



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Mestrado em Arquitetura e Urbanismo



Jayme Wesley de Lima

**O patrimônio histórico modernista:
Identificação e valoração de edifício não tombado de Brasília
O caso do edifício sede do Banco do Brasil**

Dissertação para o Mestrado Acadêmico em Arquitetura e Urbanismo orientado pela Prof. Dra. Ana Elisabete de Almeida Medeiros, apresentada à Banca como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela FAU/UnB.

Linha de Pesquisa: Teoria e História da Arte e do Ambiente Construído

Brasília, 2012



Jayme Wesley de Lima

**O patrimônio histórico modernista:
Identificação e valoração de edifício não tombado de Brasília
O caso do edifício sede do Banco do Brasil**

Esta dissertação tem como objetivo a obtenção do grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo e está inserida na área de Teoria e História do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília.

Banca Examinadora:

Dra. Ana Elisabete de Almeida Medeiros
Orientadora - FAU/UnB

Dra. Elane Ribeiro Peixoto
Examinadora Interna

Dra. Adriana Mara Vaz de Oliveira
Examinadora Externa

Brasília, 2012

Agradecimentos

A Ana Elisabete de Almeida Medeiros, pela disponibilidade e dedicação em suas orientações, que foram essenciais para a realização desta pesquisa.

A Elane Ribeiro Peixoto e Adriana Mara Vaz de Oliveira, pela atenção, dicas, toques e correções que contribuíram para o resultado final desse trabalho.

A todos da família de Ary Garcia Roza que contribuíram com entrevistas, informações e cessão de materiais originais dos projetos.

A Cristina Zappa, do Instituto Moreira Salles, pela presteza e cortesia na seleção das fotos.

A Gilberto Fernando da Rocha Lima, pelo auxílio na seleção do acervo fotográfico no Rio de Janeiro.

Dedico este trabalho aos amigos e amigas da área de arquitetura e engenharia do Banco do Brasil.

Abreviaturas e siglas

ARPDF - Arquivo Público do Distrito Federal

BB - Banco do Brasil

BNDE - Banco Nacional de Desenvolvimento (até 1982)

BNDS - Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (após 1982)

BNH - Banco Nacional da Habitação

BRB - Banco de Brasília

CEF - Caixa Econômica Federal

CIAM - Congresso Internacional de Arquitetura Moderna

CREA - Conselho Regional de Engenharia Agronomia

ENBA - Escola Nacional de Belas Artes

IAB - Instituto dos Arquitetos do Brasil

IAPI - Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Industriários

JK - Juscelino Kubistchek

JWL - Jayme Wesley de Lima, nos créditos das fotos.

MÊS - Ministério da Educação e Saúde

MTCo - Manufactured Trust Company

SBS - Setor Bancário Sul

Sede I - Edifício sede do Banco do Brasil em Brasília

SPHAN - Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

SQN - Superquadra Norte

SDN - Setor de Diversões Norte

SDS - Setor de Diversões Sul

Sumário

Resumo	6
Introdução	7
Cap. 1 - Os sentidos do patrimônio histórico e o modernismo	15
1.1 Patrimônio, modernismo, modernistas	15
1.2 O monumento, os Valores de Riegl e os bens patrimoniais modernistas	25
1.2.1 Tem que tomar?	39
Cap. 2 - Contexto e gênese do Sede I	42
2.1 Brasília, patrimônio mundial e tombamento	42
2.2 O contexto urbano do Sede I	49
2.3 Ary Garcia Roza - arquiteto modernista	67
2.4 Edifício Sede I – histórico	84
Cap. 3 - Características e Valores do edifício Sede I	101
3.1 Características do edifício	103
3.1.1 Programa	103
3.1.2 Elementos compositivos do Sede I	106
3.1.3 O agenciamento funcional e os sistemas de fluxos	120
3.1.4 A tecnologia e os materiais no Sede I	122
3.1.5 Integração das artes	124
3.1.6 Alterações e conservação no edifício	138
3.2 Os valores de Riegl e o Sede I	145
3.2.1 O valor histórico - o valor social	145
3.2.2 O valor de antiguidade	149
3.2.3 O valor de arte: valor de novidade e valor relativo	150
3.2.4 O valor de uso	153
Algumas conclusões	156
Bibliografia / referências	161
Lista de figuras	166
Anexo 1 – Currículo de Ary Garcia Roza até 1966	169
Anexo 2 – Fotos do Sede I, de 1960 e 2012	178

