para sua preservação” (NAHAS, 2015, p. 308). Este é o caso do Museu de Arte do Rio (2010-2013), em que a intervenção realizada pelo escritório Bernardes + Jacobsen Arquitetos, uniu o Palacete D. João VI, de caráter clássico, e a antiga Rodoviária na Praça Mauá, de caráter moderno, sendo que apenas o primeiro foi preservado externamente. O projeto é marcado por uma grande laje ondulada sobre a cobertura de ambos edifícios, marcando a posição dos autores do projeto.

Para Nahas (2015, p. 261), a laje curvilínea sobre os dois edifícios (Figura 5) reflete a perda do referencial que é o monumento em si, quando se nota que o usuário está ali para ver a “onda do Rio de Janeiro”, não mais o monumento do passado é importante, mas a ação que é somada a ele no tempo presente.

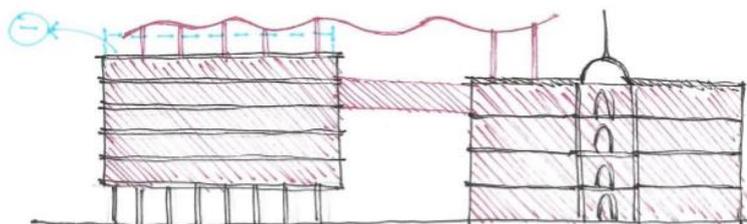


Figura 5 - Croqui mostrando, em magenta, as áreas apropriadas pelo novo uso e, em azul, os elementos retirados

Fonte: Nahas (2015, p. 316).

As intervenções baseadas na ideia de ‘complemento’ têm por objetivo concluir a obra inacabada, segundo características previstas no momento de sua concepção. Nestes casos, Nahas (2017, p. 61-62) distingue as situações em que se tem e não se tem o projeto. No primeiro caso, as técnicas e materiais são contemporâneos; no segundo, as formas resultam de escolhas do autor do projeto de intervenção, a partir de exemplares arquitetônicos do estilo passado.

Exemplo desta prática foi a intervenção que ocorreu na Catedral da Sé de São Paulo (2000), que tinha por finalidade o restauro conservativo dos elementos ecléticos deteriorados

e com problemas estruturais. Segundo Nahas (2017, p. 71), o arquiteto Paulo Bastos havia apresentado uma proposta de construir os torrões e as agulhas na mesma posição prevista no projeto original (Figura 6), mas com técnicas e materiais modernos. Contudo, a proposta não foi aceita pelo cliente, a Cúria Metropolitana, que queria ‘terminar’ a construção; fato que dificulta a diferenciação entre os diferentes tempos que coexistem na obra.



Figura 6 - Destaque para os torrões e agulhas novos executados segundo o projeto original
Fonte: Nahas (2015, p. 319-32).

No caso da arquitetura moderna, Cunha e Kodaira (2009, p. 11) classificam essa tendência como ‘atualização’ ou mesmo ‘correção tecnológico-constructiva do monumento’, e apontam as intervenções de Oscar Niemeyer no conjunto do Parque Ibirapuera, em São Paulo, com a construção do auditório, previsto no projeto original de 1954 e nunca construído, como exemplo desta prática:

[...] o auditório construído não foi aquele do projeto original, mas um projeto obviamente reelaborado por seu autor, que nesses 50 anos de contínua atividade criativa passou por transformações formais em sua linguagem projetiva. O que, de antemão, poria por terra o argumento de que a construção do auditório no Ibirapuera seria apenas a conclusão de uma obra incompleta e não uma alteração num bem cultural estratificado nas memórias da cidade e de seus cidadãos [...] A edificação em causa não contribui em nada para a preservação do conjunto arquitetônico, razão primeira de qualquer intervenção em bens de reconhecido valor histórico e artístico. (CUNHA; KODAIRA, 2009, p. 12).

Dentre as práticas categorizadas por Nahas, a da ‘conservação’ ainda se apresenta como alternativa, sendo pautada na conservação do monumento, em geral mantendo seu uso original, com eventuais adequações funcionais (segurança, conforto, acessibilidade) para

atualização do edifício diante das novas demandas contemporâneas. Segundo a autora, as etapas de projeto são embasadas na avaliação crítica dos valores históricos e estéticos, como a garantia à preservação do monumento. Elimina-se aquilo que não tem valor e prejudica a leitura da do edifício, e acrescentam-se os elementos necessários à perpetuação da vida útil do bem (NAHAS, 2017, p. 62).

Esta tendência pode ser observada no Instituto Moreira Salles (1995), no Rio de Janeiro, cuja intervenção resultou na transformação da antiga residência em museu de si mesmo. A intervenção aproveitou os componentes modernos da edificação, readequando os salões da casa em espaços expositivos (Figura 7), as áreas de apoio em locais de serviço e abrigo dos novos elementos de infraestrutura, e recuperando o jardim de autoria de Burle Marx (NAHAS, 2015, p. 228).

Apesar de sutil, percebe-se uma linguagem predeterminada no tratamento dos espaços e elementos intervenientes: para os volumes anexados, foram utilizadas formas arredondadas, em contraposição às linhas retas preexistentes; novos materiais de acabamentos; elementos novos foram detalhados para cada local específico; e novas cores foram introduzidas. Uma iniciativa importante em direção à preservação, recuperação e reciclagem da arquitetura representativa do Movimento Moderno.



Figura 7 - Instituto Moreira Salles - vista dos salões expositivos
Fonte: Nahas (2015, p. 229).

A última prática categorizada pela autora é da 'reintegração', que ocorre geralmente em monumentos em ruínas ou em mal estado de conservação. A ação tem por objetivo reintegrar o edifício por meio de uma postura de saneamento, ou seja, remoção de acréscimos que comprometem o conjunto e com a recuperação de elementos indispensáveis à composição do monumento:

A artisticidade e historicidade da obra são analisadas e passam por processo de julgamento crítico [...] visando, como resultado, a reintegração da imagem do monumento original. A base da intervenção é a conservação do material autêntico original, através da avaliação da história do monumento, respeitando os preceitos basilares do restauro. (NAHAS, 2015, p. 327).

Utilizando a tecnologia das estruturas pré-fabricadas de concreto armado, a arquiteta Lina Bo Bardi reintegrou, em 1987, as residências coloniais da Ladeira da Misericórdia em Salvador, recuperando seu uso original e redefinindo os ambientes de acordo com as novas demandas. De acordo com Nahas (2017, p. 72), a arquiteta procurou manter não apenas os aspectos históricos das residências, mas também, a imagem arquitetônica colonial do conjunto (Figura 8). Usando de elementos estruturais, Lina Bo Bardi promove a recuperação da imagem, facilitando a leitura dos trechos perdidos, em uma postura que se encaixa nos moldes do “restauro-crítico”.

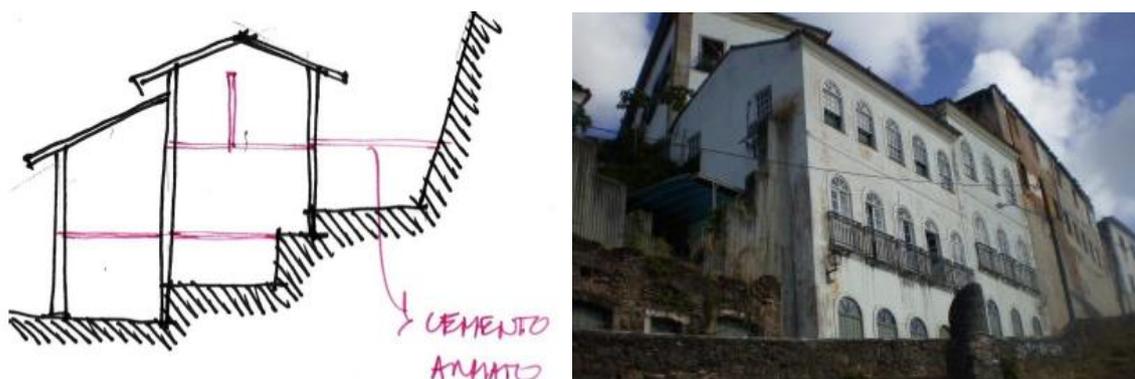


Figura 8 - Croqui destacando as áreas de intervenção, em magenta, das residências da Ladeira da Misericórdia

Fonte: Nahas (2017, p. 72).

A partir desse cenário amplo de intervenções, Nahas (2017, p. 74) menciona que, em termos gerais, a distinguibilidade é algo perseguido pelos arquitetos brasileiros como forma de contrastar o antigo e o novo. No entanto, ela aponta que esse confrontar de duas épocas, do ponto de vista metodológico, tem gerado resultados negativos nos produtos finais das intervenções, uma vez que é marcado pelo excesso em relação ao que é novo.

A autora alerta ainda para a urgência que se tem hoje pela inovação, decorrente dos novos interesses da sociedade contemporânea, e para a incipiente compreensão dos princípios preservacionistas pelos profissionais de arquitetura e urbanismo:

Ao avaliar o campo disciplinar do restauro no Brasil em confronto com a produção prática, vemos que um número reduzido de intervenções é construído tendo como referência os pressupostos da Carta de Veneza, as referências internacionais e o debate atual. O protagonismo do monumento em uma ação de preservação e conservação tem caminhado para um papel de coadjuvante em práticas que procuram dissociar-se do peso que a palavra restauro porta e, desse modo, justificar as ações cada vez mais distantes do campo [...]. (NAHAS, 2017, p. 77).

Ademais, Kühl (2008) apresenta três ações práticas que têm origem na Itália e fazem parte das discussões da atualidade. A ‘crítico-conservativa e criativa’ baseia-se na teoria brandiana e na releitura de aspectos do restauro-crítico, assumindo uma posição conservativa, mas não com significado de petrificação ou museificação da obra.

[...] propõe, quando necessário, o uso de recursos criativos (utilizados, porém, com respeito pela obra e não em detrimento dela) para tratar várias questões [...] envolvidas na restauração, como as citadas remoção de adições e reintegração de lacunas. É postura fundamentada no juiz histórico-crítico, na análise da relação dialética entre as instâncias estética e histórica de cada obra, caso a caso, que exclui, na prática, qualquer tipo de interpretação mecânica de relação causa-efeito. (KÜHL, 2008, p. 82).

A denominada ‘pura conservação’ ou ‘conservação integral’ vincula-se principalmente a autores como John Ruskin, assumindo uma posição polêmica diante da contemplação da passagem do tempo sobre o patrimônio, privilegiando a conservação sobre a restauração, conforme explica Kühl:

Nessa postura não existe uma distinção entre as instâncias histórica e estética, que são fato único e incindível; ou seja, não se trabalha através de uma relação dialética entre as instâncias, pois a conformação decorre também da passagem do objeto pelo tempo e a historicidade deve ser respeitada de modo absoluto, sendo a matéria preservada tal qual chegou aos dias atuais. (KÜHL, 2008, p. 83).

A autora ainda completa:

Segundo a conservação integral, deve-se reconhecer as várias estratificações da obra, que devem ser rigorosamente respeitadas, possam apresentar descontinuidades, admitindo-se uma configuração final com conflitos e, mesmo, contradições. Ademais, propõe-se, do ponto de vista metodológico, a separação do momento da conservação propriamente dita, que busca perpetuar integralmente seus aspectos materiais, daquele da inovação. (KÜHL, 2008, p. 85).

No polo oposto, destaca-se a corrente da ‘hipermanutenção’ ou ‘manutenção-repristinção’, fundamentada em um pragmatismo baseado em uma lógica indutiva que provém da própria obra e tende a trabalhar por analogia, permitindo retomar técnicas e formas do passado.

[...] propõe o tratamento da obra através de manutenções ou integrações, ordinárias e extraordinárias. Retomam-se formas e técnicas do passado, sendo um modo de se colocar contra o estado fragmentário do bem, mantendo sua configuração e seu significado linguístico. (KÜHL, 2008, p. 86).

Devido às controvérsias ligadas ao tratamento de superfícies arquitetônicas, Kühl (2008) aponta duas opções possíveis que esta vertente assume para enfrentar essa questão:

[...] acatar a Carta Italiana de Restauração de 1972 e deixar os monumentos à própria sorte [ou] levar em conta os resultados dos estudos científicos feitos e estimular, ou pelo menos não condenar, as práticas de limpeza e proteção das superfícies de pedra e tijolos. (KÜHL, 2008, p. 87).

Contudo, a autora faz alguns alertas:

Os princípios da Carta de 1972, continuam válidos, com alguns textos complementares e integrativos, pois o documento incluía, além de preceitos teóricos, alguns procedimentos técnicos considerados ultrapassados na atualidade. Autores como Cordaro, Carbonara e Basile, através de cuidadosa releitura da Carta de 1972, recomendam que se deva ater ao seu cerne teórico e remeter a capítulos técnicos, que tratem as questões técnicas e operacionais, a serem revistos e atualizados periodicamente. (KÜHL, 2008, p. 87).

Em relação à arquitetura moderna, Kühl (2008) aponta a tendência de tratar tais bens fora do âmbito disciplinar do restauro, acarretando em ações problemáticas:

[...] com numerosas nuances, que vão desde a volta ao restauro de repristinção [...] para as obras icônicas, em geral vinculadas ao movimento moderno – em que se chega a extremos de nem mesmo buscar o suposto estado original [...], mas o estado “*as published*”, como divulgado através de fotos e projetos da época da construção, ou mesmo de refazer uma obra desaparecida, até manutenções e modernizações desrespeitosas em relação aos aspectos documentais e formais das obras, algo que acomete sobretudo algumas expressões da arquitetura mais recente, construídas no segundo pós-guerra, ou obras anteriores, não-modernas. (KÜHL, 2008, p. 94-95).

No artigo *Restauro e 'restauros' das obras arquitetônicas do século 20*, Salvo (2007) distingue ainda duas posturas principais de intervenção nas obras de arquitetura moderna e contemporânea: para obras da primeira metade do século XX, nota-se uma predisposição para o retorno ao original; já para obras do segundo pós-guerra, opta-se pelas substituições. Em ambos os casos, a autora aponta para consequências, como a perda da memória e a supressão de materiais originais, observando uma tendência de se refazer antes de se conservar:

[...] a convicção de que as obras modernas não sejam restauráveis por causa de sua consistência material muito diversa daquela das obras antigas, para as quais se desenvolveu toda a prática da conservação. [...] deriva disso que a intervenção nas obras arquitetônicas do século 20 se está tornando um terreno de embate entre arquitetos 'compositores', historiadores e tecnólogos [...], o caminho a seguir deveria ser comum e compartilhado, enfrentado com o auxílio de competências múltiplas. (SALVO, 2007, p. 141).

Neste mesmo âmbito, Cunha e Kodaira (2009, p. 3) mencionam que a diversidade de abordagens indica que a preservação da arquitetura moderna, mais especificamente nas ações intervencionistas, é tratada usualmente como questão de cunho arquitetônico e não como atividade pertinente ao campo do restauro, o que, por sua vez, influencia as ações sobre o monumento, estas de caráter meramente esquemático.

Assim, o critério primeiro que se tornou prevalente para qualquer intervenção foram aquelas motivações de ordem prática, econômica e de gestão, e apenas num segundo momento o aspecto cultural associado à memória social. Diante disso, alerta-se para quão perigosa tem sido a aplicação do conceito contemporâneo de preservação no campo patrimonial, pois, decorrente de sua naturalização, tem sido usada de modo limitado, marginal e relativo, permitindo a manipulação do patrimônio cultural com vista à sua exploração pelos mecanismos de mercado.

A preservação não está sendo usada como instrumento emancipador, que colabora para a construção do indivíduo e da sociedade, mas como um maquinal que reproduz a lógica do capital, apoiando-se em intervenções estereotipadas que desconectam passado, presente e futuro, caso das ações descritas por Nahas (2017). Quanto a arquitetura, em especial a moderna, os edifícios são frequentemente reparados e adaptados conforme as necessidades e/ou o interesse do momento, e acabam por não conservar os valores significativos da obra. E quando se fala em preservar a memória social, quase não há debates sobre os meios operacionais, seja em relação às questões técnicas, mas também em se tratando dos

princípios teóricos que embasam, ou deveriam embasar, a escolha deste ou daquele procedimento. Isto se deve, em parte, à naturalização que envolve tanto a dimensão prática, quanto também os preceitos, a ponto de contribuir para um consenso entre os discursos, como apontado por Jeudy (2005).

Critérios de análise: processo de reconhecimento do objeto de estudo

O recorte adotado para o desenvolvimento deste trabalho, no âmbito mais amplo da questão da preservação do patrimônio cultural, refere-se às teorias da restauração e seu desdobramento prático nas ações de intervenção em um exemplar da arquitetura moderna brasileira, especificamente a paulista, tendo como objetivo averiguar esta relação imbricada e complexa de valores e acepções que marca a passagem da teoria à prática de preservação.

Mais uma vez, enfatiza-se que não se trata de verificar a materialização ou não dos princípios correntes da preservação sobre o objeto de estudo, mas refletir sobre a necessidade de um efetivo intercâmbio entre teoria e prática para que a preservação da memória seja um fato nos projetos de intervenção no patrimônio. Acredita-se que esta relação seja uma via de mão dupla, um intercâmbio entre preceitos e prática, cuja ponderação é condição necessária para que as intervenções em bens culturais sejam fundamentadas e de fato preservem seus aspectos importantes.

Partindo desse pressuposto, o edifício da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP), localizado na cidade de São Paulo, foi selecionado por revelar a postura dos profissionais diante tanto da teoria quanto da prática de preservação, situando-o no cruzamento entre teoria crítica e intervenção no patrimônio arquitetônico, teorias e preceitos estabelecidos em cartas patrimoniais. A ação intervencionista foi consequência dos problemas que o edifício enfrentava para lidar com as novas demandas contemporâneas e das adaptações sofridas ao longo do tempo, mas principalmente devido aos fluxos verticais no prédio e ao espaço um tanto exíguo destinado ao centro cultural, no pavimento térreo inferior.

Apesar de o edifício-sede da FIESP não ser legalmente tombado, o que induz a certa liberdade de ação, sua condição de importante exemplar de arquitetura corporativa da década de 1960, um marco situado na Avenida Paulista, importante centro financeira e de negócios de São Paulo, são aspectos que atestam seu valor patrimonial. Condição que o

arquiteto Paulo Mendes da Rocha teve a sensibilidade extra de reconhecer diante da ação intervencionista, de maneira proativa, unindo projeto e preservação.

A análise da intervenção se desenvolve em torno de três eixos condutores: 1. discussão das questões teóricas que guiam as ações práticas de intervenção no patrimônio moderno; 2. análise dos discursos nas revistas de arquitetura sobre o projeto de Mendes da Rocha para o Centro Cultural FIESP; 3. recuperação da memória do projeto original. Estes, por sua vez, se apoiam em três eixos estruturadores do projeto – inserção urbana e a recuperação do “espírito de lugar”; programa de necessidades e a requalificação espacial; estrutura e construção, os potencializadores de intensidade – que também expressão a orientação na ação prática sobre o patrimônio moderno em questão.

Antes disso, porém, foi proposto uma tabela (ver anexo - Tabela 4) em que são listados itens que vieram a sofrer alteração na sua materialidade e ou atividades programáticas, bem como aspectos do partido adotado na intervenção, que revelam conteúdos da relação entre preceitos e práticas neste patrimônio. A tabela é uma síntese das ações sobre o edifício da FIESP, cuja elaboração foi imprescindível para a compreensão de cada aspecto do projeto, se baseando nas teorias clássicas (campo disciplinar do restauro) – autenticidade, distinguibilidade e reversibilidade – e relacionando-as às práticas de intervenção (identificadas por Nahas) – conversação, reinterpretação, autonomia, repristino ou restauro (pseudo)filológico, reinterpretação e diferenciação.

A análise da obra é apresentada de modo contextualizado no capítulo a seguir, levando em conta aquilo que foi feito na prática, tanto quanto os profissionais optaram por não fazer. Diante disso, o segundo capítulo apresenta um panorama geral do projeto original e da ação intervencionista no edifício-sede da FIESP, buscando discutir como a incorporação da importância do edifício enquanto equipamento público e sua reinserção no espaço urbano cívico, se colocaram como condicionantes para a preservação do bem.

Posteriormente, em considerações finais, é realizada uma análise cruzada das informações relacionando os pontos convergentes e divergentes da ação intervencionista, fruto do posicionamento dos profissionais arquitetos diante do que se desejou preservar e sobre qual memória se desejou perpetuar. Desse esforço, espera-se reafirmar a possibilidade de uma atuação prática teoricamente embasada quando se trata de intervir sobre bens modernos, de modo a contribuir para uma verdadeira preservação.

O CENTRO CULTURAL FIESP**2.1 O CONCURSO PARA O EDIFÍCIO DA FEDERAÇÃO DAS INDÚSTRIAS DO ESTADO DE SÃO PAULO**

O edifício da FIESP começou a ser planejado em 1967, com a aquisição de um terreno de 4.280 m² na Avenida Paulista que abrigaria a nova sede da Federação das Indústrias do estado de São Paulo. O projeto arquitetônico foi selecionado a partir de um concurso público em 1969, onde foram pré-classificados cinco projetos para a fase final¹, tendo como equipe vencedora o escritório Rino Levi Arquitetos Associados (ACRÓPOLE, 1970, p. 16-17). O projeto atendia plenamente o desafio proposto: criar um edifício que reunisse características expressivas, capaz de transformá-lo em uma referência na paisagem da Avenida Paulista. Conforme coloca Guatelli (2006):

[...] o edifício sede das entidades representativas da indústria paulista – FIESP-CIESP-SESI – obedecendo a uma prerrogativa do concurso, deveria ter status de uma ‘landmark’, ou seja, um edifício com características expressivas capazes de transformá-lo em um marco referencial na Avenida Paulista. (GUATELLI, 2006, p. 1).

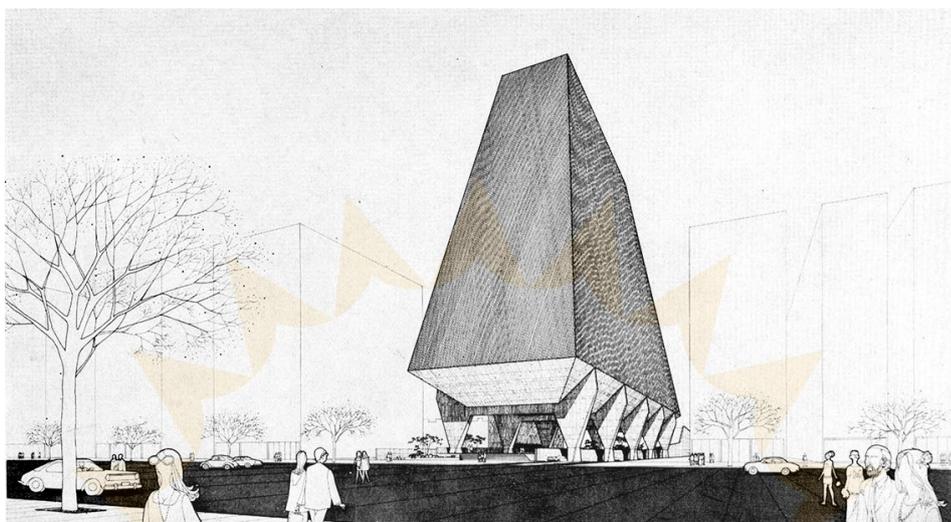


Figura 9 - Croqui da proposta da sede da FIESP para o concurso
Fonte: Acrópole (1970).

¹ Para conhecer as outras quatro propostas finalistas, ver: Anteprojeto para edifício sede Sesi-Ciesp. Acrópole, São Paulo. Disponível em: <http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/373>. Acesso em: 1 jun. 2019.

Cabe destacar que, com o falecimento de Rino Levi, o projeto passou a ter Roberto Cerqueira César e Luis Roberto Carvalho Franco como responsáveis (ANELLI; GUERRA; KON, 2001). O partido adotado deveria ter características marcantes que o identificassem e o transformassem em um marco, o que não deveria depender apenas do tamanho do edifício ou das qualidades dos acabamentos.

O edifício foi implantado em lote de meia quadra com duas testadas paralelas, aproveitando o grande desnível entre a Avenida Paulista e a Alameda Santos, de aproximadamente 6,5 m, para criar dois blocos superpostos separados por um andar em pilotis (Figura 10), com uma área construída de 42.543,50 m² (Figura 10).

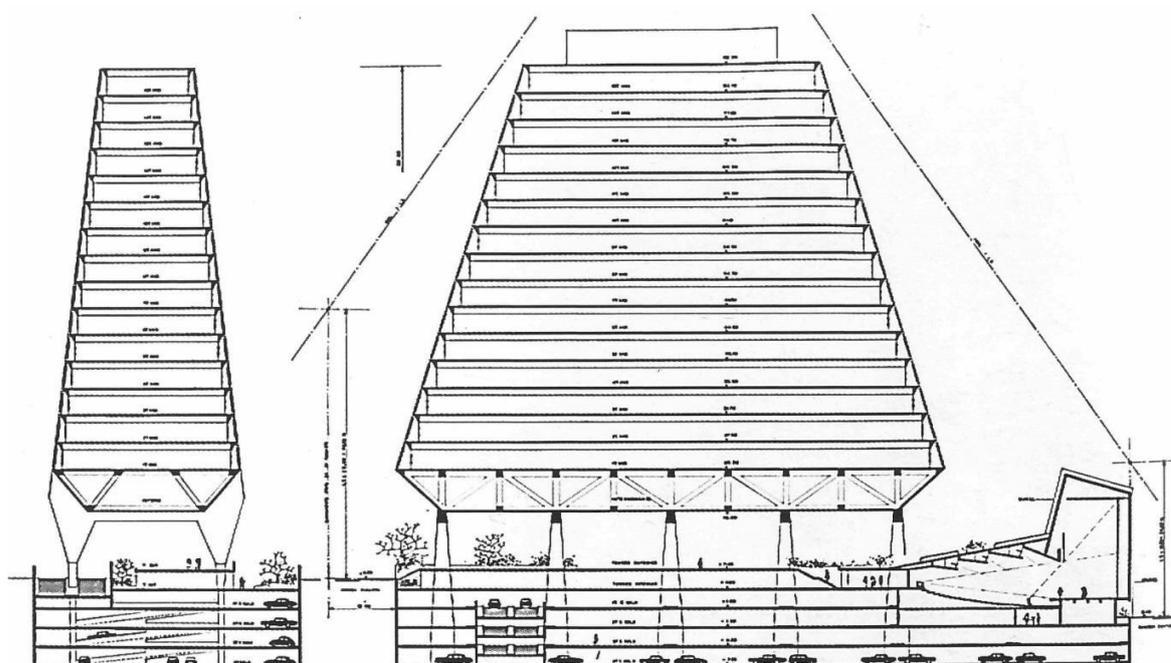


Figura 10 - Corte transversal e longitudinal do edifício mostrando os dois blocos superpostos separados por um andar em pilotis

Fonte: Acrópole (1970).