Resumo

Esta dissertação tem como objetivo discutir formas alternativas de preservação do patrimônio modernista em Brasília, com o foco naqueles edifícios não contemplados pelo tombamento na cidade. Como objeto referência dessas reflexões foi escolhido, pela suas características arquitetônicas e pela sua história, o edifício sede pioneiro do Banco do Brasil em Brasília, o Sede I, projetado pelo arquiteto Ary Garcia Roza. O trabalho primeiramente problematiza os significados do patrimônio histórico e os conceitos de monumento e valores patrimoniais, partindo da formulação teórica de Alois Riegl. A seguir, é analisada a gênese e contexto do edifício Sede I, efetuada a discussão de aspectos do tombamento de Brasília e analisado o entorno urbano do edifício, o Setor Bancário Sul. A trajetória de Ary Garcia Roza e sua identificação com as práticas do modernismo na arquitetura brasileira é seguida pelo histórico do Sede I e a análise do edifício *em si*, identificando suas características projetuais e seus valores patrimoniais. Na parte final do trabalho, são listados pontos que deverão ser observados para a não descaracterização do sentido histórico e estético do bem; pontos que podem servir de orientação e recomendação aos usuários e gestores do Sede I em suas práticas no edifício.

Palavras chave: *Patrimônio, Brasília, Arquitetura Moderna, Ary Garcia Roza, Edifício Sede I do Banco do Brasil.*

**O patrimônio histórico modernista:
Identificação e valoração de edifício não tombado de Brasília
O caso do edifício sede do Banco do Brasil**

Introdução

"A cidade está no homem
quase como a árvore voa
no pássaro que a deixa"

*Ferreira Gullar
Poema Sujo*

A história recente da conservação do patrimônio evidencia, a partir de Alois Riegl (2006), que a chancela patrimonial a um bem é um ato localizado historicamente e implica necessariamente atitudes de juízo de valor. Em seu percurso temporal a conservação do patrimônio vem passando de uma atividade técnica, com predomínio dos valores científicos, para uma atividade sócio-cultural e política, pautada por valores contextuais. O patrimônio como prática social aponta a necessidade de compreender de que forma os objetos, edificações e lugares são reconhecidos como tal. A compreensão dessa atividade como uma prática social permite dizer que, em última instância, a finalidade da conservação não é mais somente a manutenção dos bens materiais em um sentido estrito, por si mesmos, mas a manutenção dos valores neles representados. (Catriota, 2009).

Todas as manifestações artísticas ao longo da história são importantes, por constituírem um valor das artes de um determinado momento, por expressarem o espírito de seu tempo. Não é somente a obra artística excepcional que adquire o *status* de monumento histórico. E o valor histórico é muito mais um valor outorgado ao bem patrimonial do que existente no monumento em si. O receptor é produtor de sentido: “reconhecer uma obra de arte é participar de seu nascimento. Ou seja, a obra de arte só passa a existir no momento em que alguém a reconhece” (Katinsky, *apud* Gorovitz, 1993, p.17).

E ainda, mais do que somente vestígios tangíveis, o patrimônio começa a ser entendido como um sentimento de continuidade histórica, de identidade cultural e de amparo emocional vivencial e psicológico para o homem moderno. Como prática social e representação. Objeto e narrativa. Transitoriedade e história: a memória urbana, por meio de seu patrimônio, é um universo que referencia nossa própria fugacidade no mundo, ao mesmo tempo que anuncia a possibilidade de transcendermos nossa temporalidade individual. Nessa linha, as discussões mais contemporâneas reforçam ainda que o patrimônio construído, para além da condição de abrigo ou refúgio, pode ser um elemento de comunicação e transmissão

de valores urbanos, de representação da sociedade no meio físico, de partícipe ativo da construção de nossa memória.

Nesse quadro, o patrimônio do passado deve ser entendido não como o ideal, mas como um dado constituinte de uma temporalidade vivida. Preservá-lo significa disponibilizá-lo, no presente e no futuro, para a reelaboração do passado (mesmo que recente) e a fruição estética do cidadão: a reelaboração de seus significados como novas sínteses em que a memória passa a funcionar como potencializadora de nossa capacidade de criar e recriar, como repositora das energias para a transformação do mundo e da vida.

Entretanto, o crescimento do campo patrimonial com a conquista de público em escala mundial, a valorização econômica cada vez maior dos bens, a crescente demanda do turismo, as múltiplas revitalizações e requalificações, e certa reificação da relação cultural com os bens patrimoniais na modernidade tardia colocam questões e problemas até então inéditos. A *coisificação* do patrimônio histórico suga para os desvãos do deleite fugaz da modernidade a vida cotidiana, a historicidade, o tempo próprio do bem patrimonial, esvaziando-o de sentido. Cooptado pelo mercado, o patrimônio tem sido frequentemente utilizado como bem de consumo, espetáculo, simulação, alegoria. O que leva a uma atitude compensatória regressiva - Choay (2001) a denominou *contemplação narcisística*¹ - que tem pautado a relação de grande parte da população e do mercado com o patrimônio, e que amplia as preocupações com suas permanências, adiciona complexidade a sua gestão e inquieta nossos sentidos.