No bloco semienterrado, foram instalados quadro andares de garagem (subsolos), contendo também parte técnica, acessados pela Avenida Paulista ou pela Alameda Santos, por meio de uma rua interna, apenas para automóveis, localizada na lateral direita do edifício. O bloco conta também com um pavimento térreo inferior, a 1,50 m abaixo do nível da Paulista, acessado por uma escada posicionada à esquerda do edifício, no alinhamento da via, que abrigava originalmente área de apoio, biblioteca, espaço para leitura e exposição (Figura 11). Ao fundo, no pavimento, encontra-se ainda o teatro do Sesi, com sua cobertura inclinada.

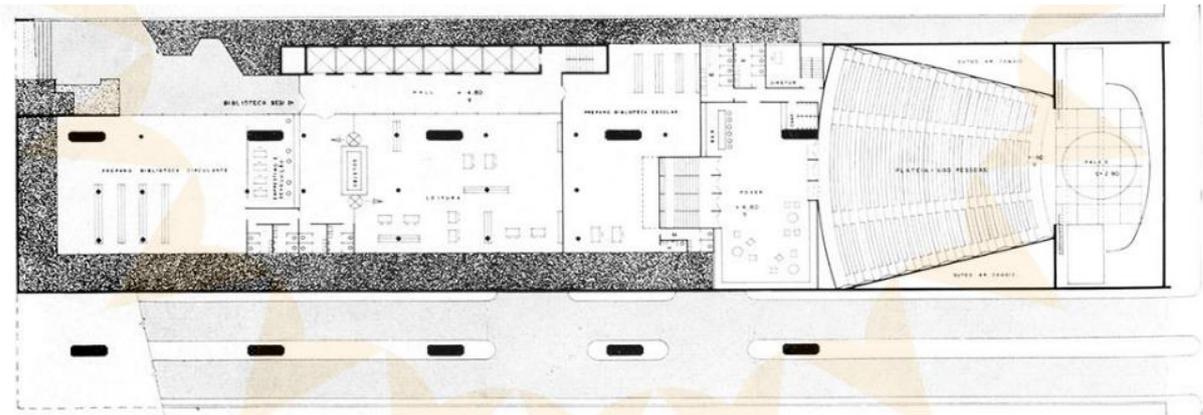


Figura 11 - Pavimento térreo inferior – área de atividades culturais e rua interna apenas para automóveis

Fonte: Acrópole (1970).

Entre o bloco semienterrado e a torre, há o pavimento térreo superior (andar em pilotis), uma espécie de praça aberta e livre, 1,60 m acima da avenida, criada sobre a laje da biblioteca e espaço de leitura/exposição, acessada por meio de uma escada na porção central da testada. A praça continha paisagismo elaborado por Burle Marx (Figura 12 e 13), com piso em pedras portuguesas que buscava reforçar a conexão entre espaço público e privado, assim como a conexão entre a Avenida Paulista e a Alameda Santos (ACRÓPOLE, 1970, p. 17).

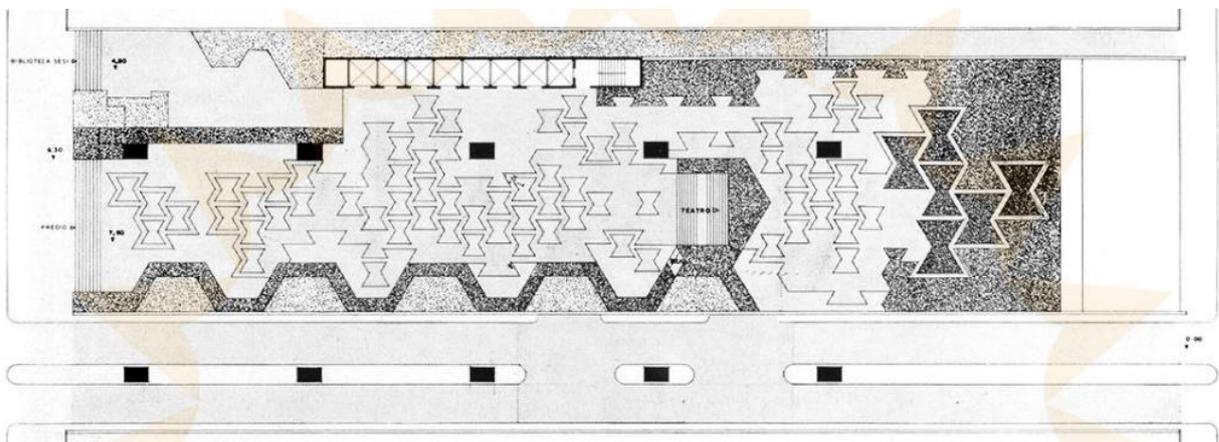


Figura 12 - Planta do pavimento térreo superior – praça 'semipública' com paisagismo de Burle Marx

Fonte: Acrópole (1970).



Figura 13 - Croqui do térreo superior entre pilotis com praça 'semipública'
Fonte: Acrópole (1970).

Na praça havia uma circulação vertical por meio de lâmina lateral (Figura 14), composta por sete elevadores de passageiros e um para serviço, que davam acesso à torre, mas também ao conjunto de atividades culturais, no pavimento inferior, e acesso às garagens (subsolos). Neste mesmo nível havia uma escada de acesso ao teatro, no pavimento térreo inferior. Já no bloco superior, torre, estavam instalados os dezesseis pavimentos de escritório e demais instalações do Sesi, Fiesp, Ciesp e Sindicatos Patronais (ACRÓPOLE, 1970, p. 18).

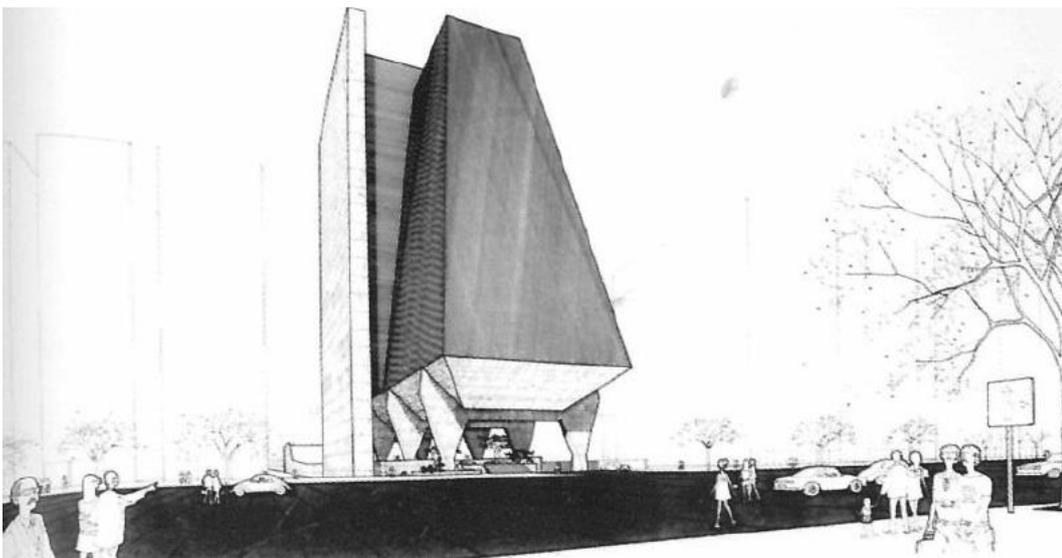


Figura 14 - O croqui mostrando o corpo piramidal elevado por duas linhas de pilares e a lâmina lateral que abriga a circulação vertical (elevadores)
Fonte: Acrópole (1970).

Algumas leituras sobre o projeto apontam que o escritório de Rino Levi buscou originalidade a partir da forma piramidal do edifício, com a justificativa de criar uma arquitetura capaz de sobressair na paisagem e, por conseguinte, ser de rápida e fácil identificação. Tal forma representava uma solução plástica mais interessante do que as soluções em escalonamento de topo da época, mas também se percebe claramente a intenção de criar-se uma forma com conteúdo simbólico cuja associação sempre esteve ligada aos conceitos de permanência, poder e solidez.

Acredita-se que é no embasamento e implantação deste edifício que devam estar as questões que envolvem a ousadia em sua concepção, marcante no que tange à utilização do nível térreo e nas relações entre espaços público e privado. Em parte, a forma propriamente dita é consequência da adaptação do edifício ao gabarito e recuos solicitados, influenciando na flexibilidade do uso da torre a partir de andares que vão diminuindo, progressivamente, em direção ao topo em função de adequações programáticas.

As inclinações laterais garantem maior insolação dos andares inferiores, em virtude do progressivo afastamento em relação aos edifícios circundantes. Além disso, a necessidade de expressão da arquitetura moderna é reforçada pela vedação em pele metálica, composta por *brises* em alumínio em formato hexagonal que aludem a alvéolos de uma colmeia (Figura 15), sendo um dos elementos que auxiliam no destaque do edifício no contexto urbano da avenida.

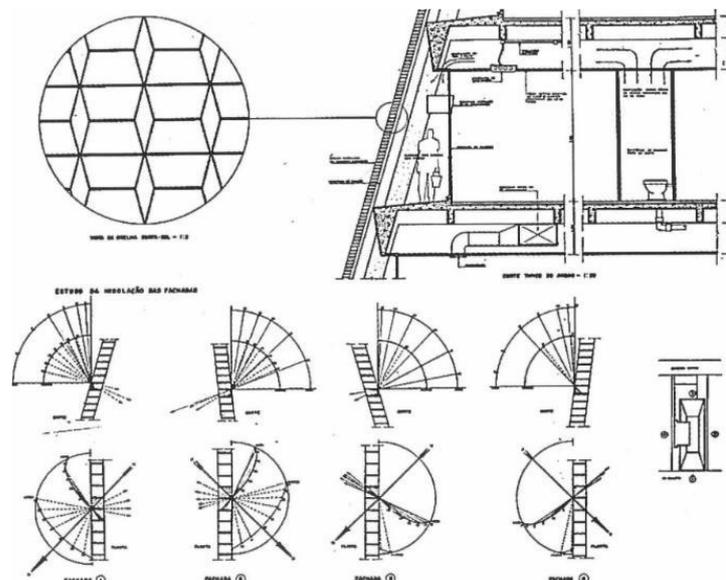


Figura 15 - Estudo dos brises metálicos e da incidência solar na fachada do edifício
Fonte: Anelli, Guerra e Kon (2001, p. 259).

Conforme Guatelli (2006), a originalidade da proposta está na condição de ser um edifício empresarial com térreo público, com uma praça pública, abrigando funções e atividades de caráter coletivo. Condição não muito comum na época em São Paulo, especificamente na região da Paulista:

Em uma área historicamente carente de espaços públicos abertos e de grande hospitalidade (exceção apenas a presença do parque Trianon) a praça do edifício da FIESP cumpria um papel importante na estruturação do espaço urbano; como espaço intermediário, representando um ritual de passagem entre a agitação e ritmo intenso da Avenida e o interior do prédio ou teatro. Enfim, um local com uma relação espaço-tempo diferenciada, nem o espaço do homem em trânsito e ritmo intenso característicos da avenida, nem o espaço interiorizado, enclausurado, estático do interior do edifício e do teatro, mas um espaço da permanência ocasional, por vezes imprevista e convidativa à diminuição ou desaceleração do ritmo imposto seja pelo dia-a-dia da cidade, seja pelo cotidiano do trabalho no interior do prédio. (GUATELLI, 2006, p. 2).

Têm-se assim, uma unidade formal de estética singular, com grandiosidade e harmonia das proporções e originalidade formal, mas, sobretudo, em um monumento cívico que se insere na vida urbana de uma densa avenida metropolitana.

A partir disso, a solução estrutural apresentada na ocasião do concurso previa um bloco piramidal elevado do solo e apoiado em duas linhas de pilotis em concreto armado de formato retangular nos pavimentos térreos, que são rebatidos nos pavimentos inferiores (bloco semienterrado), com acréscimo de pilares circulares inseridos em uma malha retangular (Figura 16). O bloco elevado é ainda composto de pilares de formato circular distribuídos em malha modular recuados em relação à vedação, que são descarregados em vigas de transição em concreto armado de formato retangular, criando uma espécie de “espaço de transição” (Figura 17) no primeiro pavimento da torre, que segundo os arquitetos seria utilizado como arquivo morto e para instalação de ar-condicionado central.

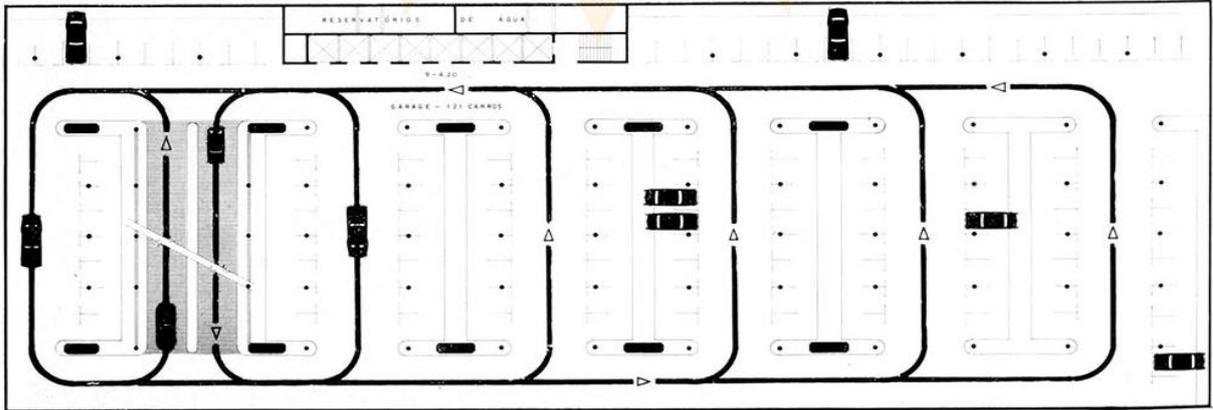


Figura 16 - Subsolo – duas linhas de pilotis e uma malha de pilares circulares
Fonte: Acrópole (1970).

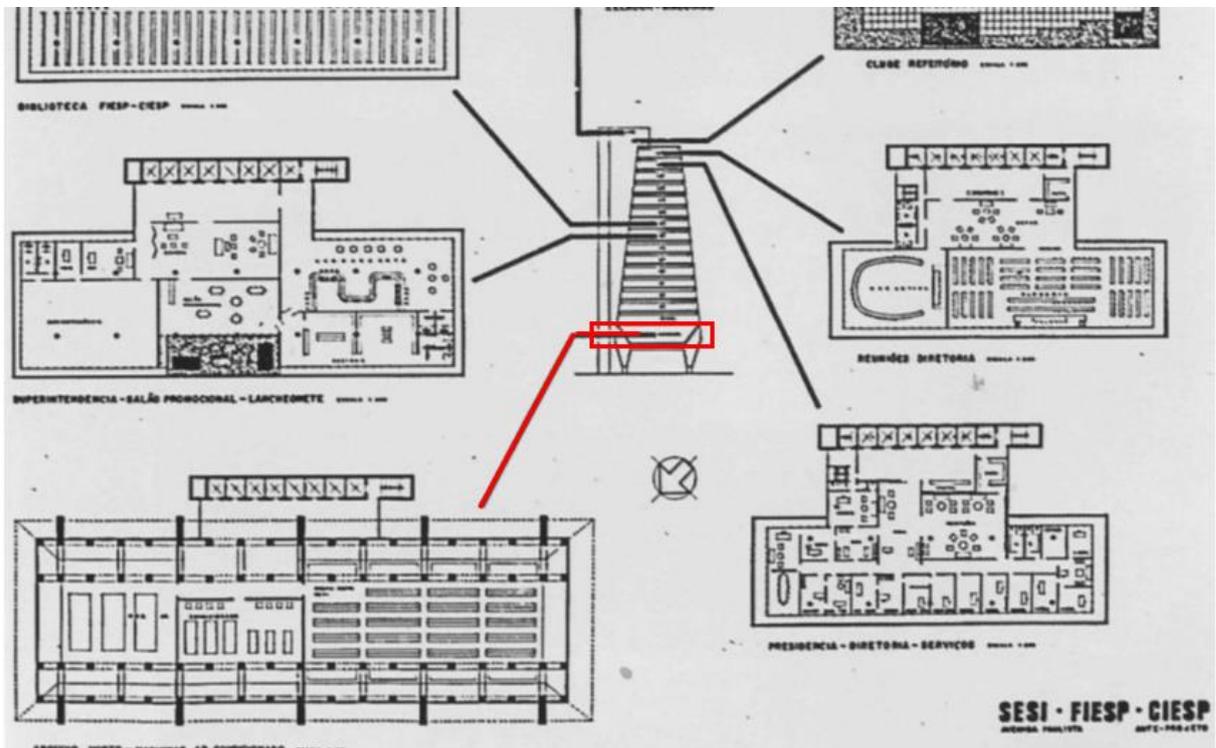


Figura 17 - Imagem mostrando o espaço de transição (em vermelho) no primeiro pavimento da torre
Fonte: Acrópole (1970).

Contudo, com o desenvolvimento do projeto executivo, um novo cálculo estrutural julgou-se conveniente à construção de uma terceira linha de pilotis; o novo apoio foi levantado no centro da praça, enfraquecendo sua condição de grande plano aberto e livre. Em 1970, no início da construção do edifício (SAAVEDRA, 2013), a Avenida Paulista contava com um generoso passeio que propiciava a visualização do volume edificado, dos acessos aos meio-níveis que compunham o térreo do edifício, da praça e dos degraus de acesso ao pavimento térreo superior localizados junto à testada. Ainda nos anos 70, houve o

alargamento da avenida, reduzindo o passeio em frente ao edifício a 7 m de largura (ACRÓPOLE, 1970, p. 18), o que impactou de maneira negativa no acesso e na observação da torre pelos pedestres que se deslocam pela via

A proposta original do escritório de Rino Levi para o concurso de 1969 foi modificada na medida em que o projeto se materializou e na fase de uso, com alterações executadas pela própria FIESP. O edifício perdeu qualidade estética e funcional, apresentando problema de fluxo e controle de entrada, devido à presença de um acesso (entrada/saída) comum para pessoas e de serviço, que se dava pelo pavimento térreo superior. Segundo Rios (2013, p. 35), tais condições evidenciavam a necessidade de uma reformulação para atender às novas demandas contemporâneas.

2.2 PROJETO DE INTERVENÇÃO PARA AS ÁREAS DE ACOLHIMENTO DO EDIFÍCIO-SEDE DA FIESP

No final de 1996, a presidência da FIESP convidou o arquiteto Paulo Mendes da Rocha para o projeto de remodelação das áreas de acolhimento do edifício, que abrigava uma espécie de centro cultural, buscando uma proposta arquitetônica que pudesse solucionar o conflito da circulação gerada por meio dos usos do pavimento térreo e do acesso à torre. Barros (2013) menciona a sensibilidade de Mendes da Rocha ao contatar o escritório Rino Levi Associados, para apresentar sua proposta a um dos autores do projeto original, o arquiteto Roberto Cerqueira César, em um gesto de gentileza e respeito à concepção arquitetônica original.

O projeto de remodelagem das áreas de acolhimento do prédio está presente em diversas publicações, havendo pequenas divergências quanto à data do projeto e da execução da obra. Em entrevista cedida a Rodrigo Alves da Silva, em junho de 2016, os arquitetos Milton Braga, Marta Moreira e Fernando Mello, do escritório MMBB, mencionam que o projeto de reforma da sede da FIESP teve início em 1996 e foi finalizado em 1998, e que a obra que ocorreu paralelamente iniciou-se em 1996 e foi finalizada em 1998 (SILVA, 2016, p. 46).

A parceria entre Paulo Mendes da Rocha e o escritório MMBB teve início por meio do convite de Milton Braga, em 1995, para a execução do projeto do Corredor de Ônibus Francisco Morato, localizado em São Paulo. Naquele ano surgiu o primeiro convite de Mendes da Rocha aos arquitetos do MMBB para participarem do concurso do campus da Fundação

Getúlio Vargas (FGV), em São Paulo (SILVA, 2016, p. 47). A relação entre os arquitetos possibilitou a realização do projeto de intervenção no edifício da Federação das Indústrias do estado de São Paulo, em 1996, e permanece até os dias atuais, com a produção de 28 projetos².

Apesar do incontestável valor patrimonial do edifício-sede da FIESP, o fato de ele não ser legalmente tombado corrobora, ainda hoje, para discursos que tratam da ação intervencionista enquanto questão de cunho arquitetônico, e não como atividade pertencente ao campo disciplinar do restauro. Para Gimenez (1998, p. 5), a intervenção “prova ser possível qualificar lugares entendendo e enfrentando os problemas que neles se apresentam, sem renunciar à exigência de uma boa arquitetura”. Comas (2001, p. 7) menciona que a intervenção requalifica o edifício e seu entorno com generosidade, onde a “formulação compositiva pitoresca se conjuga a uma materialidade moderna reducionista e se vislumbram conexões com uma vertente mais lírica do brutalismo paulista dos 60”. Já Guatelli (2006, p. 2-3) vê a intervenção como “uma arquitetura onde os cheios prevalecem em relação aos vazios, mas, de readequação programática e organização de fluxos”.

Uma leitura mais próxima da ação de intervenção no edifício da FIESP, enquanto patrimônio arquitetônico, foi feita por Zein (1999), ao situá-lo no contexto das intervenções contemporâneas sobre patrimônio edificado pelo Movimento Moderno. A autora menciona os resultados satisfatórios da intervenção, ao passo que enaltece as qualidades já existentes no edifício:

[...] [qualidades] as quais permaneciam até então ocultas e necessitando da vara de condão do olhar interessado do arquiteto para se manifestarem; que então acrescenta, com parcimônia e inegável cuidado, novas e leves escadas de acesso e uma nova estrutura metálica parcialmente em balanço [...] encaixados com gentileza em meio à pesada estrutura existentes. (ZEIN, 1999, p. 9).

O critério primeiro da solicitação da intervenção foi devido à motivação de ordem de gestão. O conhecimento, por parte da direção da FIESP, de que o edifício estava com problemas no acesso, somado ao espaço exíguo destinado ao conjunto da biblioteca e área

² Conforme informações no endereço eletrônico do MMBB Arquitetos. Disponível em: <<http://www.mmbb.com.br/projects/category/3>>.

de exposição, no pavimento térreo inferior, fez com que buscassem Mendes da Rocha para a realização do projeto. Conforme relata Gimenez (1998):

A intervenção fora solicitada pela direção da Fiesp, que buscava uma reordenação das várias funções que se interceptavam no térreo do edifício: serviços de protocolos, acessos aos escritórios, à galeria de arte, à biblioteca e ao teatro, gerador de grandes filas que ocupavam a calçada da Paulista e causavam transtornos à vizinhança. (GIMENEZ, 1998, p. 5).

A intervenção propriamente dita pode ser tratada como uma ação nos níveis inferiores de acesso à torre piramidal, com a inserção de um novo volume que, antes de instalar-se na preexistência, abriu espaço para si. Esta operação acabou por transgredir no corpo material do edifício certas orientações contidas nos documentos patrimoniais, ao mesmo tempo em que “faz vir à luz as qualidades naturais do edifício” (MENDES DA ROCHA, 1992), fato que se deu com precisão cirúrgica.

A análise da intervenção no edifício-sede da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP) apoia-se em três eixos estruturadores do projeto – a inserção urbana e a recuperação do “espírito de lugar”; o programa de necessidades e a requalificação espacial; e a estrutura e construção, os potencializadores de intensidade – que também expressam a orientação na ação prática sobre o patrimônio moderno em questão. Por meio deles, busca-se analisar de maneira contextualizada as alterações por quais passou o edifício, mas, sobretudo, averiguar esta relação imbricada e complexa de valores e acepções que marca a passagem da teoria à prática de preservação.

2.2.1 Inserção urbana e a recuperação do “espírito de lugar”

Generoso com a cidade desde o início, ao possuir em seu térreo espaços culturais, como o teatro do Sesi, uma biblioteca pública e uma área para leitura e exposição, o edifício da FIESP, ao mesmo tempo, sempre conservou enfraquecida sua condição de elemento articulador do entorno, pois desde sua construção esteve em uma posição intermediária entre a possibilidade de ser público e sua real condição de um edifício de escritórios privado, com um térreo coletivo; este ainda afetado por um gradil metálico que passou a cercar todos os espaços do térreo nos anos de 1980, prejudicando a composição plástica da obra, sobretudo fragilizando o partido arquitetônico da conexão entre arquitetura e cidade.

Ciente da capacidade do edifício em se transformar em um importante instrumento de articulação urbana, Mendes da Rocha inicia o estudo do projeto a partir de um corte longitudinal dos pavimentos térreos (Figura 18). O partido envolvia medidas estruturais audaciosas em certos aspectos, inusitados em outros, marcado pela decisão de recuperar, ao menos em frente à FIESP, a antiga generosidade do passeio público, modificado com o alargamento do leito carroçável nos anos de 1970. O arquiteto busca criar um espaço de acolhimento, num desejo de recriar a essência da extinta praça.