Côncio dessas dificuldades, possibilidades e distorções o presente trabalho procura desenvolver uma análise, identificar e estruturar uma prática que busque trilhar um caminho de maior profundidade de nossa relação com o patrimônio: representa a preocupação e busca de formas e alternativas para a consolidação de uma relação sociedade & patrimônio histórico culturalmente mais consistente e emocionalmente menos superficial. Trata-se de dar ao menos um passo na direção do caminho do desvendamento do “labirinto cujo percurso poderia nos reconciliar com esse apanágio do homem, hoje ameaçado: a competência de edificar”² (Choay, 2001).

A despeito de bens patrimoniais reconhecidos mundial, nacional e localmente e da existência dos organismos internacionais ligados a causas preservacionistas como a

¹ Em sentido complementar, Umberto Eco observa que essa remissão passiva ao passado auxilia as recuperações de formas, mas esvazia tais recuperações de importância. “Talvez o fenômeno pudesse ser reportado ao que Nietzsche indicava como a *doença histórica* do mundo moderno. Um excesso de conhecimento que não se transforma em renovação, e portanto age como narcótico”. (Eco, 1991, p. 213).

² *Competência de edificar* entendida como capacidade de construir dando sentido ao habitar humano e estruturando permanências: a construção que acomoda o homem e suas atividades no espaço da duração.

Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura (Unesco), à causa do patrimônio modernista como o Docomomo³, e a de elaboração pedagógica como o Ceci⁴, de Recife, o campo patrimonial continua carecendo de uma atuação mais ampla e efetiva e de um *corpus* teórico mais consistente para seu campo específico.

Diante desse quadro, colocam-se algumas questões: Qual o sentido do patrimônio histórico⁵ para a formação do cidadão? Quais as especificidades para a compreensão e a conservação do patrimônio histórico modernista? Quais desafios se apresentam para Brasília – exemplo de materialização da arquitetura e urbanismo modernos – para a conservação integrada de seus bens? É possível preservar bens de valor patrimonial não tombados ou não reconhecidos oficialmente? Como identificá-los e como valorá-los? Essas são perguntas sobre as quais o presente trabalho pretende efetuar reflexões e indicar caminhos possíveis de atuação.

Brasília foi inscrita na lista de bens do Patrimônio Mundial⁶ pela Unesco, considerada um marco da arquitetura e urbanismo modernos, em 1987. A *escala* de Brasília - a idéia urbanística e sua configuração *macro* - foi declarada Patrimônio Cultural da Humanidade e tombada⁷. De acordo com essa lógica, o decreto de tombamento de Brasília delimita a área e efetua o *tombamento urbanístico* da cidade. Assim, se à época apenas alguns edifícios notáveis foram protegidos pela legislação - a lista foi acrescida por alguns edifícios isolados, posteriormente - como ficam os demais edifícios originais de reconhecidas qualidades arquitetônicas perante o patrimônio? Se não há nenhum critério estabelecido para a conservação e intervenção para esses edifícios (onde existe boa e má arquitetura convivendo) deve-se tratar com o mesmo peso e medida aqueles edifícios de atributos identificados pelos critérios de qualidade artística e aqueles de qualidade duvidosa? Não é possível *realimentar a*

³ O *Docomomo* tem como objetivos de sua atuação a documentação e a preservação da produção do Movimento Moderno na arquitetura, urbanismo e manifestações afins. Ver: <http://www.docomomo.com/> e www.docomomo.org.br.

⁴ Ver site do Ceci: www.ceci-br.org/ceci/br/treinamento/cursos/marc-cursos.html.

⁵ A mais recente terminologia adota o termo Patrimônio cultural, um termo amplo que subsume o termo patrimônio histórico, e que define o conjunto de todos os bens, materiais ou imateriais, que, por seus valores, são considerados de interesse relevante para a permanência e a identidade da cultura de um povo. Adotamos aqui o termo *patrimônio histórico* para designar o patrimônio cultural *edificado* (tangível, arquitetônico), assumindo a mesma terminologia e recorte de Choay: “Entre os bens incomensuráveis e heterogêneos do patrimônio histórico, escolho como categoria exemplar aquele que se relaciona mais diretamente com a vida de todos, o patrimônio histórico representado pelas edificações” (Choay, 2001).

⁶ O conceito de Patrimônio da Humanidade (Mundial) foi criado pela Unesco, em Convenção de 1972, consolidando as preocupações e reflexões patrimoniais após as destruições da 2ª Guerra Mundial. A Unesco, fundada em 1946, é um organismo integrado à ONU. Baseada nesse conceito de patrimônio mundial desenvolve trabalhos estimulando os estados nacionais a identificarem seu patrimônio cultural e natural, incentivando a sua proteção e oferecendo apoio técnico para essa finalidade. (Audrerie e outros, 1988).

⁷ O que torna seu tombamento original e *diferenciado*.

história (Campofiorito, 2010) preservando as características das construções com valor artístico e histórico?

Em Brasília a inserção do sítio patrimonial tombado na cidade apresenta uma particularidade acentuada quando a comparamos com a realidade de nossas cidades históricas. De uma forma geral, nas cidades que possuem significativo patrimônio histórico a vida econômica e institucional se localiza fora da área patrimonial ou, nesses trechos históricos, a atividade é voltada quase exclusivamente para o turismo. Em Brasília, o centro funcional, economicamente dinâmico, institucional e simbólico é o próprio sítio objeto do tombamento. A posição de centralidade, a dinâmica urbana, a oferta de empregos, o nível diferenciado de renda da população, a forte inserção e conexão com a estrutura metropolitana são características claramente manifestas no “perímetro patrimonial” da Capital. E isso carrega complexidade no processo de conservação dos seus bens. Ainda mais: Brasília é uma cidade em construção, um fenômeno urbano vivo. Se por um lado a dinâmica econômica e política acentua o sentido da existência da *urbe*, por outro, demanda cuidados especiais e ações imediatas para a preservação de seus valores e do seu sentido histórico, artístico e social.

O tombamento de Brasília inova em sua forma e abre oportunidades para uma reflexão mais aberta sobre a dinâmica do patrimônio histórico construído. Não se pensa, no âmbito desse trabalho, em retrocesso no processo legal do tombamento do patrimônio histórico da Capital, com proposta de tombamento amplo e total de edifícios ou conjunto de edifícios. O caminho proposto é o estudo e caracterização de um edifício determinado, na busca de identificar e distinguir nele aqueles atributos fundamentais que sustentariam a sua configuração original, a sua sintaxe projetual, os elementos estruturadores de sentido que garantiriam a sua não desfiguração e continuariam transmitindo o espírito constitutivo de sua gênese. Tais conceitos, consolidados em forma de textos e imagens, indicariam aos gestores e usuários do edifício critérios possíveis para sua conservação e para a manutenção de sua integridade.

Trata-se também de uma reflexão sobre de que forma os instrumentos alternativos de conservação patrimonial, diferentes do instituto do tombamento, podem contribuir para uma nova cultura da conservação patrimonial. Esses instrumentos - que podem tomar a forma de inventários diferenciados, declarações de significância ampliadas, documentos-resumo de recomendações aos gestores e usuários de edifícios, e, sobretudo, educação patrimonial de uma forma mais plena – podem ampliar possibilidades e dividir socialmente as responsabilidades da preservação. Baseiam-se na fé de que somente com o envolvimento

esclarecido e interessado da sociedade se pode pensar em valoração patrimonial, em continuidades e permanências enriquecidas pela memória e pela história.

Como objeto de suporte dessas reflexões foi escolhido, pela suas características arquitetônicas e pela sua trajetória, o edifício sede pioneiro do Banco do Brasil (BB) em Brasília, hoje conhecido como Sede I, projetado em 1958, pelo arquiteto Ary Garcia Roza, e construído entre 1959 e 1962, no Setor Bancário Sul (SBS) da Capital, (*Figura 1*). O trabalho também se propõe traçar um breve perfil histórico de Ary Garcia Roza e trazer a público a obra do arquiteto que, embora raramente lembrado em textos sobre a arquitetura moderna brasileira, foi um dos profissionais mais atuantes dentro do movimento modernista⁸, por sua prática projetual e sua atuação político-profissional.



Figura 1 – À esquerda, o Edifício Sede I. Foto: Jayme Wesley de Lima (JWL). À direita, Garcia Roza frente ao Sede I, em 1960. Fonte: acervo da família de Roza.

Como forma de estruturar e desenvolver a análise o trabalho primeiramente problematiza os conceitos de monumento e conservação do patrimônio histórico e sua relação com o modernismo, na busca da evolução⁹ de seus significados e da maneira como eles

⁸ Nos termos de Hilde Heynen (1999), a *Modernidade* é aqui entendida como referência a uma condição de vida imposta aos indivíduos pelo processo de modernização socioeconômica. A *Modernização* é o objetivo social dessa modernidade e o *Modernismo* a forma como é subjetivamente (idéias teóricas e artísticas) experimentada e tratada essa modernidade. (Heynen, 1999). Quando falamos *Movimento Modernista* referimo-nos à produção da arquitetura e do urbanismo correntes no período entre a segunda e a sexta década do século XX, no Brasil e/ou fora dele.