Este acolhimento revelou-se uma solução aplicável à recuperação da conexão entre o edifício e a cidade, um espaço intermediário entre a quietude do interior do prédio e o ritmo intenso da Avenida Paulista. Isso contribuiu, ao mesmo tempo, para uma nova abordagem dos espaços culturais do edifício, principal objetivo deste projeto, ao tentar organizar as atividades que ocorrem nessas áreas públicas, assegurando uma harmonia entre o rigor exigido pela recepção, acessos e serviços, e a liberdade e fluidez desejada para as atividades de cunho cultural, que incluem exposições e espetáculos no teatro. Trata-se de incentivar um diálogo entre as funções específicas do prédio e a vida urbana de uma densa avenida metropolitana.

Diante disso, o arquiteto Paulo Mendes da Rocha optou por redistribuir os espaços dos níveis inferiores de acesso a torre, isto é, promoveu uma relocação programática do conjunto do térreo marcada pela 'abertura' do edifício para a rua:

A orientação adotada para o projeto era a de promover uma reorganização espacial capaz de ordenar e fazer bilhar o conjunto de atividades desenvolvidas nas áreas de recepção e de representação, nos níveis térreos e vestíbulos, do Edifício Sede da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo [...] Interpretar a interlocução entre as funções do Edifício e a animação urbana na Avenida Paulista. (MENDES DA ROCHA, 2013, p. 2).

A estratégia promoveu a transposição da área de exposição, agora galeria de artes (2), para o nível da antiga praça, junto ao acesso dos elevadores e recepção, no pavimento térreo superior, o que aumentou o espaço destinado à biblioteca (3), no pavimento térreo inferior (Figura 18). O croqui permite visualizar também o partido em termos de volume, referente ao acesso e à saída de pedestres (1) dos pavimentos térreo, por meio de escada localizada na porção central, junto à avenida; o acesso de veículos e serviço, por meio de uma rua interna (4), que faz a ligação entre a Paulista e Alameda Santos; e a passarela-ponte (5), projetada para ser uma área de exposição e para pequenos eventos.

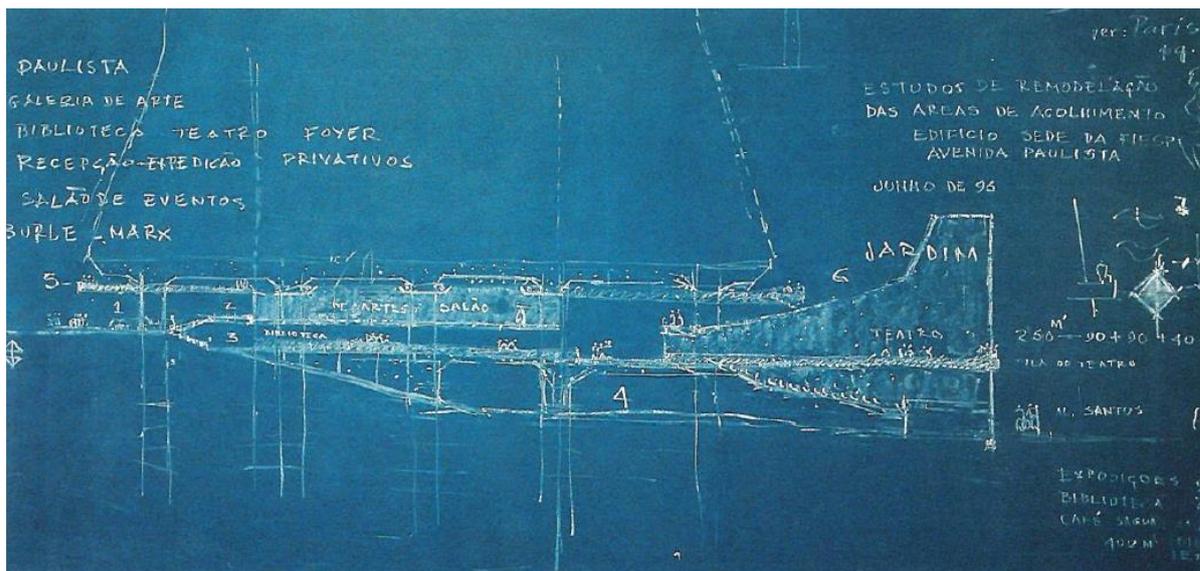


Figura 18 - Croqui executado por Mendes da Rocha ilustrando a nova distribuição dos espaços por todo o térreo

Fonte: Artigas (2006, p. 100).

Isto, contudo, não se deu pela mínima intervenção, mas por uma operação cirúrgica, de fora para dentro do bloco massivo e fechado, por intermédio de uma estratégia de recortar trechos da laje do pavimento térreo superior, onde se localizava a praça ‘semipública’, e recuar o pavimento inferior, onde se encontravam a biblioteca e a sala de leitura e exposição. Dessa forma, o arquiteto consegue avançar com o passeio para dentro dos limites do lote, fazendo com que a calçada, que tinha 7 m, passasse a ter para 20 m (GUATELLI, 2006, p. 3); redefinindo a antiga praça entre o fluxo do passeio público e os degraus que dão acesso aos dois meios-níveis do edifício.

O recorte da laje do pavimento térreo superior – que se eleva aproximadamente 1,60 m da calçada, acessado originalmente por uma escada central, no limite da testada –, que irá alterar toda a configuração do espaço, quanto o recuo do pavimento térreo inferior – a 1,50 m abaixo do nível da Paulista, acessado por uma pequena escada lateral, no alinhamento da via –, que vai diminuir em área o espaço destinado à biblioteca, foram medidas adotadas por Mendes da Rocha para conseguir criar um espaço de acolhimento, o que torna o acesso aos interiores dos térreos mais generosos e, por conseguinte, estreita a relação entre o edifício e seu entorno.

Esse acolhimento, diz Guatelli (2006, p. 3), faz-se apenas como um instante de passagem, uma espécie de *lobby* externo de ingresso ao prédio. Todavia, sua configuração entre níveis desencontrados, que propícia convivência e recreação para seus usuários,

acompanhada da dilatação da calçada, que reafirma seu caráter público, confere sentido para o lugar, ao passo que qualifica sua condição de espaço urbano livre. Assim, em uma área historicamente carente de espaços públicos, a nova praça do edifício da FIESP cumpre um papel importante, um lugar de mesclagem, social e de funções, por vezes imprevista e convidativa.



Figura 19 - Recorte na laje do pavimento superior - criação de um átrio junto à Avenida Paulista
Fonte: Finotti (2006).



Figura 20 - Recorte na laje do pavimento superior - criação de um átrio junto ao auditório
Fonte: elaborada pela autora (2017).

Ao se eliminar parte da laje – demoliu-se 500 m² de laje (SILVA, 2016, p. 50) –, eliminando-se também um forro existente, uma ampla área voltada para a Avenida Paulista ficou exposta, exibindo vigas de 3 m de altura sobre as quais está apoiada a torre piramidal (Figura 19), numa espécie de átrio frontal para a via, agora com 7,5 m de altura (VASCONCELLOS, 2007, p. 4). Um segundo recorte na laje do pavimento térreo superior colaborou com um átrio na área junto ao auditório, no fundo do edifício, onde se localizam o teatro, a bilheteria e um pequeno café (Figura 20), sendo o espaço apontado pela crítica da arquitetura como um *foyer*.

Agora, quem passa pela Avenida Paulista ou chega pela estação de metrô tem uma visão mais nítida dos dois níveis de acesso à torre (Figura 21) e sente-se convidado a entrar, descendo ou subindo um lance de escada. Isso porque o recuo dos térreos, com a demolição de parte da laje, permitiu que o espaço público de caráter cívico passasse a acontecer no espaço de acolhimento, no alargamento da calçada em frente ao edifício, mas também no *foyer* que une espacialmente o térreo inferior e o térreo superior. E não mais na escadaria central, estilo pódio, tampouco no *piano nobile* elevado, extinta praça. Dessa forma, Gimenez (2000) coloca que:

O banal plano nobre que se destaca da calçada pública da avenida é substituído por níveis desencontrados que subvertem e conferem novo sentido para o lugar. Reafirma o sentido público com a dilatação das calçadas e do espaço. (GIMENEZ, 2000, p. 9).



Figura 21 - Visualização dos térreos do edifício a partir da Avenida Paulista
Fonte: Finotti (2006).

É dessa maneira que Mendes da Rocha mantém a ambiência da proposta original, datada dos anos 60, visto que a praça passa a acontecer agora na frente do edifício, com pé-direito maior, organizando todo o espaço, quase como um espaço de resistência. É ela que recepciona e organiza a circulação, além de contribuir para a percepção e leitura do espaço pelo usuário; e aproxima a cidade a partir de seu caráter acolhedor, não mais separada pelo posicionamento da escada. Não é mais uma praça privada, dentro do edifício, mas entre o privado e o público, entre edifício e cidade, dentro e fora.

O caráter convidativo e hospitaleiro que passa a ter o embasamento da torre é ainda marcado pelos acessos, que historicamente se deram por uma escada na porção central da testada que, ao estar situada no limite entre o lote e a avenida, cortava a continuidade espacial entre a cidade e o edifício, e também por uma pequena escada lateral, no alinhamento como o lote vizinho. Na ocasião do alargamento da avenida, nos anos 70, ambos os acessos acabaram sendo influenciados negativamente, pois o espaço em frente aos degraus das escadas foi comprimido, ao mesmo tempo em que o fluxo de pessoas pelo local aumentava.



Figura 22 - Acesso vertical - escada metálica e seus níveis
Fonte: acervo próprio do escritório MMBB.

Com a intervenção, o acesso passa a se configurar por uma única escada metálica posicionada na porção central, junto ao alargamento do passeio, no interior do átrio frontal (Figura 22), inserida numa postura de reinterpretação do projeto original, na medida em que

faz a conexão entre os pavimentos térreo inferior e superior da torre e a avenida, conformando-se como um espaço de transição entre o movimento intenso do passeio e a quietude do interior do prédio.

Ainda em relação ao ingresso no edifício, Mende das Rocha busca resolver os problemas relacionados ao acesso à torre, que se dava exclusivamente pelo pavimento térreo superior, tanto para usuários quanto para serviços, o que causava problemas de fluxo e espera para utilização dos elevadores. Foi então proposto que a entrada de serviço e entrega de documentos fossem realizadas apenas pela Alameda Santos, no andar da garagem, primeiro subsolo (Figura 23). Esta operação foi possível devido ao fato de existir uma rampa para veículos (rua interna), ligando a Avenida Paulista e a Alameda Santos, que já estava a serviço dessa articulação, porém, estava mal desfrutada.



Figura 23 - Entrada de serviços e entregas pela Alameda Santos no andar da garagem (primeiro subsolo)

Fonte: Kon (1996).

Ao analisar-se esta categoria de intervenção a partir das formulações teóricas do campo disciplinar do restauro, a busca por recuperar a ambiência da proposta do concurso de 1969, com a reformulação da antiga praça na cota térrea do edifício, mas, sobretudo, ao se

manter fiel à ideia do espaço urbano cívico, isso fez com que o arquiteto transgredisse no corpo material do prédio um dos princípios basilares do restauro, da reversibilidade. Como já comentado nesse trabalho, tal princípio considera que as novas intervenções devem permitir a leitura do projeto original, somado ao valor que lhe foi atribuído das novas propostas, nos diversos tempos em que forem executadas (CARTA DE VENEZA, ARTIGO 13º; CURY, 2000).

A demolição parcial do térreo e os dois recortes na laje do pavimento térreo superior transgridem o princípio, conforme dito, impedindo a leitura do espaço precedente e sendo, em parte, uma operação invasiva. Ainda que do ponto de vista espacial e material esteja transgredindo o princípio da reversibilidade, a intervenção potencializa o caráter urbano e cívico do espaço e recupera a essência do projeto original. Não mais por meio da escada pódio, cujo caráter foi enfraquecido com o estreitamento do passeio público nos anos 70; nem pela praça aberta e livre, que passou a conter uma terceira linha de pilotis, durante a construção do prédio; mas agora por meio do espaço de acolhimento que se configura pelo alargamento da calçada em frente à FIESP, associado aos dois átrios e aos meio-níveis do embasamento da torre.

Assim, na dialética dos valores em jogo, Mendes da Rocha preferiu se valer da função social do espaço intermediário entre os pavimentos térreo e o passeio público, devolvendo-o à sociedade. E, apesar de a operação alterar a aparência do conjunto, antes recuperou seu “espírito de lugar”³, atributo estético mais importante de um patrimônio. Neste sentido, a intervenção potencializa o edifício da FIESP como exemplo de coletivização dos espaços urbanos a serviço da formação e consolidação de um espaço coletivo; especialmente em uma época em que a interdição dos espaços urbanos é crescente e desmensurada. O arquiteto transforma o edifício para além de um *landmark* de grande impacto visual.

Como já dito, os princípios do campo disciplinar do restauro não são regras fixas, mas guias de orientação que são necessárias para “balizar padrões básicos de intervenção, mas não podem e nem devem, ser usados como armadilhas que favoreçam a mediocridade ou impeçam o brilho da invenção” (ZEIN, 1999, p. 9). As diretrizes auxiliam no tratamento do bem, para que suas qualidades sejam exaltadas, mas não com sentido de museificação ou

³ Genius Loci era considerado pelos antigos romanos uma entidade, objeto de culto religioso: o “espírito do lugar”. O mesmo termo, em uma perspectiva ampliada e atual, é utilizado aqui para descrever o ‘caráter’ ou ‘identidade’ do espaço físico, ou seja, o conjunto das características socioculturais, arquitetônicas, de linguagem, dentre outras, que caracterizam o edifício enquanto articulador do espaço cívico urbano.

ausente de criatividade, pelo contrário, a preservação se apoia na subjetividade, o que torna a criatividade inerente à prática. E admitindo que a ação intervencionista acarreta transformações em maior ou menor escala, elas devem ser justificadas.

Dessa maneira, a subjetividade de Mendes da Rocha foi balizada pelos significados do objeto, relacionando-os aos objetivos dos atores sociais e pelo contexto em que ele se insere. Se formos considerar a teoria contemporânea da restauração (MUÑOZ-VIÑAS, 2010), os significados e os objetivos são campos de disputa e, nesse sentido, a preservação é uma atividade de negociação. No caso do Centro Cultural FIESP, o que prevaleceu dessa negociação foi a autenticidade da ideia, o conceito do projeto dos anos 60 e sua essência proveniente.

No que concerne ao princípio da autenticidade, esta categoria de intervenção se aproxima das considerações discutidas pela UNESCO em 1995, na Finlândia, abordadas nessa dissertação, tendo-se chegado à conclusão de que a arquitetura moderna apresenta características particulares e, por essa razão, sua autenticidade não deve ser definida apenas pelo “design, materiais e acabamento” (ICOMOS, 1995). Neste mesmo âmbito, o Docomomo (1997) aponta quatro aspectos relevantes no quesito autenticidade para obras do século XX, entre eles a autenticidade do projeto e a autenticidade da forma, e admite a substituição de materiais originais ou outras alterações, contanto que a intenção original (ideia) do arquiteto seja reconhecível.

Partindo dessa lógica, ao se analisar a ação prática no edifício-sede da FIESP sob o princípio da autenticidade do projeto, este foi mais que respeitado, foi recuperado. Mendes da Rocha recuperou a essência da proposta original, ao passo que se manteve fiel à ideia de monumento cívico urbano, valendo-se de algumas alterações estruturais, o que, por sua vez, não prejudica a autenticidade da forma. Cabe ressaltar que, conforme Prudon (2008), a autenticidade não está vinculada apenas à matéria original. Em vista disso, “na FIESP demolir foi tão importante quanto construir” (ZEIN, 1999, p. 9), pois tudo é transformado e potencializado a partir da capacidade do arquiteto em reinterpretar as diretrizes preservacionistas na ação prática sobre um edifício de caráter patrimonial, de maneira proativa, unindo projeto e preservação.

Observa-se uma espécie de compensação ou dosagem dos preceitos no desdobramento prático, posto que a demolição parcial do térreo acaba por infringir orientações quanto ao conceito de reversibilidade, mas se relaciona positivamente com o conceito de autenticidade, visto que a ação preserva a essência da ideia do projeto original

(concurso). Este fato demonstra que, em matéria de intervenção no patrimônio, não se pode existir regras ou verdades absolutas, cada caso se inscreve em uma dialética particular de valores em jogo, estes intrinsecamente ligados ao contexto ao qual se refere e sob interpretação dos sujeitos que mantêm interesses no objeto a ser preservado.

2.2.2 Programa de necessidades e a requalificação espacial

Por abrigar usos mistos, o edifício da FIESP apresenta diariamente uma movimentação de pessoas que têm interesses variados e utilizam o equipamento também de forma diferente. Assim, as pessoas que vão ao teatro e usam o café e a bilheteria, nada têm a ver com o grupo que vai para o trabalho ou para reuniões nos escritórios, o mesmo vale para aqueles que desfrutam da biblioteca ou visitam a galeria de artes. Partindo deste princípio, Mendes da Rocha teve a preocupação em otimizar os acessos verticais a partir de uma releitura da obra e de suas atividades programáticas.

O croqui a seguir (Figura 24) registra a preocupação do arquiteto com a circulação interna e permite visualizar o programa original em termos de volume. Observa-se o espaço da praça no pavimento superior ao passeio, junto ao acesso aos elevadores e à recepção, que se dá por uma escada na porção central da testada; ainda no nível da praça, têm-se um lance de escadas responsável pelo acesso ao teatro, localizado no pavimento inferior. Neste, pode-se contemplar um volume que corresponde à biblioteca e à área de leitura e exposição, uma espécie de centro cultural acessado por uma pequena escada lateral, no alinhamento com a via, ou pelos elevadores no pavimento superior, também o volume inclinado do teatro, ao fundo. O desenho permite visualizar ainda a via de automóveis a partir de uma rampa que faz a ligação no térreo entre a Avenida Paulista e a Alameda Santos, além de possibilitar o acesso às garagens (subsolos). Inclusive, o croqui registra a articulação visual e espacial entre a avenida e o volume do teatro por meio da praça 'semipública', mesmo com o acesso estando localizado na testada do lote.

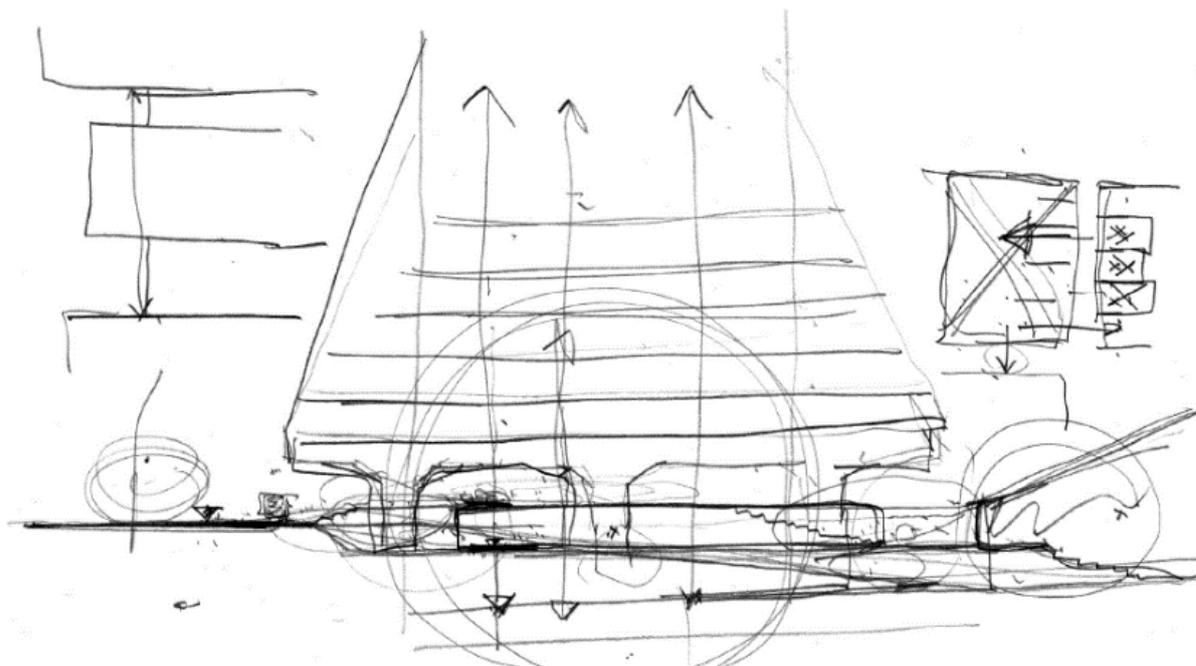


Figura 24 - Croqui registrando a preocupação de Mendes da Rocha com a circulação vertical do edifício

Fonte: Pinõn (2008, p. 20).

Entende-se que a preocupação do arquiteto é com o acesso vertical e o círculo no desenho indica o embasamento da torre, região mais problemática, visto que a maior parte da circulação interna tem como ponto de partida e chegada o pavimento térreo superior. Historicamente, o andar é responsável pelo ingresso e recepção à FIESP – o conjunto de elevadores permite o acesso aos escritórios na torre e às atividades culturais no térreo inferior, além do ingresso às garagens –, não havendo distinção de acesso para os diferentes grupos e programas, causando um problema de fluxo e espera nos elevadores, o que compromete, por sua vez, a liberdade de movimentação, um dos motivos para a solicitação do projeto por parte da direção.

Para melhorar a circulação interna no edifício, isso somado às novas demandas contemporâneas, houve uma relocação das atividades nos níveis inferiores da torre. Antes, porém, a decisão de Mendes da Rocha por recuperar um pouco a generosidade do projeto original de Rino Levi Associados, vai diminuir a área destinada ao conjunto da biblioteca e a área de exposição com o recuo do pavimento inferior. Isto é, a estratégia de demolir parte do térreo superior para a ampliação do passeio público na Paulista, marcado pela abertura do edifício para a rua, vai diminuir o espaço destinado às atividades culturais.

Como o pavimento térreo inferior havia diminuído em área e o espaço destinado às atividades, mesmo antes da intervenção, era um tanto exíguo, o arquiteto optou por uma relocação programática do conjunto do térreo inferior ao subverter o espaço expositivo, originalmente localizado no pavimento inferior, para uma galeria de artes no nível da antiga praça, pavimento térreo superior, acessado pela escada metálica posicionada na porção central da testada, junto ao alargamento do passeio.

O novo volume, definido por Mendes da Rocha como uma “estrutura parasita” (Figura 25), insere-se no vazio criado a partir da demolição parcial do térreo, entre a laje de piso da extinta praça e a laje de piso do primeiro andar da torre (espaço de transição), e encontra-se recuado da face frontal do lote; o que aumenta, por sua vez, a distância entre observador e objeto, contribuindo para uma melhor compreensão do edifício por aquele.



Figura 25 - Pavimento térreo superior – volume da galeria de arte recuado da face frontal do lote
Fonte: Finotti (2006).

Ao relocar e reorganizar os espaços do térreo, posicionando a galeria no nível da extinta praça, o pavimento térreo superior ganha nova funcionalidade e configuração, um local com uma relação espaço-tempo diferenciada, nem o espaço do homem em transição pelo prédio, nem o espaço aberto e livre da praça, mas um espaço da permanência ocasional,

por vezes convidativo à visita à exposição na galeria de artes. Dessa forma, o térreo superior, antes considerado por autores como Guatelli (2006) como um grande 'vazio', foi preenchido; os antigos ambientes foram ampliados, sobretudo a biblioteca no térreo inferior e galeria de arte, que passou a ser capaz de atender de forma mais adequada a ambiência de um programa de exposição.

A seguir, na planta baixa, é possível conferir a nova configuração do pavimento térreo superior, cujo ingresso (entrada/saída) acontece pela escada central, no interior do átrio (2). Ao adentrar o andar, têm-se corredores específicos de acesso ao edifício (Figura 26), dispostos entre uma linha de pilotis, com três apoios.

Do lado esquerdo, o acesso à torre passa a ser controlado por catracas e recepcionistas em bancadas executadas em aço pintado de branco, com um *hall* de entrada (3) que regula a circulação vertical dos oito elevadores; a planta permite ainda observar a projeção da passarela-ponte que se localiza acima do *hall*, servindo de cobertura para este. À frente, um longo corredor que permite visualizar ao fundo a cobertura inclinada do teatro (10) com seu espelho d'água (9), hoje desativado, e à direita, a vedação em perfis metálicos que compõem o volume prismático da galeria de artes (8). No interior da galeria, à esquerda, encontra-se um pequeno balcão de informações (6), também em aço pintado de branco, junto a uma sala de apoio (5) e depósito (4); à direita têm-se uma loja de *souvenires* (7) e à frente, em meio a duas linhas de pilotis, com três apoios cada, configura-se um espaço para exposições variadas.

A área da galeria apresenta simetria entre os vãos dos apoios, isto é, os espaços entre as linhas de pilotis têm a mesma medida, forma e disposição, ou seja, são correspondentes, o que configura um espaço simétrico; essa simetria também se sucede com a linha de pilotis no corredor. Ao final, têm-se três linha de pilotis em concreto armado de formato retangular no pavimento térreo superior, que são rebatidos nos pavimentos inferiores. Na planta há também a projeção das duas capelas que foram criadas no interior da galeria de artes, com a demolição de parte da laje, que se valem dos vazios entre as imensas vigas de transição.

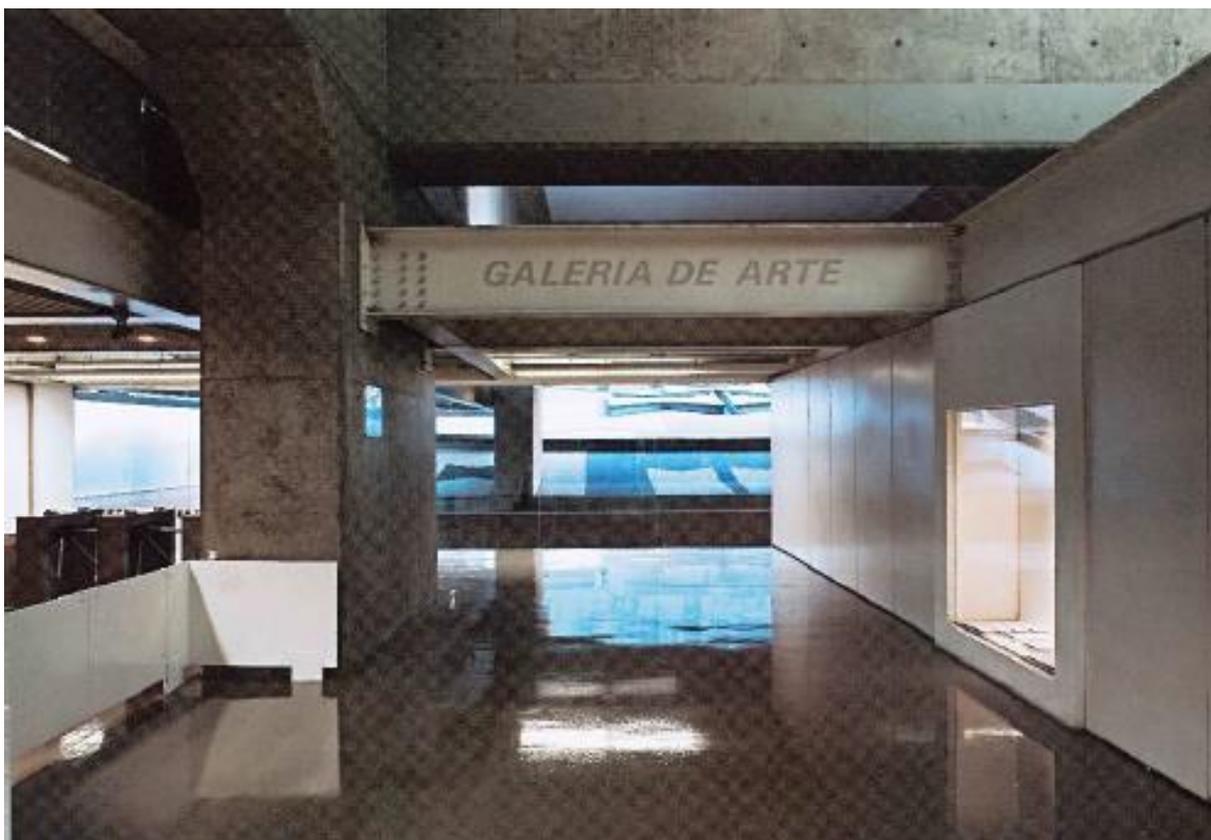
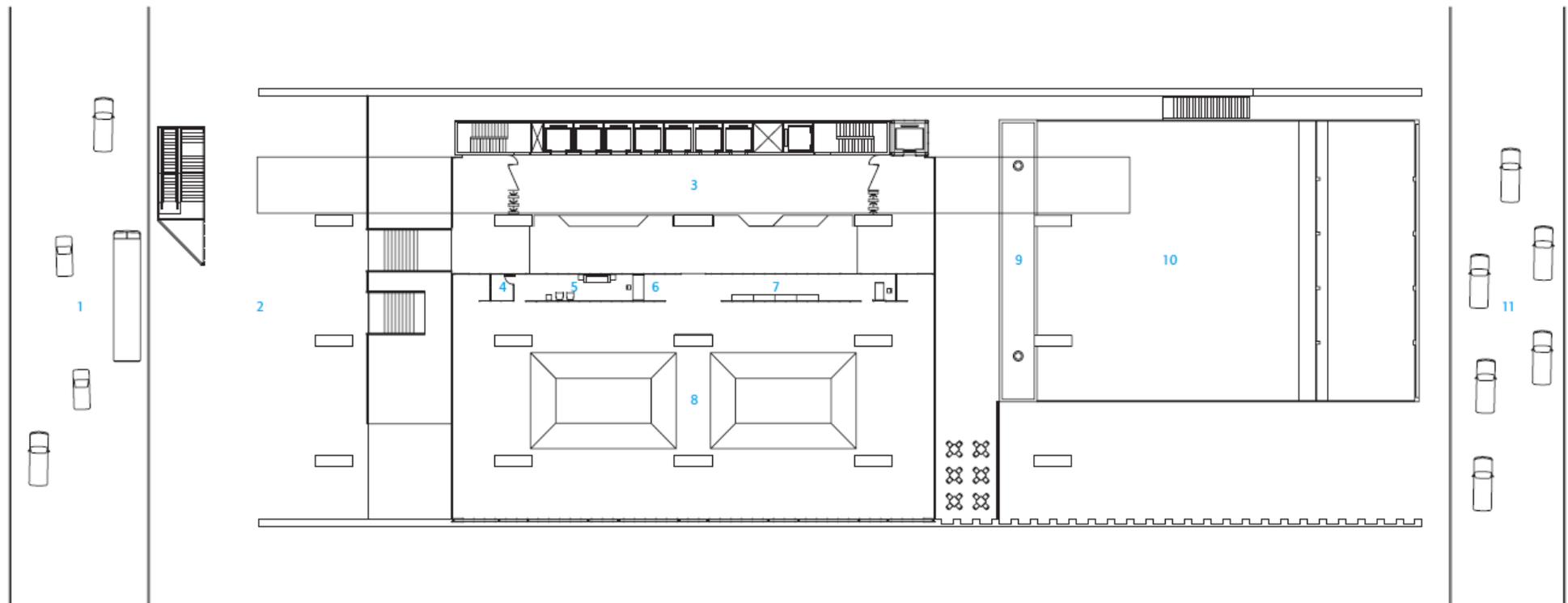


Figura 26 - Pavimento térreo superior – corredor de acesso ao pavimento
Fonte: Wisnik (2008, p. 54).



E 1: 750



Figura 27 - Planta do pavimento térreo superior

Fonte: elaborada pela autora (2019).

LEGENDA:

- 1 Avenida Paulista
- 2 Átrio frontal
- 3 Hall de entrada
- 4 Depósito
- 5 Sala de apoio
- 6 Informações
- 7 Loja
- 8 Galeria de arte
- 9 Espelho d'água
- 10 Cobertura do teatro
- 11 Alameda Santos

O novo volume prismático ainda se prolonga até o limite do lote (face direita), se apoiando sobre o muro de contenção no limite do terreno, estando sobre a rampa de veículos (Figura 28) que, aliás, acredita-se ter aumentado sua inclinação, no início da avenida, para dar altura à passagem, ocasionando um acesso extremamente escuro. Isto, contudo, aumentou horizontalmente o espaço da galeria que avança sobre o pavimento térreo inferior, composta por uma grande vitrine em vidro voltada para a Avenida Paulista, e outra para o interior do prédio (*foyer*) (Figura 29), que junto ao contraste entre o volume em aço branco com os elementos em concreto armado do edifício, serve de chamariz para ele.

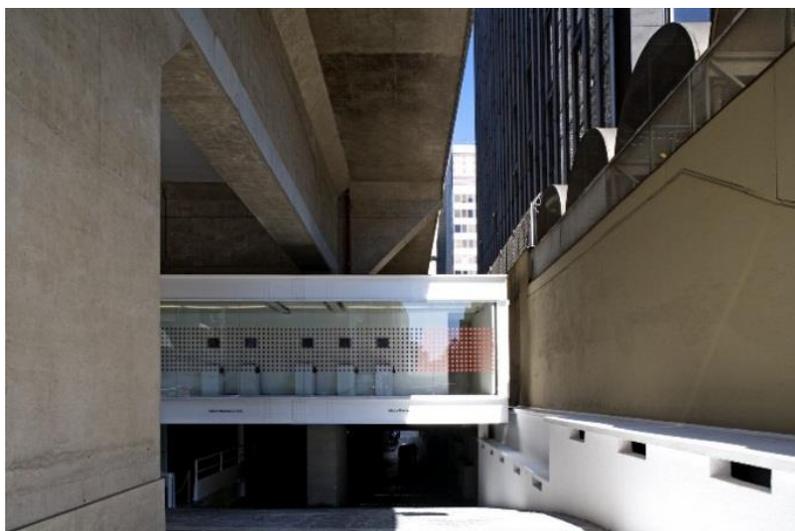


Figura 28 - Pavimento térreo superior – o volume da galeria de artes se prolonga até o limite do lote (face direita)

Fonte: Finotti (2006).

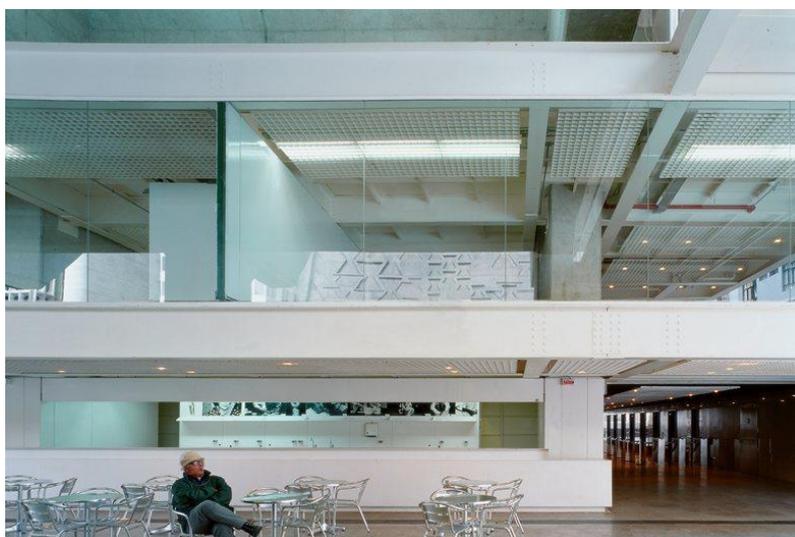


Figura 29 - Pavimento térreo inferior – vitrine em vidro da galeria de artes voltada para o interior do *foyer*

Fonte: Kon (1996).

A vitrine também confere nova atmosfera e animação à calçada (Figura 30), com a transparência que permite ao pedestre “desnudar/perpassar/atravessar com a vista a exposição [...] da galeria” (GIMENEZ, 2000, p. 9); quase como em uma atrativa vitrine onde são dispostos os produtos para a venda de tal forma que possam ser vistos. Este fato lhe confere um sentido de *marketing* cultural, ao mesmo tempo em que qualifica o programa da galeria construindo a comunicação entre interior e exterior, edifício e cidade, não se limitando a expor os ‘produtos’, mas potencializando o caráter urbano dos espaços edificados.



Figura 30 - Pavimento térreo superior - vitrine em vidro da galeria de artes voltada para a Avenida Paulista
Fonte: Finotti (2006).

Para Pinõn (2008, p. 13), o novo volume prismático é orientado para ordenar e ligar os elementos que ali existiam, em favor de um sistema de relações que é a base de sua identidade e que contribuiu para a compatibilidade entre as identidades do existente e do adicionado. Souto (2010, p. 301) reafirma essa visão ao mencionar que a intervenção procurou dar visibilidade pública a usos que na verdade já existiam ali, criando uma visibilidade para a galeria de artes, no térreo superior, e para a biblioteca, no térreo inferior.

Como mencionado, no interior da galeria foram criadas duas capelas em chapas metálicas (Figura 31) que se valem dos vazios entre as vigas de transição e contribuem com um pé direito de 4,75 m, condição que favorece instalações técnicas e montagens variadas. Mas, de outro modo, ainda que as capelas contribuam à ambiência do programa, uma vez que

espaços expositivos geralmente apresentam pés direitos elevados, sua construção acaba por prejudicar, em parte, a conexão visual entre a Avenida Paulista e a cobertura do teatro, presente na proposta do concurso. Soma-se a isso o fato de as capelas ainda esconderem as imensas vigas em concreto aparente que auxiliariam na leitura do espaço precedente.

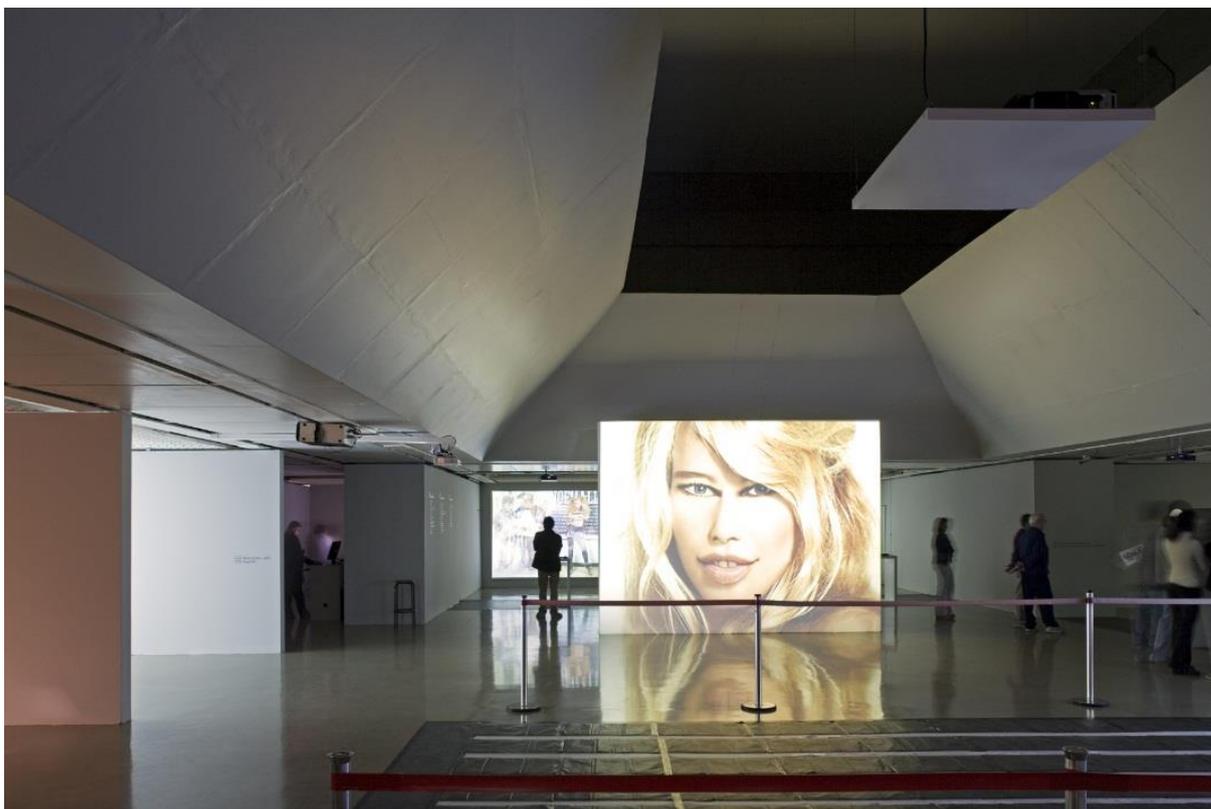


Figura 31 - Pavimento térreo superior - capelas no interior da galeria de arte
Fonte: Finotti (2006).

Tanto as capelas quanto as vedações em perfis metálicos e de vidro da galeria de artes, são reversíveis. É possível remover tais estruturas sem prejudicar ou ferir a preexistência, visto que sua retirada permite efetuar leitura do projeto original a partir dos pilotis e vigas de transição, que auxiliam na compreensão da configuração da obra, especificamente da antiga praça no pavimento superior ao passeio, retornando, parcialmente, ao estado anterior à intervenção. Situação que se encontra em conformidade com o princípio da reversibilidade, pois a retirada dos acréscimos não altera a obra na sua substância (CARTA DE VENEZA, ARTIGO 13º, CURY, 2000).

Do mesmo modo, esta categoria de intervenção está em concordância com outro princípio basilar do campo do restauro, da autenticidade. O novo volume em aço e vidro não afeta a autenticidade do espaço precedente, uma vez que a preservação do conjunto de pilotis

em concreto aparente e das imensas vigas de transição, somado à presença do átrio frontal e dos meios-pisos, auxiliam na leitura da obra. Acredita-se que Mende das Rocha tenha entendido que tal princípio não se limita à forma (UNESCO, 1977, §9), ou não esteja vinculado apenas à materialidade (DOCOMOMO, 1997), mas que se apoia no conceito e na ideia do projeto original, primordiais para a preservação do patrimônio em questão.

A intervenção promove uma nova distribuição dos espaços por todo o térreo, pois com a decisão de transportar a galeria de artes para o andar da praça, aumenta-se o espaço destinado à biblioteca no pavimento térreo inferior, a 1,50 m abaixo do nível da Avenida Paulista, que passa a se configurar por três faixas paralelas de pilares circulares em concreto aparente, com quatro apoios cada, inseridos em uma malha retangular, rebatidos nos pavimentos inferiores (subsolos).

A seguir, na planta baixa, é possível observar o novo arranjo espacial do pavimento térreo inferior, acessado (entrada/saída) pela mesma escada metálica na porção central da testada, junto ao átrio frontal (2); também é possível analisar a nova configuração do espaço da biblioteca (14) acessada por um corredor onde está o *hall* de saída da torre (12). Nota-se que os elevadores que dão acesso aos escritórios têm suas saídas direcionadas para o pavimento térreo inferior controladas por catracas e guarda-corpo em aço pintado de branco.

Ao adentrar à biblioteca, a primeira sensação vem das vedações em painéis metálicos pintados na cor branca e do forro modular metálico, seguida pela presença do balcão de atendimento, próximo aos pilares da faixa lateral esquerda e alinhado aos pilotis, executado em aço também pintado de branco; à frente, em meio à faixa central, dispõem-se dezoito fileiras de estantes do mesmo material, contendo bibliografia diversa; na faixa lateral direita, em torno dos pilares, estão as mesas com computadores e, alinhadas aos pilotis, estão as mesas de leitura, todas elas executadas em aço pintado de branco. Contíguo à faixa lateral direita, encontra-se ainda um extenso balcão de mesmo material, responsável pela guarda do acervo, e, logo atrás, a fachada em concreto aparente com duas vitrines em vidro, voltadas para a rampa de veículos, destinadas à exposição de objetos do teatro (Figura 32).



Figura 32 - Pavimento térreo inferior – interior da biblioteca

Fonte: Artigas (2006, p. 106).

Apesar da transparência do ambiente proporcionada pelo vidro da fachada junto à Avenida Paulista, que deixa ver o que se passa lá fora, a movimentação externa não prejudica a concentração necessária à leitura, isto porque a disposição do mobiliário acontece horizontalmente, no sentido do comprimento do volume da biblioteca. E no caso das mesas de leitura, elas se encontram na posição extrema direita do espaço, cujo posicionamento direciona a visão do leitor para as estantes ou para o extenso balcão que guarda do acervo.

Ainda no térreo inferior, por meio do corredor, é possível acessar o teatro (18) e os sanitários (17) ao fundo; além de um pequeno café (15) e a bilheteria (16), que fazem parte do mesmo volume da biblioteca, compostos por mobiliário em aço pintado de branco. O espaço que configura tais atividades é favorecido pelo recorte da laje do pavimento térreo superior, que com a exposição das imensas vigas de concreto aparente ganha nova amplitude e, por conseguinte, estreita a relação entre os níveis inferiores da torre, unindo espacialmente térreo superior e térreo inferior (Figura 33), sendo o espaço visto como *foyer*.

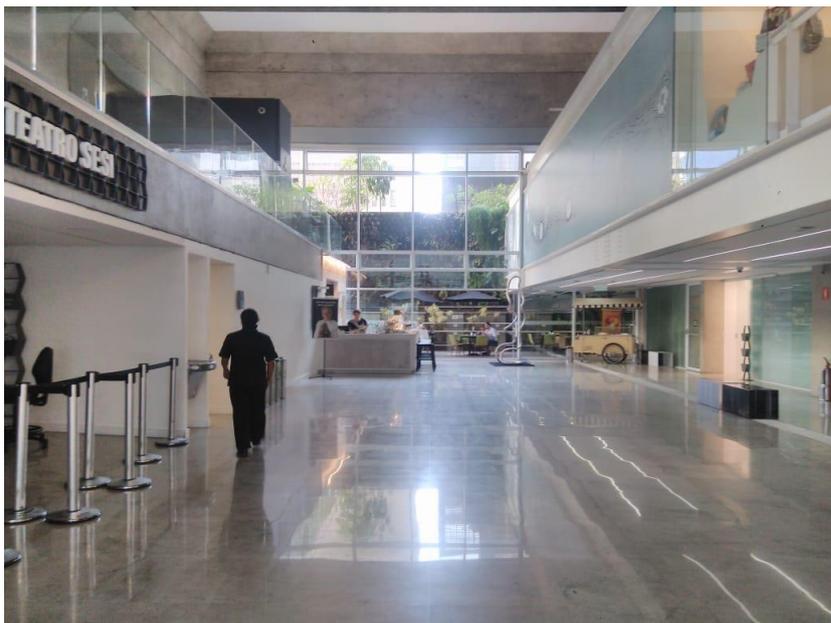


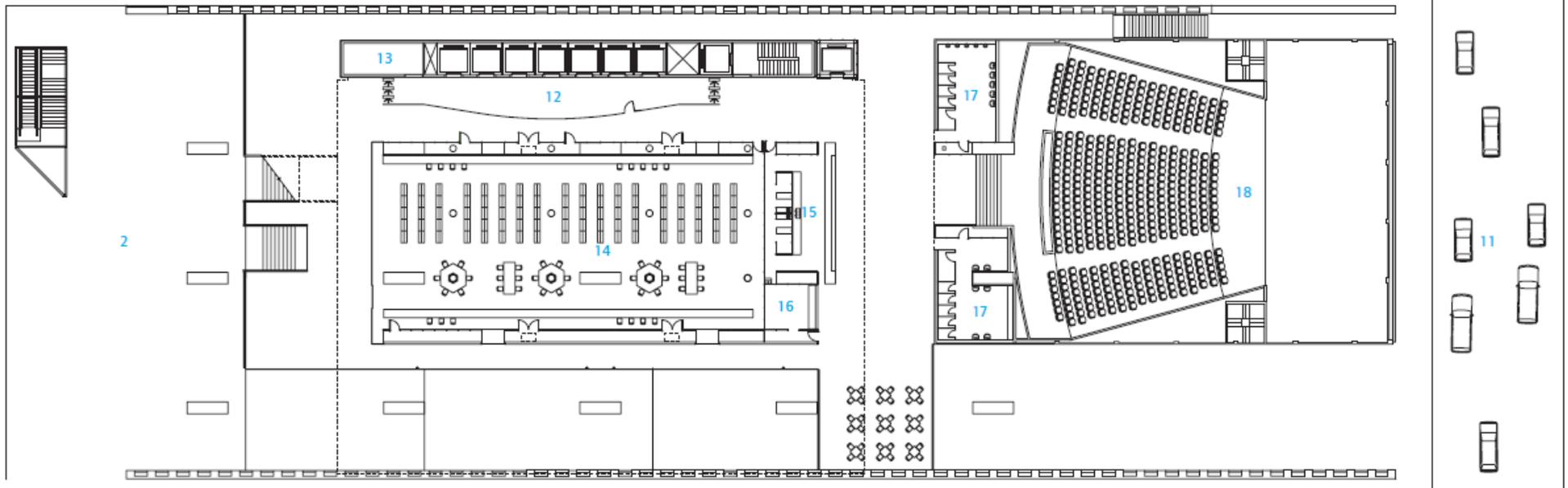
Figura 33 - Pavimento térreo inferior – integração espacial entre o térreo superior e o térreo inferior
Fonte: elaborada pela autora (2018).

Além da escada metálica no átrio frontal, na planta observa-se que o térreo inferior, mais precisamente o *foyer*, pode ser acessado por um corredor lateral, localizado entre a biblioteca e a rampa de veículos (Figura 34), um tanto escuro devido ao volume da galeria de artes acima, mas que tem o foco de deslocamento alterado pelos artigos expostos nas vitrines da biblioteca, configurando uma área de giro em torno do volume inferior construído.



Figura 34 - Pavimento térreo inferior – corredor lateral, localizado entre a biblioteca e a rampa de veículos
Fonte: Kon (1996).

Ao ingressar o *foyer* pelo corredor, têm-se, à direita, a liberação de uma área junto ao muro de divisa que se torna uma espécie de varanda (19) sobre a rampa de veículos, integrando visual e espacialmente ao *foyer*. Cabe ressaltar, porém, que posteriormente à intervenção de Paulo Mendes da Rocha e equipe, a própria direção da FIESP realizou alterações no prédio. Houve a introdução de um pano de vidro separando a área da varanda do interior do edifício, o que acabou por fragilizar a integração pretendida pelo arquiteto.



E 1:750



LEGENDA:

- | | |
|----|-------------------|
| 2 | Átrio frontal |
| 11 | Alameda Santos |
| 12 | Hall de saída |
| 13 | Segurança |
| 14 | Biblioteca |
| 15 | Café |
| 16 | Bilheteria |
| 17 | Sanitários |
| 18 | Teatro |
| 19 | Varanda |
| 20 | Rampa de veículos |

Figura 35 - Planta do pavimento térreo inferior

Fonte: elaborada pela autora (2018).

De outro modo, uma escada metálica na cor branca foi inserida ao lado do conjunto de elevadores (lâmina lateral), permitindo que o acesso entre os pavimentos térreo ocorra por dentro do edifício. A nova circulação vertical (Figura 36) não apenas faz com que as pessoas que estejam no nível da galeria não precisem sair pela escada no átrio frontal e depois reentrar pela frente da biblioteca, mas, sobretudo, possibilita que as pessoas cruzem o edifício, subindo e descendo, fomentando o caráter urbano do equipamento, ideia da proposta dos anos 60.