⁹ Empregamos *evolução* no sentido de uma narrativa esclarecedora das mudanças ocorridas no tempo, não implicando necessariamente uma valoração, um juízo moral. Heidegger, no início de seu ensaio *Construir, Habitar, Pensar* nos alerta que o acesso à *essência de uma coisa* nos advém da linguagem. Isso só acontece, porém, quando prestamos atenção ao vigor próprio da linguagem e não tomamos a palavra unicamente no seu sentido imediato, corrente. A etimologia da palavra evolução aponta para o latim *evolutio*, “ato de desenrolar um livro (na época dos pergaminhos em rolo)”, de *evolvere*, formado por *ex-*, “fora”, mais *volvere*, “enrolar”. (<http://origemdapalavra.com.br/arquivo-perguntas/2011/01/13/>) Passando ainda pelo significado de manobra militar, somente no século XIX, com o *evolucionismo*, a palavra passa a ser utilizada no sentido de avanço com aprimoramento, de melhoria qualitativa, ao que se tenta reduzir seu significado.

refletem na formação e na existência do homem moderno. Essa análise é seguida da discussão sobre formas alternativas de preservação.

Num segundo momento, será analisada a gênese e contexto do edifício Sede I. A abordagem se inicia na escala da cidade de Brasília e o caráter de seu tombamento, avançando na análise do histórico e do sentido do entorno urbano do edifício Sede I, o Setor Bancário Sul (SBS). O histórico do edifício é acompanhado pela trajetória de Ary Garcia Roza e sua identificação com as práticas do modernismo na arquitetura brasileira. Para esse desenvolvimento utilizamos os meios possíveis e disponíveis: fotos, projetos, entrevistas diretas, arquivos de áudio, pesquisa em arquivos, artigos e livros.¹⁰

Na seqüência da abordagem proposta, será efetuada a análise do edifício Sede I *em si*, na busca de suas características e valores patrimoniais, tendo como subsídio o *approach* teórico e informativo desenvolvido nas duas primeiras partes da dissertação. Ao discutir as especificidades conceituais e práticas da arquitetura moderna e revelar as particularidades da “arquitetura moderna carioca”, situa-se o edifício escolhido na história da arquitetura brasileira.

Para a análise da representatividade do Sede I perante a produção modernista, serão comparados seus atributos constitutivos com os do seu contexto histórico: o ideário e a prática arquitetônica e as idéias estéticas correntes no Brasil na época da elaboração do projeto e da obra. À luz das teorias do campo patrimonial e da história da arquitetura moderna, serão verificados os atributos constituintes do edifício, sua metodologia de projeto, sua relação espacial com o contexto urbano, sua lógica compositiva, o seu agenciamento funcional e estético; e ainda o grau de representatividade do fazer arquitetônico do Brasil e de Brasília à época. Nesse processo de identificação e reconhecimento do edifício serão abordados tanto a sua história como aqueles aspectos mais caros aos arquitetos modernistas, como, por exemplo, a tecnologia aplicada no edifício e as artes integradas à sua arquitetura. A partir dessa identificação será efetuada a operação de *valoração*¹¹ do edifício do ponto de vista patrimonial. Aqui, serão definidos critérios de identificação dos principais valores do

¹⁰ Efetuamos pesquisa primária em nossos 1.321 arquivos digitais com desenhos (plantas, cortes, detalhes) do edifício, envolvendo arquitetura, estrutura, instalações, paisagismo, a grande maioria da época da construção; efetuamos duas viagens ao Rio de Janeiro e uma a Petrópolis para entrevistar parentes de Garcia Roza e coletar material referente ao projeto e obra do Sede I. Recorremos ao Arquivo público do Distrito Federal onde obtivemos algumas fotos e gravação em áudio de depoimento Ary Garcia Roza sobre seu trabalho em Brasília. Adquirimos o direito de utilização na Dissertação de até 34 fotos de Marcel Gautherot, do acervo do Instituto Moreira Salles. Efetuamos ensaio fotográfico do Sede I e do SBS com aproximadamente 800 fotos. Artigos e livros pesquisados estão referenciados ao longo do trabalho.

¹¹ *Valoração* como imputação qualitativa de valores ao edifício do ponto de vista patrimonial, nos termos de Riegl.

patrimônio histórico modernista e sua aplicação no Sede I, com vistas a subsidiar a orientação de gestores e usuários do edifício na sua conservação.

Os bons exemplares da arquitetura moderna, como o Sede I, apresentam fortes atributos de flexibilidade de uso e facilidade de adaptação. A estrutura independente, a fachada livre, os *'shafts'* de instalações potencializam essa flexibilidade e facilitam a sua utilização. O que é uma grande vantagem do ponto de vista do valor de uso pode não sê-lo do ponto de vista da autenticidade, por exemplo. A fragilidade de certos materiais aplicados à arquitetura moderna é outro item complicador na gestão da autenticidade do bem. Equalizar esses valores, dimensionando-os e relativizando-os é de fundamental importância para a permanência de sentido e a vida do (e no) edifício.