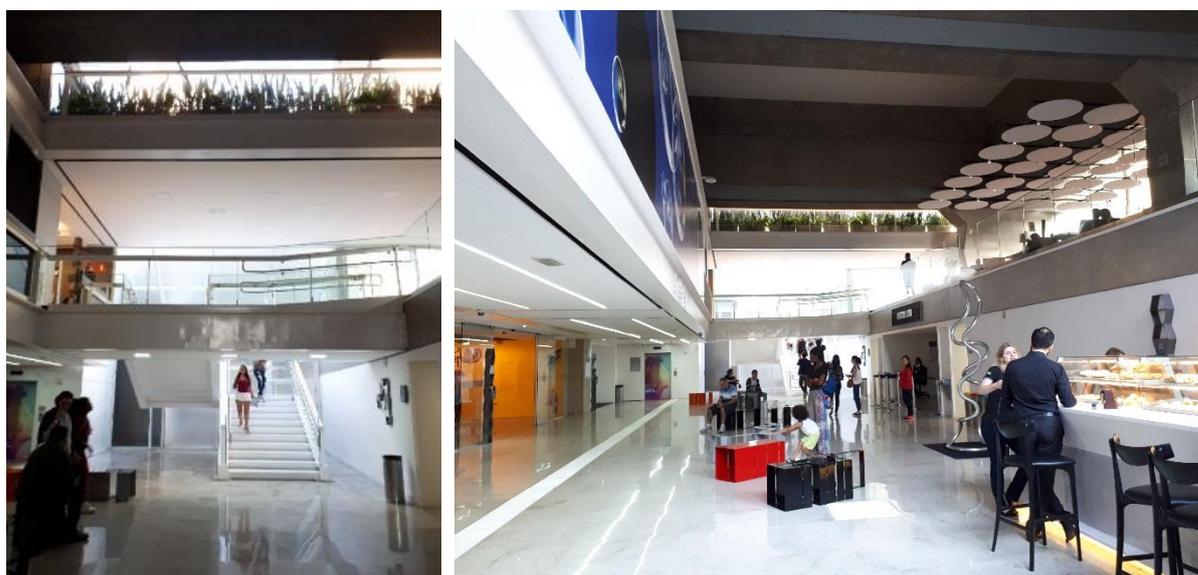


Figura 36 - Pavimento térreo inferior – nova circulação vertical ligando térreo superior e inferior
Fonte: elaborada pela autora (2017).

Recentemente, também o café e a bilheteria localizados na parte posterior do volume da biblioteca sofreram alterações. No caso da bilheteria, ela encontra-se hoje no espaço onde antes era o sanitário, à direita na entrada do teatro, e o café se estabelece junto à parede da nova bilheteria, próximo à varanda (ver Figura 33). O local antes ocupado por esses serviços passou a integrar efetivamente o espaço da biblioteca, fechada desde 2006, e que abriga atualmente exposições do SESI.

Tanto os painéis metálicos das vedações e forro modular metálico da biblioteca, assim como a relação entre os pilares em concreto que ancoram as novas mesas metálicas, juntamente aos demais componentes executados em aço pintado de branco nos níveis inferiores da torre – exemplo do conjunto de escadas e corrimões no átrio frontal, e das

bancadas e guarda-corpo na recepção –, são vistos como elementos que reforçam a percepção da relação entre a nova proposta e a original, unindo projeto e preservação.

Ainda em se tratando do programa de necessidades e compelido pela direção da FIESP, com a justificativa de recuperar a conexão visual entre a Avenida Paulista e a cobertura do teatro, prejudicada pela relocação das atividades programáticas do conjunto do térreo, principalmente pelo volume prismático da galeria de artes, Mendes da Rocha projetou uma passarela-ponte em aço pintado de branco que cruza todo o edifício e avança sobre o passeio público da avenida.

Localizada a 3,20 m de altura do pavimento térreo superior, com 68 m (comprimento) por 4,5 m (largura) (VASCONCELLOS, 2007, p. 4), acima do *hall* dos elevadores e sendo acessada por estes, a passarela-ponte apresenta dois momentos (Figura 37 e 38): de um lado se transforma em uma espécie de mirante para a Avenida Paulista, e do outro serve como espaço de contemplação da cobertura inclinada do teatro com o painel em mosaico português de Burle Marx.



Figura 37 - Passarela-ponte e suas duas vistas – acima, vista para a Avenida Paulista; abaixo, vista para a cobertura inclinada do teatro

Fonte: Artigas (2006, p. 104) e Kon (1996).

A intenção do arquiteto era que a passarela fosse um espaço para pequenos eventos e capaz de abrigar pequenas exposições, concentrando toda uma nova programação que complementaria as atividades originais, mas que acabou por se tornar uma mera cobertura do *hall* de entrada, devido ao seu uso peculiar e privado. Condição que vai contra a ideia de

democracia do projeto, que busca um diálogo entre as funções do edifício e a vida urbana da avenida. Assim explica Guatelli (2006):

Isolado de todo o conjunto, tanto do restante do térreo como da torre [...] esse espaço representado pela passarela-ponte, idealizado como um espaço para 'eventos', mais aberto e flexível quanto aos seus usos possíveis momentâneos, coloca-se como um 'incômodo' elemento em relação ao 'histórico' e questionável papel outorgado ao arquiteto de definidor dos usos e funções de um espaço e a necessidade de sempre preenchê-lo e justificá-lo. (GUATELLI, 2006, p. 4).

Diferentemente dos demais espaços, caracterizados e estáveis quanto aos seus usos e destinações, o espaço da passarela-ponte tem uma condição suplementar ao conjunto, "um suporte em permanente estado de latência, significativa, a espera de significados por virem em função de possíveis usos momentâneos" (GUATELLI, 2006, p. 4). É justamente por isso que, se pensarmos pela lógica da funcionalidade, a passarela torna-se desnecessária ao mesmo tempo que depende e justifica-se pelas demais construções, o que faz jus à definição de estrutura parasita.

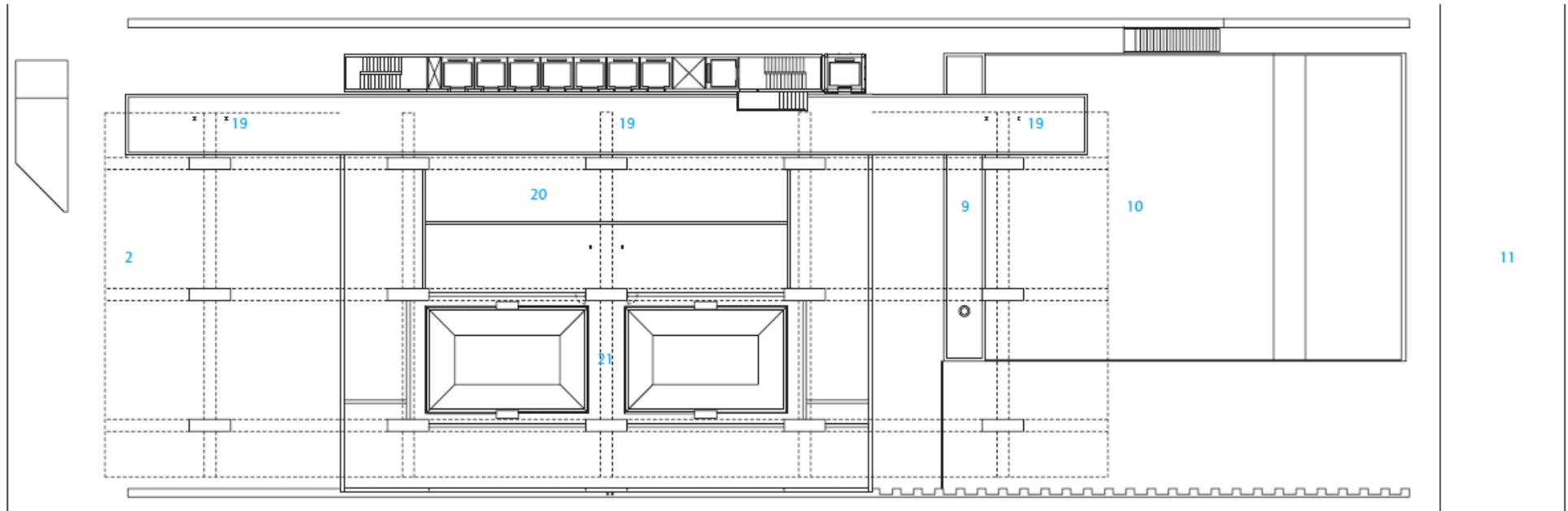
Parasita porque, ao contrário do volume prismático da galeria, que coloniza a estrutura preexistente de modo astuto, agregando um novo valor ao patrimônio, ao mesmo tempo que exalta a essência da proposta e do espaço o destruindo, a passarela-ponte meramente se pendura literalmente na estrutura em concreto aparente, sem a riqueza e a gentileza das conexões presentes nas outras estruturas metálicas engastadas; e porque sua existência seria impensável e injustificável sem o restante.

Vale dizer que a passarela segue as prerrogativas do conceito de distinguibilidade, uma vez que se difere no material, na forma e no programa, este último que ainda colabora com a autenticidade da proposta, numa postura proativa por parte do arquiteto ao sugerir toda uma nova programação para o espaço, sem, no entanto, desprezar as demais atividades existentes. Mas, de outro modo, desobedece tal princípio, pois é uma estrutura trivial, isto é, significativa sem significado, e não à toa constitui-se isolada do restante.

Apesar de ser um elemento desinteressante, a passarela-ponte vem sendo utilizada no processo de *marketing urbano*, como ideia de parlatório, servindo como mecanismo de

promoção e de forma especulativa por parte dos gestores urbanos⁴. Isto se deve, entre outros fatores, à proposta de o edifício ser um marco localizado no maior centro financeiro da América Latina, a Avenida Paulista, em São Paulo, numa espécie de ‘fetiche’ da entidade de classe da indústria brasileira, estando ligada diretamente a valores neoliberais, o que insere, por vezes, esse patrimônio na lógica da “cultura-econômica”. Exemplo de situação que colabora para que o patrimônio arquitetônico moderno deixe de ser instrumento de ativação das memórias sociais e passe a ser usado como ferramenta dos símbolos do capital.

⁴ Caso do pato amarelo que é posicionado na passarela-ponte do edifício-sede da FIESP, como forma de promoção pessoal por parte do político Paulo Skaf em ano eleitoral.



E 1: 750



Figura 38 - Planta de localização da passarela-ponte

Fonte: elaborada pela autora (2018)

LEGENDA:

- 2 Átrio frontal
- 9 Espelho d'água
- 10 Cobertura do teatro
- 11 Alameda Santos
- 19 Passarela-ponte
- 20 Vazio sobre o *hall* de entrada
- 21 Cobertura da galeria de arte

Este tipo de situação se tornou corriqueira na sociedade contemporânea, as dimensões material e simbólica dos bens passam a ser patrimonializadas, e mesmo apropriados de acordo com a indústria cultural e do turismo, que reflete e reproduz a lógica do processo de acumulação atual, identificada com a mercantilização de tudo e à supremacia do 'consumo' no/do espaço. Nesses casos, as intervenções passam a ser usadas como mecanismos para transformar as obras modernas em cenários passíveis de comercialização e consumo, pior ainda, de poder e autoritarismo, e cabe ressaltar que há uma completa ausência de critérios que visem efetivamente à preservação da memória inscrita nesses patrimônios.

Em síntese, a intervenção de Mendes da Rocha criou condições mais favoráveis para o fluxo horizontal e vertical entre os pavimentos térreo e o acesso a torre, ao otimizar a circulação no edifício com a entrada por único conjunto de escadas, junto ao alargamento do passeio, que permite, subindo um lance, acessar o térreo superior, e descendo um lance, acessar o térreo inferior, com a entrada da torre pelo térreo superior e a saída pelo térreo inferior, e o acesso de serviço pela Alameda Santos. Sobretudo, a ação intervencionista qualifica as atividades programáticas usando de uma nova roupagem, a fim de atender ao uso contemporâneo, ao mesmo tempo em que potencializa a condição do edifício de elemento articulador do entorno, tanto quanto preserva a essência do projeto original.

Neste âmbito, entende-se que a inserção do novo volume prismático, que antes de instalar-se na preexistência abriu espaço para si, contribui para a continuidade e interligação entre os espaços na medida em que auxiliou, junto com a nova praça, a reorganização dos pavimentos térreo, apoiando-se com gentileza nos pilares em concreto armado da preexistência, a partir de passantes que suportam a extensão do piso metálico do pavimento térreo superior. O novo volume não confere ao edifício existente uma nova roupagem que atrapalhe suas referências formais, mas acaba por evidenciar dois momentos históricos.

Houve por parte do arquiteto uma "continuidade contextual", ou seja, a intervenção no edifício-sede da FIESP trabalhou a dupla polaridade histórica e estética defendida por Brandi, afastando-se de uma falsificação histórica, mas, também não agride a leitura estética da obra. Houve por parte de Mendes da Rocha, a preocupação com o conceito de integridade, este relacionado a elementos que proporcionam um testemunho da resposta criativa e a sensação de completude do conjunto.

Contudo, a autenticidade espacial foi prejudicada, posto que os elementos que documentavam a identificação dos espaços dos pavimentos térreo, isto é, que ajudavam a definir a “integridade estrutural”, acabaram por ser demolidos, contrariando as diretrizes da Carta Italiana de Restauro (1971), que recomenda o respeito e a salvaguarda dos elementos construtivos. Neste mesmo âmbito, a ação agrediu a leitura e interferiu na noção de complemento do conjunto. No entanto, o projeto de intervenção se revelou criterioso e de sucesso, uma vez que resgatou a condição de equipamento urbano cívico, preservando a essência do projeto original.

No caso da FIESP, acredita-se que, os valores associados ao bem, do ponto de vista de Mendes da Rocha, estão na concepção de um equipamento de caráter cívico, proposta do concurso de 1969, recuperado na intervenção, o que de certa maneira não contraria o princípio da autenticidade definido no Dicionário do Patrimônio Cultural (GONÇALVES, 2016), que afirma que tal princípio guarda relação direta com a percepção dos valores associados a determinado bem cultural, intrinsecamente ligado ao contexto ao qual se refere.

Do mesmo modo, Muñoz-Viñas (2010) afirma que os conceitos de integridade e autenticidade devem ser reinterpretados em relação ao conceito de significância, uma vez que a característica de um objeto pode ser autêntica em relação a um valor, mas não em relação a outro. Dessa maneira, a ação intervencionista no edifício-sede da FIESP levou em conta valores específicos, que foram identificados, recuperados e preservados.

2.2.3 Estrutura e construção, os potencializadores de intensidade

A ação nos níveis inferiores de acesso a torre da FIESP pode ser entendida como a inserção de um novo volume prismático em aço e vidro, que poderia ter rivalizado ou se tornado ‘maior’ do que a própria obra que abriga, como em muitas intervenções semelhantes pelo mundo, onde se destaca a marca do profissional ou da alegoria, em detrimento da leitura do conjunto, mas não o fez.

Mendes da Rocha se vale mais da técnica e menos da tecnologia, ao produzir uma estrutura que busca eficiência nas relações sociais (projeto) e unidade na composição (patrimônio), inserindo-se com propriedade em relação à preexistência e de forma a não impedir ou inviabilizar intervenções futuras. Uma técnica que captura e potencializa com perspicácia o poder e o princípio da primeira ideia, aquela dos anos 1969, prescindido das

arbitrariedades da forma e dos ornamentos que povoam as intervenções arquitetônicas nesse cenário de ideologia do consumo.

Para Gimenez (1998), a técnica do arquiteto não corresponde a uma técnica-científica avançada com acabamentos polidos e perfeitos, como na arquitetura *high-tech*, mas na rude exposição de sua matéria e de uma técnica muito atenta ao conforto e satisfação do homem, e não para a comodidade do cliente. O autor aponta ainda que o aspecto técnico mais evidente em quase toda obra de Paulo Mendes da Rocha é a estrutura, que se verifica “em uma arquitetura de poucos detalhes tão categóricos quanto caseiros [...] Tudo leva a pensar na afirmação de uma técnica baseada em uma sabedoria humana” (GIMENEZ, 1998, p. 3).

No entanto, tal técnica, para não ser acusada de anacrônica ou até mesmo tornar a intervenção mimética a preexistência, encontrou sentido nos materiais contemporâneos e estabeleceu compromisso com um outro princípio do campo do restauro, da distinguibilidade. A intervenção ousada, porém consciente, apoia-se em formas geométricas puras e superfícies claras materializadas em perfis metálicos e panos de vidro, priorizando a diferenciação dos materiais e da técnica construtiva, de forma a contrastar ou confrontar o antigo e o novo (CARTA DE VENEZA, Art. 9º, CURY, 2000). Também atende às orientações da corrente “restauro-crítico”, pois diferencia o novo e o antigo a partir da simplificação das linhas e supressão de ornamentos.

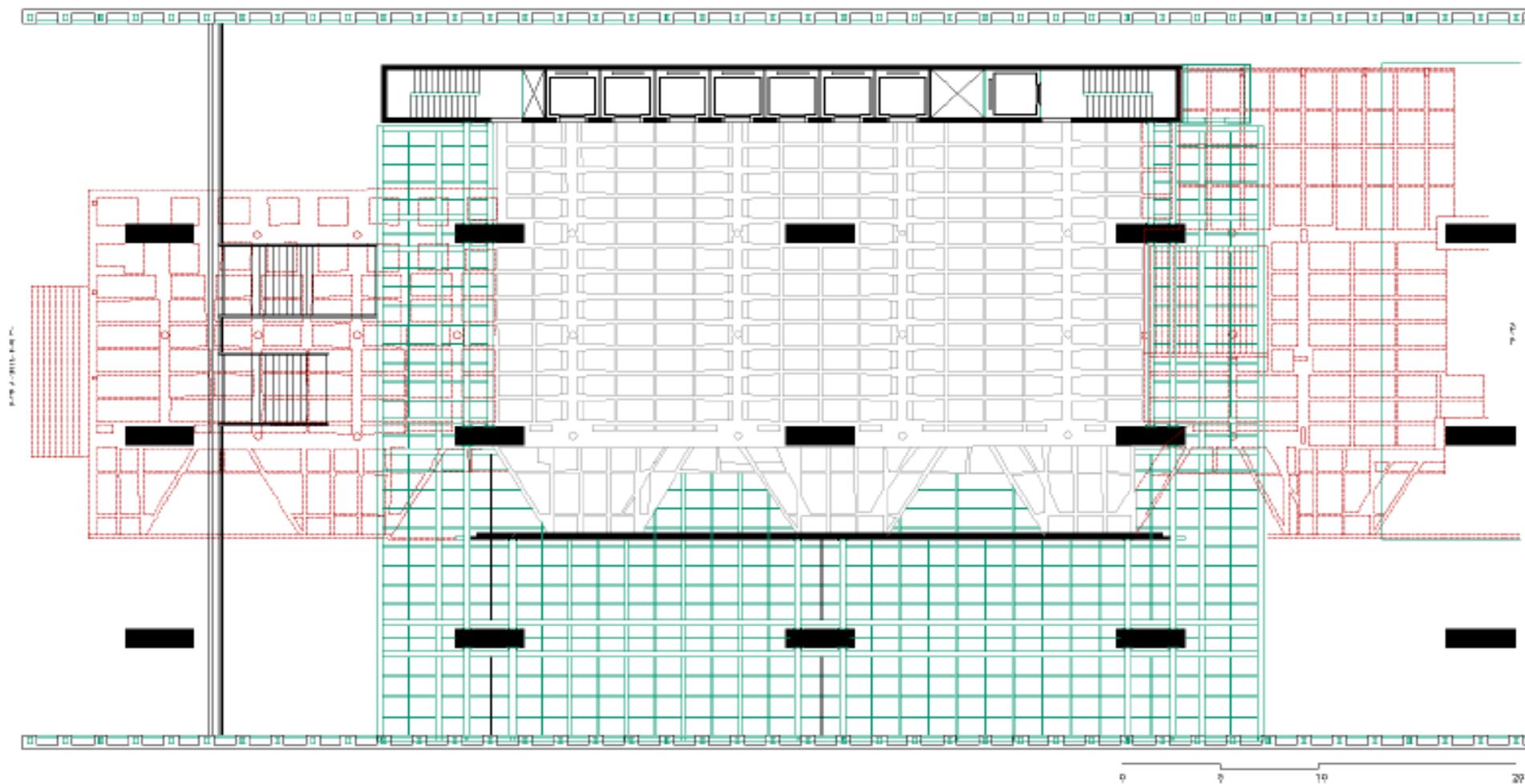
Dessa maneira, a intervenção no edifício-sede da FIESP não sucumbiu ao fetichismo da inovação que substitui a qualidade estética da obra por um conjunto de qualidades visuais (PINÕN, 2008), também não se subordinou completamente ao existente, a ponto de tonar-se uma “presença quase ausente” (GIMENEZ, 2000). A intervenção de Mendes da Rocha se materializa em uma estrutura metálica toda pintada de branco, enaltecendo o valor do novo, sem, no entanto, sobrepor o valor do antigo, aproximando-se das recomendações de Alöis Riegl. Assim, o novo volume interfere na obra mas não se sobrepõe ao edifício existente, também não se comporta com uma máscara ou um involucro é, na verdade, uma adição que não se torna um excesso, no sentido de exceder a própria obra.

O novo volume prismático, medindo 38 m (frente) por 28 m (profundidade) por 2,8 m (altura) (VASCONCELLOS, 2007, p. 4), elevado aproximadamente 1,60 em relação à Avenida Paulista, é definido por Mendes da Rocha como uma “estrutura parasita” e reafirmado por autores que se debruçaram sobre o projeto de intervenção. Para Gimenez (1998, p. 4-5), o novo volume prismático é “um belo parasita, como as bromélias [...] no sentido daquilo que

nasce e cresce em outros corpos organizados.” Na visão de Guatelli (2006, p. 3), a intervenção é marcada pela “estrutura metálica branca e ‘assemelhando-se’ a uma estrutura parasita, ou protética, ou seja, que se aproveita dos grandes apoios de concreto para se estruturar.” Mais esclarecida de sua condição, Zein (1999, p. 8) menciona que o volume “não parasita mas, como uma epífita, apoia-se.”

A nova estrutura abre espaço para si a partir dos recortes na laje do pavimento térreo superior, engastando-se nas três linhas de pilotis, com três apoios cada, e nas extremidades, a partir do prolongamento das fachadas envidraçadas, dando a impressão de toda uma estrutura metálica, quando na verdade o resto da laje está lá, sustentando a galeria de artes e servindo de cobertura para a biblioteca no pavimento térreo inferior (Figura 39). Dessa maneira, a nova estrutura dá acabamento aos dois recortes da laje em concreto existente.

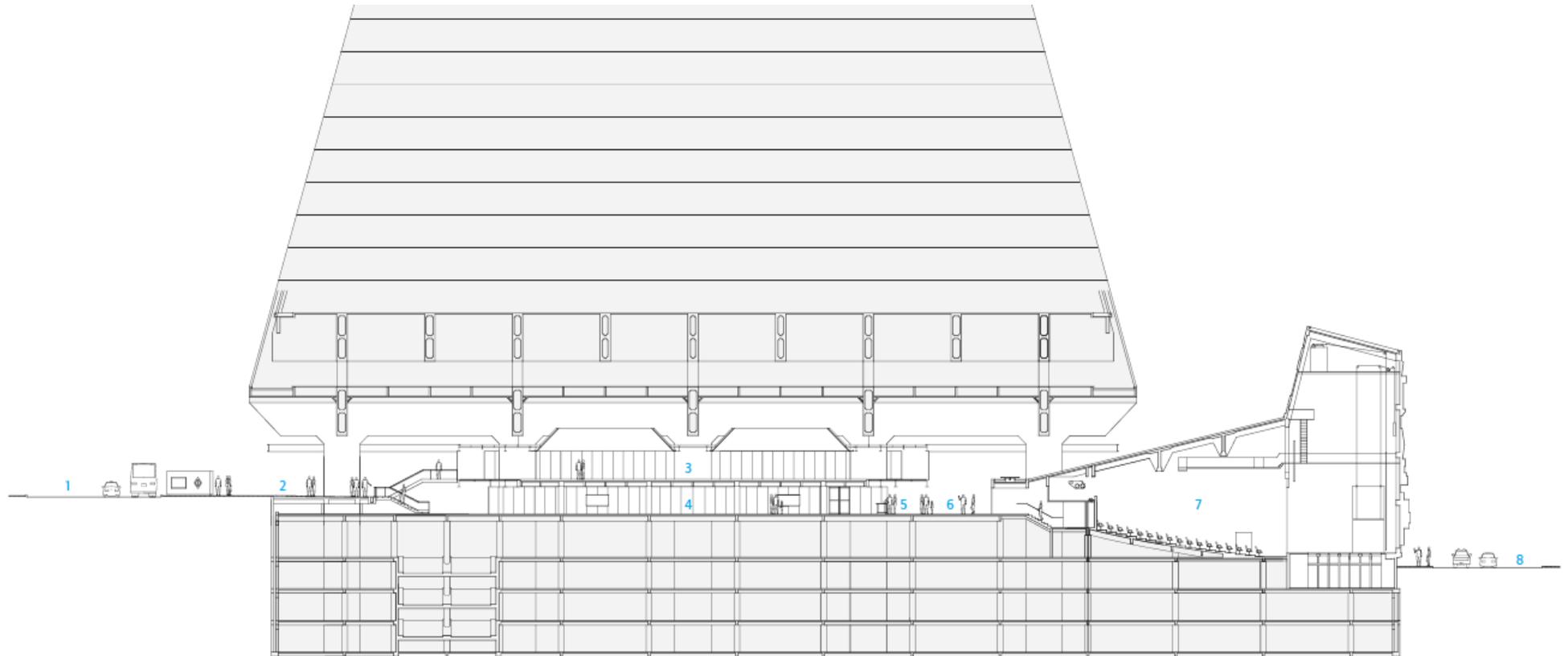
No corte longitudinal (Figura 40), é possível observar a inserção do novo volume (2) no vazio criado com a demolição parcial do térreo, depositando-se sobre a laje que serve de cobertura para a biblioteca (4), ao mesmo tempo em que se apoia com gentileza nos pilares circulares em concreto armado no pavimento térreo inferior. O volume da galeria ainda avança sobre o pavimento térreo inferior, tanto na fachada frontal (2), junto à Avenida Paulista, quanto no fundo, junto ao *foyer* (6), sobre a área do café e da bilheteria (5), o que potencializa a impressão, com os engastamentos nas extremidades, de toda uma construção metálica de dois pavimentos. O novo volume aproveita também o espaço entre as imensas vigas de transição para criar as duas capelas no interior da galeria (4).