As alterações ao longo do tempo sofridas pelo edifício serão identificadas, na busca da análise da propriedade de tais ações perante o conceito de *reversibilidade*. O uso do edifício é um expediente caro à tradição recente da conservação patrimonial. Para garantir a sua sobrevivência (permanência), o edifício deve estar ocupado e se adequar (nos limites da compatibilidade) às atividades pertinentes a sua destinação. Partindo desse pressuposto, se faz necessário identificar parâmetros mínimos a serem observados para a sua preservação, não deixando de atender às novas demandas que a dinâmica urbana e o uso requerem do edifício, em suas configurações espaciais, tecnológicas e energéticas. Isso, equilibrando a necessidade de preservar ao máximo a integridade e autenticidade do bem. Nesse quadro, cabe a própria discussão sobre os conceitos de autenticidade e reversibilidade, na forma como são definidos para o patrimônio histórico anterior ao modernismo e como são (ou seriam) aplicados no edifício modernista.

Uma ampla mostra de fotos, plantas, fachadas e localização do edifício será efetuada ao longo da exposição, para subsidiar a análise e consolidar registro documental do conjunto. Com essas informações, serão caracterizados os componentes intrínsecos da edificação (traçado, estrutura, revestimentos, detalhes, painéis), com identificação dos pontos de significância objetos de preservação.

Como ação final do trabalho serão listados, a partir do conteúdo da Dissertação, pontos que deverão ser observados para a não descaracterização do sentido histórico e estético do bem. Esse resumo final pode servir como identificação dos pontos mais significativos e como orientação e recomendação aos proprietários, usuários, e/ou gestores do Sede I em suas práticas no edifício. Identificar, conhecer e interpretar os exemplares de nossa arquitetura, levando em consideração sua qualidade edificada e sua importância histórico-social, possibilita uma melhor forma de intervir nela; credencia os usuários/gestores a efetuar a

correta manutenção e conservação do edifício, não impedindo o atendimento de novas demandas que a realidade coloca.

Cabe registrar a pouca atenção que o campo patrimonial tem dado à relação entre os gestores e ocupantes dos edifícios e os procedimentos e recomendações destinados às práticas de preservação, relação que apresenta um significativo potencial de interação para o desenvolvimento de uma nova cultura de preservação de nossos bens.

Os resultados aqui obtidos poderão indicar a replicação dessa abordagem para outros edifícios situados na área do tombamento de Brasília. A prática específica para o Sede I de identificação, valoração e conservação poderá ser um indicativo de estratégias de análises patrimoniais para outros edifícios ou outros conjuntos de valor arquitetônico modernista.

A pertinência de tal reflexão e operação do campo arquitetônico pode contribuir para a democratização do processo de preservação de imagens e conteúdos de nossa arquitetura, não privilegiando apenas o acesso a obras restritas, às excepcionalidades consensuais que podem se tornar viciosas e reducionistas.

Capítulo 1

1. Os sentidos¹² do patrimônio histórico e o modernismo

1.1 Patrimônio, modernismo, modernistas

Há muito o Patrimônio Histórico deixou de ser somente considerado um suporte de remissões nostálgicas ou mero agente reprodutor de símbolos e de valores das classes dominantes do passado, distante ou recente. Embora parte dessa visão persista, a dinâmica histórica, as seqüentes revisões conceituais e a apropriação diferenciada dos bens patrimoniais por sucessivas gerações contribuem com elementos para o avanço e ampliação do conceito. A análise reducionista e unilateral da significação dos bens patrimoniais históricos tem sido cada vez mais questionada, e vem se transformando, levando aos poucos a prática patrimonial a uma compreensão mais abrangente e mais complexa desse fenômeno.

A reflexão sobre o patrimônio tem sua retomada mais consistente na virada do século dezenove, com Alois Riegl (2006), onde a prática da conservação e restauração começa a ser entendida como campo disciplinar autônomo. A análise sobre esse desenvolvimento recebe, mais tarde, contribuição de peso de Françoise Choay. Em seu livro *Alegoria do Patrimônio*, Choay (2001) traça um quadro do desenvolvimento dos conceitos e das práticas patrimoniais dos últimos cinco séculos. Ali ela descreve, de forma crítica, a dinâmica e o percurso de vários pensadores do patrimônio e as alterações do pensamento estético e filosófico relacionado ao campo patrimonial arquitetônico; descreve formas de pensar os significados dos monumentos e seu papel na formação da cidade e do cidadão. E fala também da inflação patrimonial e de equívocos no seu tratamento nos dias de hoje.

Nesse quadro, numa visão mais atualizada e ampliada, os monumentos podem ser entendidos como objetos de rememoração de fatos ou situações históricas e sociais, e sua valoração pode ser feita tendo como parâmetro a visão de mundo do presente, ou seja, os seus valores e significados são decorrentes de sua historicidade, de sua interação social e cultural e das várias visões e incorporações conceituais, que se alteram ao longo do tempo até a atualidade.