Obs.: o vermelho representa a laje existente a ser recortada; o cinza, a laje existente não alterada; o preto são os elevadores e caixas de escada existentes e não alterados; e o verde indica a nova estrutura em perfis metálicos.

Figura 39 - Planta de forma, demolição e estrutura metálica – pavimento térreo superior

Fonte: arquivo pessoal do escritório MMBB.



E 1: 500

Figura 40 - Corte longitudinal
 Fonte - elaborada pela autora (2018).

LEGENDA:

- 1 Avenida Paulista
- 2 Átrio frontal
- 3 Galeria de artes
- 4 Biblioteca
- 5 Café
- 6 *Foyer*
- 7 Teatro
- 8 Alameda Santos
- 9 Passarela-ponte

Em função da disposição do volume prismático, principalmente em razão da sua altura, a passarela-ponte (9) acaba chegando perto demais do teto, mas isso é necessário para manter a simétrica com o volume da galeria, o que colabora com o caráter de parlatório ao se projetar à Paulista. De outro modo, o prolongamento da passarela sobre o passeio público da avenida (1) acaba contribuindo para o seu alongamento também no sentido do mirante, projetando-se sobre a cobertura inclinada do teatro (7), como forma de manter a simetria do conjunto. Localizada a 3,20 m de altura do pavimento térreo superior, a passarela-ponte, com 68 m (comprimento) por 4,5 m (largura) (VASCONCELLOS, 2007, p. 4), encontra-se isolada do térreo e da torre, mas amarrada nestas extremidades, porém, sem a riqueza das conexões presentes nas outras partes (engastamentos). A passarela tem uma condição privada, de acesso difícil e controlado, tornando-se hoje mera infraestrutura e mero suporte para a cobertura do *hall* de entrada. O que fica difícil afirmar é se essa era ou não a intenção do Mendes da Rocha, visto que, muitas vezes, há uma grande distância entre o projeto, as intenções do arquiteto e a realidade, colocando a passarela como um incômodo elemento em relação ao patrimônio em questão.

Diante disso, a definição de “estrutura parasita” é pertinente em relação à passarela-ponte, mas não ao volume prismático, visto que este não vive à custa alheia, nem tira proveito ou explora o organismo hospedeiro. O novo volume em aço e vidro é, na verdade, um colonizador, pois independe do edifício em concreto para existir, mas o habita ou se instala nele e ambos passam a interagir, e nessa relação é que a preexistência sofre alterações de forma a se adaptar as novas condições. Todavia, as mudanças não são tidas como ações negativas ao edifício em concreto armado, longe disso, tanto o antigo quanto o novo se beneficiam mutuamente, de forma a encontrar um ambiente mais propício para o desenvolvimento das atividades, assim como na colonização biológica.

No corte transversal (Figura 41), observa-se o prolongamento do volume da galeria (2) até o limite do lote, sobre a rampa de veículos (6); e também o posicionamento da passarela-ponte (3) acima do *hall* de entrada (1). No térreo inferior é possível visualizar o volume da biblioteca (4) e, entre a biblioteca e a rampa de veículos, o corredor lateral que configura uma área de giro em torno desse volume construído; e também o *hall* de saída dos elevadores (5). O desenho permite ainda visualizar os quatro andares de garagem (subsolo) acessados pela rua interna (rampa de veículos) que liga a Avenida Paulista (1) e a Alameda Santos (8), ou pelos elevadores no pavimento térreo superior.



Figura 41 - Corte transversal
Fonte: elaborada pela autora (2018).

A estrutura colonizadora, de linguagem neutra, mas que lhe confere identidade própria, insere-se na preexistência na condição de restabelecer a unidade potencial da obra, posto que, junto com a nova praça no átrio frontal, readéqua as atividades, que foram fundamentais para intensificação de usos dos espaços do térreo, tendo recuperado parte de seu caráter coletivo e contribuído para a preservação da ambiência do projeto original.

Em razão disso, a intervenção de Mendes da Rocha no edifício-sede da FIESP coloca-se como um “potencializador de intensidades”, resultado da capacidade e experiência do arquiteto e menos de imposições ou moda. Menos ainda visando reprodutividade e consumo, opondo-se a essa tendência contemporânea de uma arquitetura de grandes apelos imagéticos que se apoia em soluções genéricas de catálogos, cuja memória que se deseja perpetuar serve à ideologia do consumo.

A estrutura colonizadora se preocupa mais com a construção e reorganização dos espaços de maneira a celebrar as atividades que neles ocorrem, do que com a construção de formas inusitadas. No entanto, Guatelli (2006) coloca que:

[...] a intervenção do arquiteto, com uma arquitetura de estrutura mais ‘ligeira’ e silenciosa, apesar disso, não deixa de ser ‘desenhada’; porém, não com o intuito de se apresentar como um objeto isolado, um “corpo estranho” [...] mas o que talvez poderíamos denominar de um objeto-suporte, ao mesmo tempo figura e fundo em relação à arquitetura existente. (GUATELLI, 2006, p. 5).

Em uma época em que se multiplicam exemplos de intervenções arquitetônicas baseadas na percepção visual, que praticam a arquitetura da evocação, cuja dimensão material e simbólica dos bens passam a ser patrimonializadas, a intervenção de Mendes da Rocha nas áreas de acolhimento do edifício da FIESP torna-se uma antítese dessa tendência, posto que o valor da intervenção não se concentra no acrescido, mas confere novo valor ao existente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A desvalorização da arquitetura moderna no Brasil se explica, em grande medida, pela dinâmica da urbanização contemporânea, que reflete e reproduz a lógica do processo de acumulação atual, identificada com a mercantilização de tudo e a supremacia do consumo no e do espaço, acelerando o processo de destruição e (des)construção, comprometendo a permanência dos artefatos urbanos e arquitetônicos de vários tempos. Os dilemas da preservação dos edifícios modernos se manifestam na negação do seu valor cultural e histórico, agravado por algumas das tendências da arquitetura contemporânea que incorporam o efêmero e o fugaz como pressuposto para sua produção, percepção e até mesmo como mote para intervenção no patrimônio moderno.

A intervenção de Paulo Mendes da Rocha no edifício da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP) constitui uma antítese dessa tendência, resultado da capacidade e experiência do arquiteto, que soube criticamente analisar e reinterpretar os princípios do campo do restauro na ação sobre um edifício de caráter patrimonial. Avesso à moda, mais ainda à reprodutividade e consumo da arquitetura enquanto mercadoria, Mendes da Rocha procurou conferir ao projeto do Centro Cultural FIESP um novo sentido de lugar e buscou reafirmar o sentido público dos níveis inferiores de acesso à torre piramidal, valorizando seu caráter de monumento cívico urbano.

Assim, a preocupação com o lugar na produção arquitetônica de Paulo Mendes da Rocha verifica-se também em seus projetos de intervenção em edifícios existentes; o arquiteto deixa sua marca por meio de uma outra espacialidade, introduzindo novas relações entre espaço aberto e construído e entre arquitetura e lugar. Em vários de seus projetos está presente a questão da recriação do lugar, somada à definição estrutural, caso da intervenção no edifício-sede da FIESP, onde a relação entre arquitetura e cidade foi o elo que definiu a consistência da intervenção, contribuindo para a compatibilidade entre as identidades do existente e do adicionado.

A preocupação do arquiteto em recuperar a relação entre o edifício e seu entorno imediato, de maneira a torná-lo um elemento articulador do espaço urbano, recriando a antiga praça entre o passeio público da Avenida Paulista e os degraus de acesso a FIESP, criando uma relação mais tênue entre os dois espaços, levou à transgressão, no corpo material do prédio, de um dos princípios basilares do campo disciplinar do restauro, o da

reversibilidade. Mas, de outro modo, prevaleceu a autenticidade da ideia, do conceito do projeto dos anos 1960 e sua ambiência correspondente, o que leva a duas considerações.

A primeira é que, em matéria de intervenção no patrimônio, não pode haver regras ou verdades absolutas, cada caso se inscreve em uma dialética particular de valores em jogo. Mas, torna-se fundamental considerar, no projeto, as formulações teóricas do campo do restauro, cuja aplicação é condição necessária para que as ações práticas em bens culturais sejam fundamentadas e de fato os preserve. Isto, porém, deve ser feito mediante adaptações a cada cultura, levando em conta as especificidades locais, sem a relativização das teorias, mas de modo que a intervenção preserve os aspectos formais, históricos, memoriais e simbólicos de que esses bens são portadores.

A segunda se refere à subjetividade que é inerente à prática, ou seja, às várias formas de realizar a intervenção que se apoiam na subjetividade do profissional, e isto não pode seguir uma lógica absolutamente objetiva na interpretação do bem patrimonial. Assim, a subjetividade do arquiteto deve ser balizada pelos significados do objeto, relacionando-os aos objetivos dos atores sociais e ao contexto em que eles se inserem, o que requer uma negociação no momento da intervenção, sem que isso comprometa a conservação do bem.

As duas considerações contribuem para um dado ainda pouco explorado: a compensação ou dosagem dos preceitos no desdobramento prático. Quando um item é analisado sob uma determinada conjuntura, ele atende a um princípio específico, mas ao analisá-lo a partir de outro quesito, ele acaba por infringir outro preceito. O contrário também é verdadeiro, um mesmo item pode relacionar-se positivamente com mais de um preceito, dependendo da maneira como é abordado, posto que as posturas práticas apresentam limites tênues entre si e, muitas vezes, acabam por transitar no campo disciplinar do restauro.

A demolição parcial do pavimento térreo no edifício-sede da FIESP infringiu orientações quanto ao conceito de reversibilidade, mas esta mesma intervenção se relacionou positivamente com o conceito de autenticidade, visto que a ação recupera a essência do projeto original do concurso, ao passo que recria a extinta praça que passa a fazer a ligação entre o espaço público da avenida e o espaço privado do edifício, colaborando com o valor de permanência, outra característica perseguida nos projetos do arquiteto. O mesmo ocorre com as vitrines em vidro da galeria de arte, que colaboraram com a autenticidade do programa e são distinguíveis em termos de material e forma, mas, de outro modo, a estrutura em aço e vidro não é reversível, visto que sua retirada compromete a autenticidade espacial, uma vez

que demolição parcial do térreo prejudicou a integridade estrutural da arquitetura precedente.

Este fato mostra uma retroalimentação entre preceitos e seus desdobramentos na prática, estando sob a interpretação do arquiteto, o que é incompatível com algo dado ou acabado. Mesmo não sendo uma questão fácil de ser dosada, acredita-se que sua ponderação é condição necessária para que as intervenções em bens culturais sejam fundamentadas e preservem seus aspectos importantes. No caso da FIESP, Mendes da Rocha teve uma sensibilidade excepcional na leitura das particularidades das teorias preservacionistas, tendo em vista sua aplicação prática, interpretando-as e analisando-as no contexto em que o objeto se insere, levando em conta seus valores específicos e jamais genéricos.

Outro ponto trabalhado por Mendes da Rocha, que se faz presente em seus projetos de intervenção, em especial no Centro Cultural FIESP, é o desenvolvimento de um modo de projetar que possa resolver o maior número possível de questões relativas à materialidade e ao sistema estrutural, gerando estruturas que são independentes da preexistência e em que a relação com o lugar é um dos elementos levados em consideração, mas não o único. O volume prismático é fruto dessa atitude, dispondo-se de forma gentil no vazio criado entre os pavimentos térreos, e colonizando a preexistência, mas se torna independente dela, não somente enquanto corpo construído, mas igualmente em relação à sua identidade que se apoia na linguagem neutra e nas superfícies claras materializadas em perfis metálicos e panos de vidro.

A intervenção reforça e até mesmo confere um novo valor a preexistência, mas não com acréscimos desconexos visando adaptá-la ou modernizá-la a todo custo, caso das práticas identificadas por Nahas (2017), e sim agregando um valor que exalta a essência da proposta original, ao mesmo tempo em que encara o edifício enquanto patrimônio arquitetônico moderno, com ações que levam em conta as diretrizes do campo do restauro, sem que estas sejam usadas como verdades absolutas ou bloqueiem a criatividade. Mas sim, como medidas que busquem potencializar as qualidades do bem cultural, com o propósito de preservá-lo para as gerações futuras. Isso significa dizer que o arquiteto não se apoiou em modelos preconcebidos, em que as diretrizes – mínima intervenção, distinguibilidade, reversibilidade e utilização de técnicas compatíveis – têm sido usadas como cartilhas, sem senso crítico. Modelos em que se aplica de forma pragmática os princípios, com respostas técnicas que atendem apenas à preservação da imagem, mas não do patrimônio em toda a sua complexidade. Modelos que retiram camadas importantes dessas obras, modernas ou não.

Edifícios de todos os períodos ficam deslocados dos princípios que lhes deram origem e de sua história, para atender a uma abordagem exclusivamente estética, ligada à lógica do mercado. A proposta de recuperação de uma imagem consagrada, sem um olhar crítico para as camadas que se sobrepõem no objeto – que não estão restritas apenas à recuperação da matéria – é prática comum para atingir um suposto estado de novidade.

Apesar do edifício da FIESP ter nascido como ‘memória’ do capital industrial, pelo fetiche das entidades representativas da indústria paulista, estando mais suscetível à ordem mercadologia e propensa a ressituar a associação entre cultura e patrimônio no sentido de *marketing*, Paulo Mendes da Rocha subverte esta lógica, sem que para isso tenha que utilizar de intervenções estereotipadas, mas sim conferindo ao projeto um novo sentido de lugar e reafirmando o sentido público dos níveis inferiores de acesso a torre – fator ético importante para servir à sociedade em que se insere – o que, por sua vez, é condição para a preservação do bem em questão.

É nesse sentido que o arquiteto reconecta passado, presente e futuro no Centro Cultural FIESP, unindo projeto e preservação. Isto, por sua vez, contribui ao debate sobre intervenções no patrimônio arquitetônico moderno, sobretudo no tocante à postura dos arquitetos frente aos preceitos e às práxis da preservação, dentro dos limites impostos pela ordem social. Desse esforço, espera-se reafirmar a possibilidade de uma atuação prática teoricamente embasada quando se trata de intervir sobre bens modernos, de modo a contribuir para sua preservação. Ciente da coexistência e do embate entre valor de memória e o da mercadoria.

REFERÊNCIAS

- ACRÓPOLE. Edifício sede SESI-CIESP. **Acrópole**, São Paulo, Max Gruenwald & Cia., v. 32, n. 373, p. 20-29, 1970. Disponível em: <http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/373>. Acesso em: 2 jun. 2017.
- ANELLI, Renato; GUERRA, Abílio; KON, Nelson. **Rino Levi** - Arquitetura e cidade. São Paulo: Romano Guerra, 2001.
- ARANTES, Otília; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia. A cidade do pensamento único: desmanchando consensos. **Pátria, empresa e mercadoria**: notas sobre a estratégia do Planejamento Estratégico Urbano. 8. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. p. 75-103.
- BARROS, Isabela. **Paulo Mendes da Rocha**: “o prédio da Fiesp é uma figura destacada, fruto da engenhosidade de Rino Levi”. São Paulo: Federação das Indústrias do Estado de São Paulo, 2013. Disponível em: <https://www.fiesp.com.br/noticias/paulo-mendes-da-rocha-o-predio-da-fiesp-e-uma-figura-destacada-fruto-da-engenhosidade-do-rino-levi/>. Acesso em: 22 out. 2018.
- BELL, Dorothy. **The Historic Scotland Guide to International Conservation Charters**. Edinburgh: Historic Scotland, 1997.
- BRANDI, Cesare. **Teoria da restauração**. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.
- BRASIL. **Portaria nº 420, de 22 de dezembro de 2010**. Dispõe sobre os procedimentos a serem observados para a concessão de autorização para realização de intervenções em bens edificados tombados e nas respectivas áreas de entorno, 2010.
- BOITO, Camillo. **Os restauradores**. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.
- BOTALLO, Marilúcia. Ética e técnica: por uma prática consciente de conservação e restauração. **Revista Raízes**, São Paulo, p. 59-60, 2007.
- CAPLE, Chris. **Conservation skills**: judgment, method and decision making. London: Routledge, 2000.
- CARBONARA, Giovanni. Brandi e a restauração arquitetônica hoje. Tradução: Beatriz Mugayar Kühl. **Desígnio - Revista de História da Arquitetura e do Urbanismo/FAU-USP**, São Paulo, Annablume, n. 6, p. 35-47, set. 2006.
- CARVALHO, Claudia S. Rodrigues de. **Preservação da arquitetura moderna**: edifícios de escritórios no Rio de Janeiro construídos entre 1930 – 1960. 2005. Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – FAUUSP, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- CURY, Isabelle (org.). **Cartas Patrimoniais**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2000.

CAVALCANTI, Lauro. **Moderno e brasileiro**. A história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960). Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006.

CAVALCANTI, Lauro. **Quando o Brasil era moderno**: guia de arquitetura 1928-1960. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

CERÁVOLO, Ana Lúcia. **Interpretações do patrimônio**: arquitetura e urbanismo moderno na constituição de uma cultura de intervenção no Brasil, anos 1930-60. 2010. Tese (Doutorado) - Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, São Carlos, 2010.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. Tradução: Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade e Unesp, 2006.

CONFERÊNCIA DE NARA, 1954. IPHAN. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Conferencia%20de%20Nara%201994.pdf>. Acesso em: 12 out. 2017.

CUNHA, Cláudia dos Reis e; KODAIRA, Karina Terumi. O legado moderno na cidade contemporânea: restauração e uso. *In*: SEMINÁRIO NACIONAL DOCOMOMO BRASIL, 8., 2009, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: 2009.

DECLARAÇÃO DE AMSTERDÃ, 1975. IPHAN. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Declaracao%20de%20Amsterda%CC%83%201975.pdf>. Acesso em: 12 abr. 2018.

DOCOMOMO – International working party for documentation and conservation of buildings, sites and neighborhoods of the modern movement. **The Modern Movement and the World Heritage List**. 1997. Disponível em: <http://whc.unesco.org/archive/opguide77b.pdf>. Acesso em: 30 jun. 2018.

FERNANDES, José Ricardo Oriá. **O direito à memória**: análise dos princípios constitucionais da política de patrimônio cultural no Brasil (1988-2010). Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1995.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O Patrimônio em processo**: trajetória da política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ/Minc-IPHAN, 2005.

GONÇALVES, Cristiane Souza. **Autenticidade**. *In*: GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Orgs.). *Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural*. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2016.

GIMENEZ, Luís Espallargas. Autenticidade e rudimento: Paulo Mendes da Rocha e as intervenções em edifícios existentes. CAU-EESC-USP. **Portal Vitruvius**, São Paulo, ano 1, jun. 2000. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.001/1006>. Acesso em: 10 jun. 2019.

GIMENEZ, Luís Espallargas. Sutas pegadas do bicho arquiteto. **AU – Arquitetura e Urbanismo**, São Paulo, n. 79, p. 72-75, ago./set. 1998. Disponível em: <http://www.au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/79/sutis-pegadas-do-bicho-arquiteto-23946-1.aspx>. Acesso em: 20 ago. 2017.

GONÇALVES, José Reginaldo. **A retórica da perda**: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN, 1996.

GUATELLI, Igor. **Edifício FIESP-CIESP-SESI**: de “landmark” a “container”? Portal Vitruvius, São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.079/286>. Acesso: 20 ago. 2017.

HANNESCH, O *et al.* Gestão da conservação-restauração do patrimônio cultural: algumas reflexões sobre teoria e prática. *In*: SEMINÁRIO DA REDE CONSERVAÇÃO, 1., 2012, Olinda. **Anais [...]**. Olinda, PE: 2012.

ICOMOS – International Council on Monuments and Sites. **Seminar on 20th Heritage**. Helsinki, Finlândia: 1995. Disponível em: www.icomos.org/20th_heritage/helsinki_1995.htm. Acesso em: 10 mar. 2018.

IPHAN. **Normas De Quito**. 1967. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Normas%20de%20Quito%201967.pdf>. Acesso em: 22 nov. 2017.

JACQUES, Paola Berenstein. Patrimônio Cultural Urbano: espetáculo contemporâneo? **Revista de Urbanismo e Arquitetura**, v. 6, n. 1, 2003.

JEUDY, Henri Pierre. **Espelho das cidades**. Tradução: Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Casa das Palavras, 2005.

FUNARI, Pedro Paulo; PELEGRINI, Sandra. **Patrimônio histórico e cultural**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

KÜHL, Beatriz Mugayar. **Arquitetura do Ferro e Arquitetura Ferroviária em São Paulo**: reflexões sobre a sua preservação. São Paulo: Ateliê Editorial: Fapesp: Secretária da Cultura, 1998.

KÜHL, Beatriz Mugayar. História e ética na conservação e na restauração de monumentos históricos. **Revista do Centro de Preservação Cultural**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 16-40, 2006.

KÜHL, Beatriz Mugayar. **Preservação do Patrimônio Arquitetônico da Industrialização**: problemas teóricos de restauro. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

- LEITE, Rogério Proença. **Cidades, consumo e enobrecimento urbano no Brasil e em Portugal**. Rio de Janeiro: Latin American Studies Association - LASA, jun. 2009. Disponível em:
<http://lasa.international.pitt.edu/members/congresspapers/lasa2009/files/ProencaRogérioLeite.pdf>. Acesso em: 7 ago. 2011.
- LEITE, Rogerio P. **Contra-usos da cidade: lugares e espaço público na experiência urbana contemporânea**. Campinas: Ed. da UNICAMP; Aracaju: Ed. UFS., 2004.
- LIRA, José. **O visível e o invisível na arquitetura brasileira**. Editor: Alexandre Dórea Ribeiro. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, Secretaria da Cultura (ProacSP), 2017.
- MACDONALD, Susan. 20th century heritage: recognition, protection and practical challenges. *In: ICOMOS World Report 2002-2003 on monuments and sites in danger*. Paris: ICOMOS, 2003.
- MOREIRA, Fernando Diniz. **Os desafios postos pela conservação da arquitetura moderna**. *In: SEMINÁRIO NACIONAL DO COMOMO BRASIL, 8., 2009, Rio de Janeiro. Anais [...]*. Rio de Janeiro: 2009.
- MOTTA, Lia. A apropriação do patrimônio urbano: do estético-estilístico nacional ao consumo visual global. *In: ARANTES, Antônio. O espaço da diferença*. Campinas: Papirus, 2000. p. 256-286.
- NAHAS, Patrícia Viceconti. **Antigo e novo nas intervenções em preexistências históricas: a experiência brasileira (1980 – 2010)**. 2015. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – FAUUSP, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- NAHAS, Patrícia Viceconti. As tendências de intervenção de caráter monumental: a experiência brasileira (1980 - 2010). **Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo – FAUUSP**, São Paulo, v. 24, n. 43, p. 56-79, 2017.
- NASCIMENTO, Flávia Brito do. **Blocos de memória: habitação social, arquitetura moderna e patrimônio cultural**. 2011. Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – FAUUSP, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- OKSMAN, Silvio. **Contradições na preservação da arquitetura moderna**. 2017. Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – FAUUSP, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- OLIVEIRA, Carolina Fidalgo de. **Do tombamento às reabilitações urbanas: um estudo sobre o Centro Histórico de São Paulo (1970-2007)**. 2009. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – FAUUSP, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

PADUA, Caroline Dal Bem. **Arquitetura moderna: um estudo sobre patrimônio e preservação.** 2013. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – FAUUSP, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

PÊSSOA, José. Cedo ou tarde serão considerados obras de arte. *In:* Pêssoa, José; VASCONCELLOS, Eduardo; REIS, Elisabete; LOBO, Maria (org.). **Moderno e nacional.** Niterói: EdUFF, 2006.

PRUDON, Theodoro. H. M. **Preservation of modern architecture.** Hoboken, NJ, USA: John Wiley & Sons, Inc., 2008.

RIOS, Maira Francisco. **Intervenção na preexistência: o projeto de Paulo Mendes da Rocha para transformação do Educandário de Santa Teresa em Museu de Arte Contemporânea.** 2013. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – FAUUSP, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

RIEGL, Alois. **O culto moderno dos monumentos: sua essência e sua gênese.** Goiânia: UCG, 2006.

ROCHA, Mércia Parente. **Patrimônio arquitetônico moderno: do debate às intervenções.** 2011. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.

RUBINO, Silvana. O mapa do Brasil passado. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 24, p. 97-105, 1996.

SALVO, Simona. A intervenção na arquitetura contemporânea como tema emergente do restauro. **Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP**, n. 23, p. 199-211, 2008.

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

SALVO, Simona. **Restaure il nuovo?** Ricerca sui limiti e l'applicabilità della moderna teoria del restauro all'architettura recente. 2000. Tese (Doutorado). Università Degli Studi “La Sapienza”, Roma, 2000.

SANTOS, Veronica Coffy Bilhalba dos; GONÇALVES, Margarete Regina de Freitas. A proposta da teoria contemporânea da restauração aos profissionais de restauro do século XXI. **Contribuciones a las Ciencias Sociales**, ago. 2013.

SANT'ANNA, Márcia. A cidade-atração: patrimônio e valorização de áreas centrais no Brasil dos anos 90. **Cadernos PPG-AU/UFBA**, v. 2, n. esp., 2004.

SEGAWA, Hugo. **Arquitetura no Brasil 1900-1990.** São Paulo: Edusp – Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

SILVA, Rodrigo Alves. **O edifício da Fiesp**: processo colaborativo entre Paulo Mendes da Rocha e MMBB Arquitetos. 2016. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

SILVA, Sandra Siqueira da. Patrimonialização, cultura e desenvolvimento. Um estudo comparativo dos bens patrimoniais: mercadorias ou bens simbólicos? **Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio**, MAST, v. 5, n. 1, 201

UNESCO – United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. **Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention**. Paris: UNESCO, 1977. Disponível em: www.icomos.org/20th_heritage/helsinki_1995.htm. Acesso em: 30 jun. 2018.

UNESCO / ICCROM / ICOMOS. **Conferência de Nara**. Conferência sobre autenticidade em relação à convenção do Patrimônio Cultural. Documento de Nara. Nara, Japão: Iphan. 1994.

WOLFF, Silvia Ferreira Santos. Arquitetura moderna paulista. *In*: SEMINÁRIO NACIONAL DOCOMOMO, 1., 1998, Vale do Paraíba. **Anais [...]**. Vale do Paraíba: 1998.

WOLFF, Silvia Ferreira Santos; ZAGATO, José Antônio Chinelato. A preservação do patrimônio moderno no Estado de São Paulo pelo Condephaat. *In*: SEMINÁRIO NACIONAL DOCOMOMO BRASIL, 11., 2016, Recife. **Anais [...]**. Recife: 2016.

ZEIN, Ruth Verde; DI MARCO, Anita. A rose por outro nome tão doce...seria? *In*: SEMINÁRIO NACIONAL DOCOMOMO BRASIL, 7., 2007, Recife. **Anais [...]**. Recife: 2007.

ZEIN, Ruth Verde; DI MARCO, Anita. Paradoxo do valor artístico e a definição de critérios de preservação na arquitetura, inclusive a moderna. *In*: SEMINÁRIO NACIONAL DOCOMOMO NORTE/NORDESTE, 2., 2008, Salvador. **Anais [...]**. Salvador: 2008.

LEIS CONSULTADAS

BRASIL. [Constituição (1934)]. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1934**. Brasília, DF: Presidência da República, [2019]. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao34.htm. Acesso em: 29 out. 2017.

BRASIL. [Constituição (1937)]. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1937**. Brasília, DF: Presidência da República, [2019]. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao37.htm. Acesso em: 29 out. 2017.

BRASIL. [Constituição (1946)]. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1946.**

Brasília, DF: Presidência da República, [2019].

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao46.htm. Acesso em: 29 out. 2017

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988.**

Brasília, DF: Presidência da República, [2019].

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 3 nov. 2017.

BRASIL. Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. **Diário Oficial da União:** Rio de Janeiro, RJ, 6 dez. 1937.

Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del0025.htm. Acesso em: 2 nov. 2017.

BRASIL. Lei nº 378/1937. Dá nova organização ao Ministério da Educação e Saúde Pública.

Diário Oficial da União: Rio de Janeiro, RJ, 15 jan. 1937. Disponível em:

http://legislacao.planalto.gov.br/legisla/legislacao.nsf/Viw_Identificacao/lei%20378-1937?OpenDocument. Acesso em: 2 nov. 2017.

PROCESSOS DE TOMBAMENTO CONSULTADOS NO SITE DO IPHAN

IPHAN. Processo de Tombamento nº 373-T-47: Igreja de São Francisco de Assis.

IPHAN. Processo de Tombamento nº 375-T-48: Prédio do MEC.

IPHAN. Processo de Tombamento nº 0552-T-056: Estação de Hidroaviões.

IPHAN. Processo de Tombamento nº 0594-T-59: Catetinho.

IPHAN. Processo de Tombamento nº 0748-T-64: Parque do Flamengo.

IPHAN. Processo de Tombamento nº 0672-T-62: Catedral Metropolitana de Brasília.

IPHAN. Processo de Tombamento nº 0898-T-74: Chácara do Céu.

IPHAN. Processo de Tombamento nº 1100-T-83: Prédio da Associação Brasileira de Imprensa (ABI).

IPHAN. Processo de Tombamento nº 1109-T-84: Hotel Parque São Clemente.

IPHAN. Processo de Tombamento nº 1110-T-84: Conjunto Habitacional do Parque Guinle.

IPHAN. Processo de Tombamento nº 1121-T-84: Casa modernista de Warchavchik na Vila Mariana.

IPHAN. Processo de Tombamento nº 1153-T-85: Casa de Warchavchik na rua Bahia.

IPHAN. Processo de Tombamento nº 1154-T-85: Casa de Warchavchik na rua Itápolis.

IPHAN. Processo de Tombamento nº 1121-T-84: Casa de Warchavchik na rua Santa Cruz.

IPHAN. Processo de Tombamento nº 1210 - T- 86: Obra do Berço.

IPHAN. Processo de Tombamento nº 1303-T-90: Prédio do Instituto de Resseguros do Brasil.

IPHAN. Processo de Tombamento nº 1305-T-90: Conjunto Urbanístico de Brasília.

IPHAN. Processo de Tombamento nº 1341-T-94: Conjunto Arquitetônico e Paisagístico da Pampulha.

IPHAN. Processo de Tombamento nº 1206-T-86: Pavilhão de Verificação de Óbitos Luiz Nunes.

IPHAN. Processo de Tombamento nº 1094-T-83: Estádio Maracanã.

IPHAN. Processo de Tombamento nº 1342-T-94: Conjunto Histórico, arquitetônico e paisagista de Cataguases.

IPHAN. Processo de Tombamento nº 1131-T-84: Sítio Roberto Burle Marx.

IPHAN. Processo de Tombamento nº 1434-T-98: Estação Ferroviária de Mairinque.

IPHAN. Processo de Tombamento nº 1500-T-02: Acervo Arquitetônico e Urbanístico *Art-Decó*.

IPHAN. Processo de Tombamento nº 1509-T-03: Teatro Castro Alves.

IPHAN. Processo de Tombamento nº 1592-T-10: Complexo Arquitetônico de Hipódromo de Cristal.

IPHAN. Processo de Tombamento nº 1495-T-02: Museu de Arte de São Paulo (MASP).

IPHAN. Processo de Tombamento nº 1511-T-03: Casa de Vidro.

IPHAN. Processo de Tombamento nº 1550-T-07: Conjunto da obra de Oscar Niemeyer.

IPHAN. Processo de Tombamento nº 1550-T-07: Conjunto da obra de Oscar Niemeyer (Brasília e Rio de Janeiro).

IPHAN. Processo de Tombamento nº 1589-T-10: Vila Industrial Modernista.

IPHAN. Processo de Tombamento nº 1567-T-08: Vila Serra do Navio.

IPHAN. Processo de Tombamento nº 1583-T-09: Monumento aos Pracinhas.

IPHAN. Processo de Tombamento nº 1515-T-04: Teatro Oficina.

IPHAN. Processo de Tombamento nº 1497-T-02: Elevador Lacerda.

IPHAN. Processo de Tombamento nº 1551-T-08: Edifício Caramuru.

PROCESSOS DE TOMBAMENTO CONSULTADOS NO SITE DO CONDEPHAAT

CONDEPHAAT. Processo de Tombamento nº 21.736/81: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP.

CONDEPHAAT. Processo de Tombamento nº 00286/73: Casa Flávio de Carvalho.

CONDEPHAAT. Processo de Tombamento nº 58.239/08: Museu de Arte de São Paulo (MASP).

CONDEPHAAT. Processo de Tombamento nº 22.368/82: Teatro Oficina.

CONDEPHAAT. Processo de Tombamento nº 22.831/83: Casa modernista de Warchavchik na rua Santa Cruz.

CONDEPHAAT. Processo de Tombamento nº 23.304/85: Edifício Saldanha Marinho.

CONDEPHAAT. Processo de Tombamento nº 24.383/86: Estação Ferroviária de Mairinque.

CONDEPHAAT. Processo de Tombamento nº 24.042/86: Teatro São Vicente.

CONDEPHAAT. Processo de Tombamento nº 24.938/86: Casa de Vidro.

CONDEPHAAT. Processo de Tombamento nº 25.428/71: Igreja São Domingos.

CONDEPHAAT. Processo de Tombamento nº 23.262/85: Edifício Esther.

CONDEPHAAT. Processo de Tombamento nº 25.767/87: Parque Ibirapuera.

CONDEPHAAT. Processo de Tombamento nº 21.901/81: Sociedade Harmonia de Tênis.

CONDEPHAAT. Processo de Tombamento nº 23387/85: Edifício Louveira.

CONDEPHAAT. Processo de Tombamento nº 29.826/92: Casas modernistas de Warchavchik na Rua Itápolis e Bahia.

CONDEPHAAT. Processo de Tombamento nº 31.592/94: Memorial da América Latina.

CONDEPHAAT. Processo de Tombamento nº 25.074/86: Estádio Pacaembu.

CONDEPHAAT. Processo de Tombamento nº 31.622/94: Sede do Instituto Arquitetos do Brasil.

CONDEPHAAT. Processo de Tombamento nº 33.348/95: Instituto Biológico.
CONDEPHAAT. Processo de Tombamento nº 27.945/90: Escola SESC – SENAC.
CONDEPHAAT. Processo de Tombamento nº 41.967/01: Edifício do antigo Banco de São Paulo.
CONDEPHAAT. Processo de Tombamento nº 42.666/01: Conjunto Nacional.
CONDEPHAAT. Processo de Tombamento nº 37.922/98: Edifício Diederichsen.
CONDEPHAAT. Processo de Tombamento nº 48.737/03: Residência Irmãos Gomes.
CONDEPHAAT. Processo de Tombamento nº 24.371/86: Instituto Sedes Sapientiae da PUC-SP.
CONDEPHAAT. Processo de Tombamento nº 58.350/08: Jockey Club de São Paulo.
CONDEPHAAT. Processo de Tombamento nº 58.840/05: Edifício Paulicéia.
CONDEPHAAT. Processo de Tombamento nº 33.182/95: Residência Castor Delgado Perez.
CONDEPHAAT. Processo de Tombamento nº 33.184/95: Paco Municipal.
CONDEPHAAT. Processo de Tombamento nº 39.297/99: Edifício Sobre as Ondas.
CONDEPHAAT. Processo de Tombamento nº 63.106/10: Casa da Pedra.
CONDEPHAAT. Processo de Tombamento nº 33.183/95: Banco Sul-Americano.
CONDEPHAAT. Processo de Tombamento nº 37.352/98: Biblioteca Mário de Andrade e Praça Dom José Gaspar.
CONDEPHAAT. Processo de Tombamento nº 37.352/98: Residência de Olívo Gomes e Sede da Fazenda Sant'Ana.
CONDEPHAAT. Processo de Tombamento nº 33.186/86: Cine Ipiranga.
CONDEPHAAT. Processo de Tombamento nº 33.186/87: Hotel Excelsior.
CONDEPHAAT. Processo de Tombamento nº 54.292/09: Ginásio de Guarulhos.
CONDEPHAAT. Processo de Tombamento nº 54.262/06: Antiga Sede da TV Tupi.
CONDEPHAAT. Processo de Tombamento nº 66.689/12: Residência Vilanova Artigas I e II.
CONDEPHAAT. Processo de Tombamento nº 66.690/12: Residência Rio Branco Paranhos.
CONDEPHAAT. Processo de Tombamento nº 53.679/06: Viaduto do Chá.
CONDEPHAAT. Processo de Tombamento nº 27.705/90: Edifício Matarazzo.
CONDEPHAAT. Processo de Tombamento nº 49.925/09: Rodoviária de Jaú.
CONDEPHAAT. Processo de Tombamento nº 74.387/15: Garagem América.

PROCESSOS DE TOMBAMENTO CONSULTADOS NO SITE DO CONPRES

Todas as Resoluções emitidas pelo CONPRES, inclusive das obras citadas na Tabela 3 deste trabalho, podem ser encontradas no site da Prefeitura de São Paulo. Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/conpres/legislacao/resolucoes/index.php?p=1137>. Acesso em: 1 jun. 2019.

SITES CONSULTADOS

CONDEPHAAT. **Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo**. 2019. Disponível em: <http://condephaat.sp.gov.br/>. Acesso em: 1 jun. 2019.

CONPRESP. **Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da cidade de São Paulo**. 2019. Disponível em:

<https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/conpresp/>. Acesso em: 1 jun. 2019.

IPHAN. **Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. 2019. Disponível em:

<http://www.iphan.gov.br>. Acesso em: 1 jun. 2019.

DOCOMOMO INTERNACIONAL. International Working party For Documentation and Conservation of Buildings, Sites and Neighbourhoods of the Modern Movement. 2019.

Disponível em: <http://www.docomomo.com>. Acesso em: 1 jun. 2019.

DOCOMOMO BRASIL. International Working party For Documentation and Conservation of Buildings, Sites and Neighbourhoods of the Modern Movement. 2019. Disponível em:

<http://www.docomomo.org.br/seminarios.htm>. Acesso em: 1 jun. 2019.

UNESCO. **Operacional Guidelines for the Implementation of the World Heritage**

Convention. Paris: 2005. Disponível em: <http://whc.unesco.org/en/guidelines/>. Acesso em: 1 jun. 2019.

APÊNDICES

APÊNDICE A - Quadro 1 – Bens imóveis tombados pelo IPHAN – Arquitetura Moderna

IPHAN - ARQUITETURA MODERNA							
Nome do bem	Ano do projeto	Localização	Autor da obra	Ano de tombamento	Aspecto central do tombamento	Nº processo	Livro do Tombo
Igreja de São Francisco de Assis e suas obras	1943	Belo Horizonte - MG	Oscar Niemeyer	1946	Arquitetura e autoria	373-T-47	Belas Artes
Prédio do MEC; Palácio Gustavo Capanema	1945	Rio de Janeiro - RJ	Lucio Costa	1948	Arquitetura e autoria	375-T-48	Belas Artes
Estação de Hidroaviões	1937	Rio de Janeiro - RJ	Atílio Corrêa Lima	1957	Arquitetura	0552-T-056	Belas Artes
Catetinho	1953	Brasília - DF	Oscar Niemeyer	1959	Arquitetura e autoria	0594-T-59	Histórico
Parque do Flamengo	1965	Rio de Janeiro - RJ	Maria Carlota de Macedo Soares	1965	Arquitetura, relação social e autoria	0748-T-64	Arq. Ent. Pgs
Catedral Metropolitana de Brasília	1970	Brasília - DF	Oscar Niemeyer	1967	Arquitetura e autoria	0672-T-62	Belas Artes
Chácara do Céu	1954	Rio de Janeiro - RJ	Wladimir Alves de Souza	1974	Arquitetura	0898-T-74	Belas Artes Histórico Arq. Ent. Pgs
Prédio da Associação Brasileira de Imprensa - IAB	1950	Rio de Janeiro - RJ	MMM Roberto	1984	Arquitetura e autoria	1100-T-83	Belas Artes
Prédio do Hotel do Parque São Clemente	1944	Nova Friburgo - RJ	Lucio Costa	1985	Arquitetura e autoria	1109-T-84	Belas Artes
Conj. Habitacional do Parque Guinle	1954	Rio de Janeiro - RJ	Lucio Costa	1986	Arquitetura e autoria	1110-T-84	Belas Artes
Casa da Vila Mariana	1927	São Paulo - SP	Gregori Warchavchik	1986	Arquitetura e autoria	1121-T-84	Belas Artes Arq. Ent. Pgs
Casa da Rua Bahia	1930	São Paulo - SP	Gregori Warchavchik	1986	Arquitetura e autoria	1153-T-85	Belas Artes
Casa da Rua Itápolis	1930	São Paulo - SP	Gregori Warchavchik	1986	Arquitetura e autoria	1154-T-85	Belas Artes
Casa de Warchavchik na rua Santa Cruz	1927	São Paulo - SP	Gregori Warchavchik	1986	Arquitetura e autoria	1121-T-84	Belas Artes
Obra do Berço	1939	Rio de Janeiro - RJ	Oscar Niemeyer	1984 / (*)	Autoria	1210 - T- 86	(*)
Prédio do Instituto de Resseguros do Brasil	1944	Rio de Janeiro - RJ	MMM Roberto	1986 / (*)	Arquitetura e autoria	1303-T-90	(*)
Conj. Urbanístico de Brasília	1957	Brasília - DF	Lucio Costa	1990	Arquitetura, implantação e autoria	1305-T-90	Histórico
Conj. Arquitetônico e Paisagístico da Pampulha	1942	Belo Horizonte - MG	Oscar Niemeyer	1997	Arquitetura e autoria	1341-T-94	Belas Artes Histórico Arq. Ent. Pgs
Pavilhão de Verificação de Óbitos Luiz Nunes	1936	Recife - PE	Luiz Nunes	1998	Arquitetura e autoria	1206-T-86	Belas Artes
Estádio do Maracanã	1948	Rio de Janeiro - RJ	Oscar Niemeyer	2000	Função, arquitetura e implantação urbanística	1094-T-83	Arq. Ent. Pgs
Conj. Histórico, arquitetônico e paisagista de Cataguases	1940 - 1960	Cataguases - MG	Oscar Niemeyer	2003	Arquitetura; Paisagismo e autoria	1342-T-94	Belas Artes Histórico Arq. Ent. Pgs
Sítio Roberto Burle Marx	-	Rio de Janeiro - RJ	Burle Marx	2003	Arquitetura; Paisagismo e autoria	1131-T-84	Belas Artes Arq. Etn. Pgs
Estação Ferroviária de Mairinque	1906	Mairinque - SP	Victor Dubugras	2004	Arquitetura e autoria	1434-T-98	Belas Artes
Acervo Arquitetônico e Urbanístico Art-Decó	-	Rio de Janeiro - RJ	-	2005	Arquitetura; Paisagismo e autoria	1500-T-02	Belas Arte, Histórico, Arq. Etn. Pgs
Complexo Arquitetônico de Hipódromo de Cristal	1959	Porto Alegre - RS	Román Fresnedo Sir	2004 / (*)	Arquitetura e implantação	1592-T-10	(*)
Museu de Arte de São Paulo (MASP)	1968	São Paulo - SP	Lina Bo Bardi	2008	Arquitetura, implantação, relação social e autoria	1495-T-02	Histórico
Casa de Vidro	1951	São Paulo - SP	Lina Bo Bardi	2003 / (*)	Arquitetura e autoria	1511-T-03	(*)
Conj. da obra de Oscar Niemeyer	-	Brasília - DF e Rio de Janeiro - RJ	Oscar Niemeyer	2007 / (*)	Arquitetura e autoria	1550-T-07	(*)
Vila Industrial Modernista	1892	Rio Largo - AL	Cia. Alagoana de Fiação e Tecidos	2009 / (*)	Arquitetura e implantação	1589-T-10	(*)
Teatro Oficina	1982	São Paulo - SP	Lina Bo Bardi	2010	Arquitetura; função e autoria	1515-T-04	Histórico e Belas Artes
Elevador Lacerda	1930	Salvador - BA	Antônio de Lacerda	2011	Arquitetura, implantação e relação social	1497-T-02	Belas Artes e Histórico
Vila da Serra do Navio	1956	Serra do Navio - AP	Oswaldo Bratke	2012	Arquitetura, implantação e paisagismo	1567-T-08	Belas Artes Histórico Arq. Ent. Pgs
Monumentos aos Pracinhos	1957	Rio de Janeiro - RJ	Marcos Konde Netto e Hélio Ribas Marinho	2012	Arquitetura, implantação e paisagismo	1583-T-09	Belas Artes Histórico Arq. Ent. Pgs
Edifício Caramuru	1949	Salvador - BA	Paulo Antunes Ribeiro	2013	Arquitetura, paisagismo, autoria	1551-T-08	Arq. Ent. Pgs e Histórico
Teatro Castro Alves	1958	Salvador - BA	José Bina Fonyat Filho e Humberto Lemos Lopes	2015	Arquitetura	1509-T-03	Belas Artes e Histórico

(*) Em processo de tombamento pelo IPHAN

Fonte: elaborada pela autora (2018).

APÊNDICE B - Quadro 2 – Bens imóveis tombados pelo CONDEPHAAT – Arquitetura Moderna

CONDEPHAAT - ARQUITETURA MODERNA							
Nome do bem	Ano do projeto	Localização	Autor da obra	Ano de tombamento	Aspecto central do tombamento	Nº processo	Livro do tomo
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP	1969	São Paulo - SP	Vilanova Artigas	1981	Arquitetura e autoria	21.736/81	Histórico
Casa de Flávio de Carvalho	1939	Valinhos - SP	Flávio de Carvalho	1982	Autoria	00286/73	Histórico
Museu de Arte de São Paulo (MASP)	1968	São Paulo - SP	Lina Bo Bardi	1982	Arquitetura e autoria	58.239/08	Histórico
Teatro Oficina	1982	São Paulo - SP	Lina Bo Bardi e Edson Elito	1983	Valorização do teatro	22.368/82	Histórico
Casa modernista na Rua Santa Cruz	1928	São Paulo - SP	Gregori Warchavichik	1984	Arquitetura e autoria	22.831/83	Histórico
Edifício Saldanha Marinho	1927 - 1930	São Paulo - SP	Elisiário Antônio da Cunha Bahiana	1985	Expressão Art-Decó	23.304/85	Histórico
Estação Ferroviária de Mairinque	1906	Mairinque - SP	Victor Dubugras	1986	Arquitetura e autoria	24.383/86	Histórico
Teatro São Vicente	1940	Assis - SP	-	1986	Arquitetura	24.042/86	Histórico
Casa de Vidro	1951	São Paulo - SP	Lina Bo Bardi	1987	Arquitetura e autoria	24.938/86	Histórico
Igreja São Domingos	1952	São Paulo - SP	Franz Heep	1988	Arquitetura e autoria	25.428/71	Histórico
Edifício Esther	1935	São Paulo - SP	Álvaro Vital Brasil e Adhemar Marinho	1990	Arquitetura e autoria	23.262/85	Histórico
Parque Ibirapuera	1890 - 1954	São Paulo - SP	Oscar Niemeyer	1991	Arquitetura moderna em grande escala	25.767/87	Histórico
Sociedade Harmonia de Tênis	1964	São Paulo - SP	Fábio Penteadó; Alfredo Paesani e Teru Tamaki	1991	Arquitetura e autoria	21.901/81	Histórico
Edifício Louveira	1946	São Paulo - SP	Rino Levi e Carlos Cascaldi	1992	Arquitetura e autoria	23387/85	Histórico
Casas modernistas na Rua Itápolis e Bahia	1927 - 1930	São Paulo - SP	Gregori Warchavichik	1994	Arquitetura e autoria	29.826/92	Histórico
Memorial da América Latina	1989	São Paulo - SP	Oscar Niemeyer	1995	Arquitetura, implantação e autoria	31.592/94	Histórico
Estádio do Pacaembu	1940	São Paulo - SP	Severo Villares e Barry Parker	1998	Função, arquitetura e implantação urbanística	25.074/86	Histórico
Sede do Instituto Arquitetos do Brasil	1947	São Paulo - SP	Rino Levi; Cerqueira César; Abelardo de Souza; Hélio Duarte; Zenon Lefuto; Jacob Rucht; Galian Ciampaglia e Miguel Forte	2002	Arquitetura e significado para classe profissional	31.622/94	Histórico
Instituto Biológico	1928	São Paulo - SP	Mário Whately	2002	Uso e expressão Art-Decó	33.348/95	Histórico
Escola SESC – SENAC	1958	Marília - SP	Oswaldo Correia Gonçalves	2003	Arquitetura e autoria	27.945/90	Histórico
Edifício do antigo Banco de São Paulo	1935	São Paulo - SP	Álvaro de Arruda Botelho	2003	Expressão Art-Decó	41.967/01	Histórico
Conjunto Nacional	1955	São Paulo - SP	David Libeskind	2005	Arquitetura, verticalização, modelo urbanístico, uso misto	42.666/01	Histórico
Edifício Diederichsen	1934	Ribeirão Preto - SP	Antonio Terreri Paschoal de Vicenzo	2005	Arquitetura, verticalização, modelo urbanístico, uso misto	37.922/98	Histórico
Jockey Club de São Paulo	1936	São Paulo - SP	Elisiário Bahiana	2010	Expressão Art-Decó Arquitetura e função	58.350/08	Histórico
Residência Irmãos Gomes	1949	Ubatuba - SP	Rino Levi	2005	Arquitetura e autoria	48.737/03	Histórico
Instituto Sedes Sapientiae da PUC-SP	1941	São Paulo - SP	Rino Levi	2010	Arquitetura e autoria	24.371/86	Histórico
Edifício Paulicéia	1958	São Paulo - SP	Jacques Pilon e Giancarlo Gasparini	2010	Arquitetura, verticalização e implantação	52.840/05	Histórico
Residência Castor Delgado Perez	1958	São Paulo - SP	Rino Levi	1995	Arquitetura e autoria	33.182/95	Histórico
Paco Municipal	1965	Santo André - SP	Rino Levi	2013	Arquitetura e autoria	33.184/95	Histórico
Edifício Sobre as Ondas	1945	Guarujá - SP	Oswaldo Corrêa Gonçalves; Jayme Fonseca Rodrigues	2013	Arquitetura e relação com a natureza	39.297/99	Histórico
Casa de Pedra	1986	Guarujá - SP	Henrique Cristofani	2013	Arquitetura e relação com a natureza	63.106/10	Histórico
Banco Sul-Americano do Brasil (Banco Itaú)	1963	São Paulo - SP	Rino Levi, Roberto Cerqueira Cesar, L. R. Carvalho Franco, R. Burle Marx	2013	Arquitetura e autoria	33.183/95	Histórico
Biblioteca Mário de Andrade e Praça D. José Gaspar	1935	São Paulo - SP	Jacques Pilon	2013	Arquitetura e função	37.352/98	Histórico
Residência de Olivo Gomes e Sede da Fazenda Sant'Ana	1950	São José dos Campos - SP	Rino Levi	2013	Arquitetura, autoria, implantação e relação com a natureza	37.352/98	Histórico
Cine Ipiranga	1901	São Paulo - SP	Rino Levi	2014	Arquitetura, técnica e autoria	33.186/86	Histórico
Hotel Excelsior	1928	São Paulo - SP	Rino Levi	2014	Arquitetura, técnica e autoria	33.186/87	Histórico
Ginásio de Guarulhos	1960	Guarulhos - SP	Vilanova Artigas	2014	Arquitetura e autoria	54.292/09	Histórico
Antiga Sede da TV Tupi	1961	São Paulo - SP	Gregório Zolko	2014	Função social e histórica; arquitetura com integração das artes	54.262/06	Histórico
Residência Vilanova Artigas I e II	1942 - 1949	São Paulo - SP	Vilanova Artigas	2014	Arquitetura e autoria	66.689/12	Histórico
Residência Rio Branco Paranhos	1943	São Paulo - SP	Vilanova Artigas	2014	Arquitetura e autoria	66.690/12	Histórico
Viaduto do Chá	1935	São Paulo - SP	Rino Levi	2015	Arquitetura e função	53.679/06	Histórico
Edifício Matarazzo	1939	São Paulo - SP	Marcello Piacentini	2015	Arquitetura e função	27.705/90	Histórico
Rodoviária de Jaú	1973	Jaú - SP	Vilanova Artigas	2015	Arquitetura e autoria	49.925/09	Histórico
Garagem América	1954	São Paulo - SP	Rino Levi	2016	Arquitetura e autoria	74.387/15	Histórico
Garagem de Barcos	1976	São Paulo - SP	Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi	2016	Arquitetura, autoria e implantação	66680/12	Histórico

Fonte: elaborada pela autora (2018).