¹² *Sentidos* como significados que as características ou conjunto de atributos dos objetos ou signos nos transmitem ao longo da história. Umberto Eco, no livro *A estrutura ausente*, amplia essa definição. Para ele, “os códigos arquitetônicos apresentam possibilidades de diferentes leituras no curso da história” (p. 216). Além de *funcionarem*, os objetos arquitetônicos *comunicam*. E essa comunicação não é unívoca. Mas as leituras não são infinitas nem aleatórias. Através de sua “lógica aberta” o significante (no nosso caso, o patrimônio edificado) “desenvolve a sua dupla função de estimulação das interpretações e ao mesmo tempo um controle do campo de liberdade dessas interpretações”. (p. 68). “A história, com sua voraz vitalidade, esvazia e enche as formas, priva-as e enriquece-as de significados.” (p. 212). Eco, 1991.

No processo de consolidação dos estados modernos e, especialmente no Brasil, foi a idéia de Nação que balizou a estruturação conceitual do patrimônio, e desenvolveu práticas específicas à sua preservação. No País, o desenvolvimento do conceito de patrimônio e sua implementação se inseriu no projeto mais amplo de construção de uma identidade nacional, (Fonseca, 1997), o que Gonçalves (1996) classificou como uma “construção discursiva de nação”.

A frase do escritor Josué Montello, revela mudança gradativa de postura, mas também aponta limitações discursivas sobre o caráter da preservação e do objeto a ser preservado: “Temos preservado, para o presente, monumentos do passado. Agora, ao contrário, pensamos em preservar para o futuro um monumento do presente”.¹³

O campo do patrimônio como objeto de conhecimento e reconhecimento sedimentado no tempo tem também ampliado seu campo de atuação. O que inicialmente tinha como foco de estudo apenas obras de arte e construções isoladas, artisticamente excepcionais e raras – principalmente destinadas à “memorização intencional” – incorpora hoje conjuntos e traçados urbanos que adquiriram significado ao longo do tempo, além de paisagens e bens intangíveis, inclusive aqueles vinculados a um passado muito recente.

O patrimônio histórico construído traz em si uma carga múltipla de significados, que induz à reflexão e a busca do entendimento da convivência humana no espaço urbano. Preservar o patrimônio significa disponibilizá-lo para a nossa reelaboração do passado (mesmo que recente) e a fruição estética do cidadão.

O impulso de preservar o passado é parte do impulso de preservar o eu. Sem saber onde estivemos, é difícil saber para onde estamos indo. O passado é o fundamento da identidade individual e coletiva; objetos do passado são a fonte da significação como símbolos culturais. A continuidade entre passado e presente cria um sentido de seqüência para o caos aleatório e, como a mudança é inevitável, um sistema estável de sentidos organizados nos permite lidar com a inovação e a decadência. (Hewison, apud Harvey, 2002, p.85).

A preservação do patrimônio histórico na atualidade envolve questões ligadas à vida cultural, ao nosso processo cognitivo, às práticas políticas, e aos valores econômicos da sociedade, tanto do ponto de vista da operação de sua conservação como do potencial de receitas que as cidades hoje têm com suas atrações patrimoniais. A sua gestão não é simples. No aspecto cultural, as características peculiares do patrimônio podem propiciar à cidade a sua inserção no mercado global de bens e serviços, capitalizando recursos. Mas, o conjunto de relações sociais, crenças, valores e motivações – a cultura, enfim – não pode, nesse contexto,

¹³ Frase de Josué Montello, junto à UNESCO, em pronunciamento de defesa de tese de inscrição de Brasília como Patrimônio Cultural da Humanidade, em 1987. Fonte: Sedhab-GDF, referenciando (Montello, 1987).

ser subestimado, sob pena de a preservação apresentar um “estranhamento” em suas práticas e o não emplacamento de seus objetivos. A manutenção, conservação e saliência do perfil cultural do sítio ou cidade, com o registro de suas especificidades, a requalificação dos espaços e a atualização de sua infra-estrutura podem propiciar melhores condições de urbanidade a seus habitantes. Esse processo de melhoria cria um estado de espírito propício à agregação urbana. A lógica local pode alavancar processos mais abrangentes de associatividade e reconhecimento. Mas, se ao criar personalidade única para cada cidade o patrimônio pode fortalecer a afirmação local no mundo global - afirmação tanto social como econômica -, pode, também, dependendo da forma que se ressalta e operacionaliza o seu caráter patrimonial, reduzi-la a uma simples mercadoria, esterilizando seu significado.

Mas o que faz um bem (ou conjunto de bens) ser considerado patrimônio histórico? Um bem (edifício, trecho urbano, cidade) é considerado patrimônio quando definido e reconhecido como singular em seus aspectos tangíveis e/ou intangíveis; reconhecido como detentor de valores significativos para uma sociedade sedimentados pelo tempo.