APÊNDICE C - Quadro 3 – Bens imóveis tombados pelo CONPRESP – Arquitetura Moderna

CONPRESP - ARQUITETURA MODERNA						
Subprefeitura/Distrito	Nome do bem	Ano do projeto	Localização	Autor da obra	Ano de tombamento	Nº do processo
Butantã/Morumbi	Colégio Visconde de Porto Seguro	1910	São Paulo	Augusto Fried	1991	Res. 05/1991
Butantã/Morumbi	Casa de Vidro	1951	São Paulo	Lina Bo Bardi	1991	Res. 05/91
Butantã/Butantã	Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - USP	1969	São Paulo	Vilanova Artigas	1991	Res. 05/91
Butantã/Morumbi	Residência Oscar Americano	1955	São Paulo	Oswaldo Arthur Bratke	2004	2007-0.382.301-5
Butantã/Butantã	Conjunto Esportivo da USP Cidade Universitária	1961	São Paulo	Ícaro de Castro Mello	2017	2017-0.151.330-3
Butantã/Butantã	Faculdade de História e Geografia da USP- Cidade Universitária	1961	São Paulo	Eduardo Corona	2017	2017-0.151.330-3
Butantã/Butantã	Departamento de Mecânica da E. Poli. USP - Cidade Universitária	1961	São Paulo	Ernesto Roberto de Carvalho e Mange Ariaki Kato	2017	2017-0.151.330-3
Butantã/Morumbi	Residência do Arquiteto	1962	São Paulo	Roger Zmekhol	2008	2008-0.372.043-9
Butantã/Butantã	Residência do Arquiteto	1964	São Paulo	Paulo Mendes da Rocha	2018	2018- 0.021.853-9
Butantã/Morumbi	Residência Waldo Perseu Pereira	1966	São Paulo	Joaquim Guedes	(*)	Res. 26/2004
Butantã/Butantã	Escola de Metalurgia da E. Poli. USP - Cidade Universitária	1967	São Paulo	Oswaldo Arthur Bratke	2017	2017-0.151.330-3
Butantã/Morumbi	Igreja de São Pedro e São Paulo	1968	São Paulo	Carlos Bratke e Renato Lenci	(*)	Res. 26/2004
Butantã/Morumbi	Residência João Marino	1969	São Paulo	Sylvio Barros Sawaya e Edmilson Tinoco Jr.	(*)	Res. 26/2004
Butantã/Butantã	Residência Boris Fausto	1961	São Paulo	Sérgio Ferro	2012	2010-0.271.055-0
Butantã/Morumbi	Estádio Cícero Pompeu de Toledo (São Paulo Futebol Clube)	1953	São Paulo	Vilanova Artigas	2013	2013-0.273.108-0
Butantã/Morumbi	Jockey Club de São Paulo	1936	São Paulo	Elisário Bahiana	2013	1997-0.228.109-1
Butantã/Butantã	Residência Dino Zamataro	1970	São Paulo	Rodrigo Lefèvre	2018	2018-0.017.505-8
Subprefeitura/Distrito	Nome do bem	Ano do projeto	Localização	Autor da obra	Ano de tombamento	Nº do processo
Casa Verde-Cachoerinha do Limão	Maternidade e Posto de Saúde Vila Nova Cachoerinha	1968	São Paulo	Siegbert Zanettini	(*)	Res. 26/2004
Subprefeitura/Distrito	Nome do bem	Ano do projeto	Localização	Autor da obra	Ano de tombamento	Nº do processo
Ipiranga/Ipiranga	Biblioteca Municipal do Ipiranga "Min. Genésio de Almeida Moura"	1966	São Paulo	Aluizio da Rocha Leão	(*)	2018-0.010.126-7
Ipiranga/Ipiranga	Biblioteca Roberto Santos	-	São Paulo	Rino Levi	2018	2018-0.010.126-7
Subprefeitura/Distrito	Nome do bem	Ano do projeto	Localização	Autor da obra	Ano de tombamento	Nº do processo
Mooca/Mooca	Conjunto de casa econômicas na Barão de Jaguará	1929	São Paulo	Gregori Warchavchik,	2018	1990-0.004.774-9
Mooca/Mooca	Grupo Escolar Pandiá Calógeras	1950	São Paulo	Hélio Duarte	2018	2018-0.010.126-7
Mooca/Pari	Biblioteca Municipal do Canindé "BJ Adelfa Figueiredo"	1966	São Paulo	Antônio Carlos Pitombo	2018	2018-0.010.126-7
Subprefeitura/Distrito	Nome do bem	Ano do projeto	Localização	Autor da obra	Ano de tombamento	Nº do processo
Lapa/Barra Funda	Piscina Coberta Adhemar de Barros	1948	São Paulo	Ícaro de Castro Mello	2018	2015-0.243.300-8
Lapa/Perdizes	Conjunto Residencial(Perdizes)	1954	São Paulo	Aberlado de Souza	2018	2009-0.064.434-2 e 2016- 0.143.878-4
Lapa/Perdizes	Antiga Sede da TV Tupi	1961	São Paulo	Gregório Zolko	(*)	Res. 26/2004
Lapa/Lapa	Edifício Romi S.A.	1967	São Paulo	Hélio de Queiroz Duarte e Lúcio Grinover	(*)	Res. 26/2004
Lapa/Perdizes	Residência Mário Masetti	1968	São Paulo	Paulo Mendes da Rocha	2018	2018- 0.021.853-9
Lapa/Barra Funda	Fórum Criminal Mário Guimarães	1969	São Paulo	Fábio Penteado, Eduardo de Almeida, Teru Tamaki, Alfredo Paesani	(*)	Res. 26/2004
Subprefeitura/Distrito	Nome do bem	Ano do projeto	Localização	Autor do projeto	Ano de tombamento	Nº do processo
Pinheiros/Jardim Paulista	Residência do Arquiteto	Déc. 30	São Paulo	Alfredo Becker	(*)	Res. 26/2004
Pinheiros/Jardim Paulista	Vila Residencial	1933	São Paulo	Flávio de Carvalho	-	Doc. arquivado
Pinheiros/Jardim Paulista	Residência João Arnstein	1941	São Paulo	Bernard Rudowsky	(*)	Res. 26/2004
Pinheiros/Jardim Paulista	Edifício Três Marias	1952	São Paulo	Abelardo de Souza	2018	2018-0.021.856-3
Pinheiros/Jardim Paulista	Ginásio de Esportes do Clube Atlético Paulistano	1957	São Paulo	Paulo Mendes da Rocha	2018	2018- 0.021.853-9
Pinheiros/Pinheiros	Edifício Lagoinha	1959	São Paulo	Carlos Millan	(*)	Res. 26/2004
Pinheiros/Alto de Pinheiros	Residência Roberto Millan	1960	São Paulo	Carlos Millan	(*)	Res. 26/2004
Pinheiros/Jardim Paulista	Conjunto Nacional	1955	São Paulo	David Libeskind	2015	2013-0.199.627-7
Pinheiros/Jardim Europa	Salão de Festas do Clube Pinheiros	-	São Paulo	Gregori Warchavchik	2018	1990-0.004.774-9
Subprefeitura/Distrito	Nome do bem	Ano do projeto	Localização	Autor do projeto	Ano de tombamento	Nº do processo
Santana/Santana	Estação Tietê	1968	São Paulo	Marcello Acioly Fragelli	2017	2004-0.297.171-6
Santana/Santana	Estação Santana	1968	São Paulo	Marcello Acioly Fragelli	2017	2017-0.029.859-0
Santana/Santana	Parque Anhembi	1969	São Paulo	Jorge Wilhelm e Miguel Juliano Silva	-	Doc. arquivado
Santana-Tucuruvi/Santana	Edifício Ericson do Brasil	1970	São Paulo	Charles Bosworth	(*)	Res. 26/2004
Subprefeitura/Distrito	Nome do bem	Ano do projeto	Localização	Autor do projeto	Ano de tombamento	Nº do processo
Santo Amaro/Santo Amaro	Centro de Processamento de Dados do Banco do Brasil	1970	São Paulo	Maurício Roberto & Márcio Roberto	2004	Res. 26/2004
Santo Amaro/Campo Belo	Residência do Arquiteto	1949	São Paulo	Vilanova Artigas	2018	2018-0.017.507-4
Santo Amaro/Santo Amaro	Residência Elza Berquó	1967	São Paulo	Vilanova Artigas	2018	2018-0.017.507-4
Santo Amaro/Campo Belo	Residência Chiyo Hama	1967	São Paulo	Ruy Ohtake	2013	2012-0.344.080-0
Santo Amaro/Campo Belo	Residência Tomie Ohtake	1968	São Paulo	Ruy Ohtake	2013	2012-0.344.080-0
Santo Amaro/Santo Amaro	Casa Pery Campos	1970	São Paulo	Rodrigo Lefèvre	2018	2018-0.017.505-8
Subprefeitura/Distrito	Nome do bem	Ano do projeto	Localização	Autor do projeto	Ano de tombamento	Nº do processo
Sé/Consolação	Edifício Lausanne	1953	São Paulo	Adolf Franz Heep	1991	Res. 03/1991
Sé/Bela Vista	Teatro Oficina	1982	São Paulo	Lina Bo Bardi	1981	Res. 05/81
Sé/República	Condomínio Viadutos	1955	São Paulo	João Artacho Jurado	2002	Res. -/2002
Sé/Sé	Edifício da OAB	1956	São Paulo	Rino Levi, Roberto Cerqueira Cesar, Luiz Roberto Carvalho Franco	2002	Res. 22/02
Sé/Santa Cecília	Parque Residencial Savóia	1939	São Paulo	Arnaldo Maia Lello	(*)	Res. 26/2004
Sé/Santa Cecília	Edifício Residencial "Ed, Júlio Abreu"	1927	São Paulo	Júlio Abreu Jr.	(*)	Res. 26/2004

Subprefeitura/Distrito	Nome do bem	Ano do projeto	Localização	Autor do projeto	Ano de tombamento	Nº do processo
Sé/República	Edifício Trussardi	1941	São Paulo	Rino Levi	2018	2018-0.013.044-5
Sé/Consolação	Instituto Sedes Sapientiae	1941	São Paulo	Rino Levi	2015	2004-0.297.171-6
Sé/Consolação	Edifício Anchieta	1941	São Paulo	Marcelo Roberto & Milton Roberto	2018	2018-0.021.856-3
Sé/República	Edifício Mara	1942	São Paulo	Eduardo Augusto Kneese de Mello	(*)	Res. 26/2004
Sé/Bela Vista	Edifício Nações Unidas	1953	São Paulo	Abelardo de Souza	(*)	2018-0.021.856-3
Sé/Consolação	Residência Cunha Lima	1958	São Paulo	Joaquim Guedes	(*)	Res. 26/2004
Sé/Bela Vista	Edifício Palácio Quinta Avenida	1959	São Paulo	Pedro Paulo de Mello Saraiva e Miguel Juliano e Silva	(*)	2018-0.021.856-3
Sé/República	Edifício Arlinda	1959	São Paulo	Adolf Franz Heep	(*)	Res. 26/2004
Sé/República	Edifício Wilton Paes de Almeida	1961	São Paulo	Roger Zmekhol	(*)	2018-0.021.856-3
Sé/Liberdade	Sede de Sindicato dos Eletricitários	1963	São Paulo	Zenon Lotufo e Ubirajara Ribeiro	(*)	Res. 26/2004
Sé/Consolação	Edifício Itacolomi	1964	São Paulo	Victor Reif	(*)	Res. 26/2004
Sé/Consolação	Edifício XXX	1964	São Paulo	Francisco Beck	(*)	Res. 26/2004
Sé/Bela Vista	Banco América do Sul S. A.	1965	São Paulo	E. R. Carvalho Mange e Ariaki Kato	2018	2018-0.021.856-3
Sé/Liberdade	E.E.P.S.G. Presidente Roosevelt	1968	São Paulo	Paulo Mendes da Rocha	2018	2018-0.021.853-9
Sé/Bom Retiro	Estação Ponte Pequena (Armênia)	1968	São Paulo	Marcelo Acioly Fragelli	(*)	Res. 26/2004
Sé/Cambuci	Posto de Atendimento INPS - Várzea do Carmo	1968	São Paulo	Eduardo Kneese de Mello e Sidney de Oliveira	(*)	Res. 26/2004
Sé/República	Garagem Municipal Alfredo Issa	1970	São Paulo	Jorge Nasser e Benno Perelmutter	(*)	Res. 26/2004
Sé/Bela Vista	Escola de Administração de Empresas Getúlio Vargas	1961	São Paulo	Miguel Badra Jr.	2010	Res. 11/2010
Sé/Bela Vista	Residência Daphnis de Freitas Valle	1930	São Paulo	G. Winter & M. Whately	2013	2000-0.184.676-7
Sé/Consolação	Banco Sul Americano do Brasil (Banco Itaú)	1961	São Paulo	Rino Levi, Roberto Cerqueira Cesar, L. R. Carvalho Franco, R. Burle Marx	2016	2016-0.269.604-3
Sé/Bela Vista	Edifício Paulicéia	1956	São Paulo	Jacques Pilon e Giancarlo Gasperini	2017	2004-0.297.171-6
Sé/Liberdade	Estação Liberdade Pça da Liberdade	1968	São Paulo	Marcelo Acioly Fragelli	2017	2004-0.297.171-6
Sé/Campos Elísios	Edifício Mina Klabin Warchavchik	1938	São Paulo	Gregori Warchavchik	2018	1990-0.004.774-9
Sé/Consolação	Residência Rio Branco Paranhos	1942	São Paulo	Vilanova Artigas	2018	2000-0.041.160-0
Sé/Liberdade	Hospital Central do Câncer	1947	São Paulo	Rino Levi e Roberto Cerqueira César	2018	2018-0.013.044-5
Sé/Liberdade	Instituto Municipal de Crianças Surdas "EMEE Helen Keller"	1961	São Paulo	Aluísio da Rocha Leão e Roberto José Goulart Tibau	2018	2018-0.010.126-7
Sé/República	Edifício Comandante Linneu Gomes	1961	São Paulo	Oswaldo Arthur Bratke	2018	2018-0.021.859-8
Subprefeitura/Distrito	Nome do bem	Ano do projeto	Localização	Autor do projeto	Ano de tombamento	Nº do processo
Socorro/Socorro	Garagem de Barcos	1961	São Paulo	Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi	2007	2000-0.101.744-2
Subprefeitura/Distrito	Nome do bem	Ano do projeto	Localização	Autor do projeto	Ano de tombamento	Nº do processo
Vila Mariana/Vila Mariana	Casa na Rua Santa Cruz	1928	São Paulo	Gregori Warchavchik	1991	Res. 05/91
Vila Mariana/Vila Mariana	Parque Ibirapuera	1890-1954	São Paulo	Oscar Niemeyer	1997	Res. 06/97
Vila Mariana/Vila Mariana	Conjunto Jardim Ana Rosa – Edifício Ana Rosa	1951-1955	São Paulo	Abelardo de Souza, Nelson Pedalini, Plínio Croce, Roberto Aflalo, Salvador Cândia, Walter Kneese e Walter Russo	2013	2013-0.256.719-1
Vila Mariana/Vila Mariana	Museu Lasar Segall	1933	São Paulo	Gregori Warchavchik	2016	2016-0.099.776-3
Vila Mariana/Moema	Assembleia Legislativa de São Paulo	1961	São Paulo	Adolpho Rubio Morales, Ricardo Sievers e Rubens Carneiro Vianna	(*)	Res. 26/2004
Vila Mariana/Vila Mariana	Escola Estadual Brasilio Machado	-	São Paulo	Rino Levi	2018	2018-0.010.126-7
Subprefeitura/Distrito	Nome do bem	Ano do projeto	Localização	Autor do projeto	Ano de tombamento	Nº do processo
Vila Maria/Vila Guilherme	Laboratório Paulista de Biologia	1960	São Paulo	Rino Levi	2018	2012-0.336.003-3
Subprefeitura/Distrito	Nome do bem	Ano do projeto	Localização	Autor do projeto	Ano de tombamento	Nº do processo
Centro	Edifício Saldanha Marinho	1927-1930	São Paulo	Elisário Antônio da Cunha Bahiana	1991	Res. 05/91
Centro	Biblioteca Mário de Andrade		São Paulo	Jacques Pilon	1992	Res. 03/92
Centro	Edifício Porchat	1940	São Paulo	Rino Levi	2018	2018-0.013.044-5
Centro	Edifício Trussardi	1948	São Paulo	Rino Levi	2018	2018-0.013.044-5
Subprefeitura/Distrito	Nome do bem	Ano do projeto	Localização	Autor do projeto	Ano de tombamento	Nº do processo
Canindé	Biblioteca Adelpha Figueiredo	1966	São Paulo	Rino Levi	2018	2018-0.010.126-7
Subprefeitura/Distrito	Nome do bem	Ano do projeto	Localização	Autor do projeto	Ano de tombamento	Nº do processo
Pacaembu	Casa da Rua Itápolis	1927-1930	São Paulo	Gregori Warchavchik	1991	Res. 05/91
Pacaembu	Casa da Rua Bahia	1927-1930	São Paulo	Gregori Warchavchik	1991	Res. 05/91

(*) Imóveis em processo de tombamento, enquadrados ou propostos como Zona Especial de Preservação Cultural – ZEPEC, pela Lei Nº 13.885/2004 e não protegidos por legislação de tombamento municipal.

Fonte: elaborada pela autora (2018).

APÊNDICE D - Quadro 4 – Síntese da intervenção no edifício-sede da FIESP

PATRIMÔNIO ARQUITETÔNICO MODERNO		INTERVENÇÕES				PROJETO MODERNO	
OBRA	PROBLEMA GERAL	CONCLUSÃO	CRITÉRIOS-TEÓRICO		POSTURA-PRÁTICA GERAL		PROJETO MODERNO
			Autenticidade	Diferenciação	POSTURA-PRÁTICA CONCRETA		
FIESP	Novas demandas contemporâneas e adaptações do edifício ao longo do tempo.	Intervenção cirúrgica *A intervenção acontece de fora para dentro (cria todo o exterior que se expande para o interior).			Conservação	Mobilário	Não lida com a restauração do mobiliário original. Novo mobiliário em aço (pintado de branco). Subversão das atividades para melhorar os usos existentes.
			Acessos	Vitrine	Localização: Subversão dos acessos: - Entrada de serviço realizado apenas pela Alameda Santos (andar da garagem no primeiro subsolo); - Acesso ao edifício e à galeria de arte, passam a ocorrer pela Av. Paulista (realizada pelo pavimento térreo superior); - Acesso a biblioteca, bilheteria, teatro e café se dão pela pavimento térreo inferior.		
					É possível observar a vivência das pessoas com as obras de arte (cidadania). Autenticidade do programa.		
			Galeria	Subversão da galeria (passa a se localizar no pavimento térreo superior).			
			Passarela-ponte	Estrutura parastila (<i>marketing</i> e propaganda)			
			Galeria	Estrutura colonizadora (limbrada pelo arcabouço espacial, porém, com uma nova forma).			
			Estrutura	Estrutura em aço (pintada de branco) e vidro. O novo é distinguível do antigo em todos os aspectos.			
			Passarela-ponte	Em aço (pintada de branco). Distinguível no material, na forma e no programa.			
			Vitrine	Em vidro (distinguível no material, mas não na forma), com uma das fachadas voltada para avenida Paulista e outra para o interior do prédio (<i>foyer</i>).			
				Serve de chamariz e propaganda (<i>marketing</i> cultural).			
			Acessos	Construção: circulação retilínea com novas escadas (em aço, pintadas de branco).			
			Acessos	Circulação retilínea, a partir da demolição das escadas existentes. Acesso a partir de uma única escada junto a avenida Paulista.			
			Vitrine	Colônia a preexistência, dando qualidade a intervenção. Contudo, nesse caso, a estrutura não é reversível.			
			Passarela-ponte	Estrutura em aço parafusada/amarraada no edifício original (parastila).			
			Estrutura	Estrutura colonizadora. Porém, não adota o edifício original de uma nova roupagem que atrapaça suas referências formais.			
			Galeria	Construção de duas capelas em chapas metálicas que eleva o pé direito interno para 4,75 m.			
			Alteração estrutural	Dois recorte na laje de piso do pavimento térreo superior: busca valorizar a praça proposta, originalmente, por Rino Levi, mas compromete a ambiência e a estrutura do edifício.			
			Reinterpretação				
			Autonomia				
			Diferenciação				
			Distinguibilidade				

Fonte: elaborada pela autora (2018).

APÊNDICE E - Quadro 5 – Intervenções em preexistência por Paulo Mendes da Rocha

Obra	Localização	Projeto original	Estilo	Tombamento	Ano de intervenção	Descrição
CENEA (Centro Nacional de Engenharia Agrícola)	São Paulo - SP	1818	Moderno	IPHAN (1964)	1976	Plano geral das áreas; Preservação e reaproveitamento dos edifícios históricos; Projeto das novas instalações.
Sede da COMGÁS	São Paulo - SP	1872	Moderno	CONDEPHAAT (2010)	1977	Preservação e reaproveitamento dos edifícios históricos; Projeto das novas instalações.
				CONPRES (2012)		
Biblioteca Pública do Rio de Janeiro (não construída)	Rio de Janeiro - RJ	-	-	-	1984	Concurso nacional de arquitetura para a instalação de nova biblioteca e espaço de apoio no centro histórico do Rio de Janeiro.
Capela de São Pedro	Campos de Jordão - SP	1938	Moderno	-	1987	Nova capela no terreno do Palácio Boa Vista (Palácio de inverno do governo do Estado de São Paulo).
Praça do Patriarca (parte integrante do complexo do Viaduto do Chá)	São Paulo - SP	1937	Moderno	CONDEPHAAT (2015)	1992	Substituição do abrigo das entradas da Galeria Prestes Maia; Reconstituição do piso e da espacialidade dos monumentos (escultura de José Bonifácio).
Pinacoteca	São Paulo - SP	1905	Neoclássico	CONDEPHAAT (1987)	1993	Adequação do edifício e espaços expositivos; Reorganização dos percursos (passarelas, nova circulação vertical); Novos fechamentos e cobertura dos pátios internos.
Sesc Tatuapé	São Paulo - SP	-	Moderno	-	1996	Preservação e reaproveitamento dos edifícios históricos para um novo uso; Projeto das novas instalações.
Centro Cultural FIESP	São Paulo - SP	1970	Moderno	-	1996	Construção de novos espaços do centro cultural; revisão dos acessos e organização dos fluxos dos usuários.
Edifício garagem no Paço de Alfândega	Recife - PE	1720	Moderno	IPHAN (1998)	2000	Projeto de um novo edifício em área histórica.
Pavilhão de Exposições Lucas Nogueira Garcez na OCA	São Paulo - SP	1954	Moderno	IPHAN (2017)	2000	Remoção de adições e adequação dos sistemas de infraestrutura e circulação vertical.
Museu da Língua Portuguesa na Estação da Luz	São Paulo - SP	1897	Eclético	IPHAN (1996)	2000	Implantação de novo museu sem afetar o fluxo da estação; Novo sistema de circulação, novas coberturas de acesso e infraestrutura.
Museu de Belas Artes	Rio de Janeiro - RJ	Séc. XIX	Eclético	-	2005	Adequação dos espaços do museu com ampliação da área construída; Revisão de todos os espaços de apoio.
Capela de Nossa Senhora da Conceição	Recife - PE	Séc. XIX	Gótico	IPHAN (1987)	2005-2006	Preservação das ruínas e construção da capela com sacristia e osuário.
Museu das Minas e do Metal	Belo Horizonte - MG	1897	Eclético	IEPHA/MG (1997)	2008	Recuperação do edifício para criação de espaço expositivo; Ampliação de área; Troca da cobertura do pátio; Nova circulação vertical e nova sala de exposições.
Universidade do Vigo	Pontevedra, Espanha	1989	-	-	2014	Novo Plano Diretor (construção de curvas de níveis); Implantação de novas edificações que articulam com as existentes; Preservação do meio natural.
Museu de Açúcar e do Etanol	Piracicaba - SP	1881	Industrial	CONDEPHAAT (2014)	-	Preservação e reaproveitamento dos galpões históricos para implantação do museu.
Sesc 24 de Maio	São Paulo - SP	2017	Moderno	-	2017	Preservação com aproveitamento e adaptação de instalações originais para um novo uso.

Fonte: elaborada pela autora (2018).