A identificação, caracterização e o reconhecimento de sua significância passa pela revelação de seus valores construtivos, estéticos (a lógica visual de sua gênese, sua ambiência histórico-social) e valores históricos sedimentados. E passa também pela identificação do edifício histórico como fonte de prazeres e saberes: um objeto de conhecimento – histórico, tecnológico, antropológico e social.

O reconhecimento de um bem como patrimônio, *de per si*, configura-se como um ato de preservação, pois dá as bases para o julgamento crítico e para o tratamento adequado. Mas preservar não significa apenas o ato de conhecer, mas também a intenção de pôr em ação medidas concretas visando manter a integridade de tais arquiteturas, de maneira a conservar e perenizar os testemunhos do passado. (Verde Zein e Di Marco, 2008).

Um quadro desenhado mais ou menos recentemente no campo patrimonial aumenta a discussão e a complexidade para a compreensão e gestão do patrimônio. A depreciação rápida de materiais utilizados na arquitetura moderna e a conseqüente dificuldade de preservá-los, e o crescente reconhecimento dos valores culturais tangíveis e intangíveis, colocam a necessidade de relativização de conceitos caros à tradição patrimonial como autenticidade e reversibilidade. Para entendermos a origem desse aparente conflito, faz-se necessário compreender os princípios básicos declarados e praticados pela arquitetura do movimento modernista.

Modernismo

Segundo Susan Macdonald:

“O Modernismo foi concebido com o objectivo de expressar as possibilidades e o otimismo da nova era. A arquitetura moderna instigou uma ruptura com as formas tradicionais de arquiteturas, planejamento e utilização de materiais. A arquitetura, que era para ser a mais alta forma de expressão artística, foi baseada em uma nova visão de abstração artística, uma nova compreensão das qualidades espaciais, utilizando novas tecnologias, inovações estruturais e novos materiais. Produção em massa e pré-fabricação deveriam fornecer a infra-estrutura para uma nova sociedade, para aumentar os níveis de higiene, amenidade e padrões de vida. Arquitetura foi considerada uma ferramenta poderosa da reforma social. (Macdonald, 2003, s/p.).

Ao longo dos anos de 1920 a 1960, além de lidar e ratificar esses conceitos, outros temas também foram objeto de debate e práticas do movimento modernista como habitação mínima, tecnologias e inovação de materiais, o papel do centro da cidade, o planejamento urbano, o projeto integral, a integração das artes, o que será abordado de forma mais ampla à frente.

A leitura do momento histórico executada pelos arquitetos modernistas e a postura prática de seu ideário provocaram transformações na produção arquitetônica no início do século XX e nos valores atribuídos à história e ao patrimônio construído. A pouca atenção - para usar de moderação - que o movimento modernista internacional da arquitetura deu ao tema patrimônio histórico não impediu o desenvolvimento conceitual e prático e a importância crescente do patrimônio construído pelo mundo moderno. No Brasil, como veremos, essa relação foi um pouco matizada, devido à formação de seus protagonistas e à participação efetiva dos arquitetos modernistas na criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN.

Se nos primeiros anos do século 20 o campo conceitual do patrimônio teve um salto qualitativo, com a publicação de *Culto moderno dos monumentos*, de Riegl, e as primeiras postulações de Gustavo Giovannoni (1873-1947), os anos subsequentes da primeira metade do século não foram muito favoráveis ao seu desenvolvimento. A enérgica contraposição modernista aos movimentos historicistas do século XIX, com o discurso racionalista e a pretensa supressão do passado histórico do referencial teórico e filosófico do movimento, levou à formulação e explicitação de idéias e práticas pouco amigáveis ao patrimônio histórico construído. Não obstante a multiplicidade de posições e visões dentro do movimento modernista internacional, com forças que tentavam colocar o tema do patrimônio em pauta, foi nítida a preponderância de algumas figuras emblemáticas do movimento, com

posições modernistas mais ortodoxas, e com força retórica que terminou por anular ou adiar práticas ou discussões dissonantes à clarividência racionalista.¹⁴

Se temos que relativizar o discurso atual que acusa o movimento modernista de fazer *tabula rasa* à história da cidade e à cultura do passado - Choay, personalidade eminente do campo teórico patrimonial atual, enfatiza esse fato em sua *Alegoria* – não podemos nos furtar de constatar que, em função da lógica modernista e de sua prática, pouca atenção foi dada ao assunto.

Modernistas

Qual foi a posição preponderante em relação ao patrimônio histórico, à história e ao passado, no movimento modernista?

Os CIAM – Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna – foram o centro de convergência e de discussão do ideário arquitetônico modernista. Vários estudos foram feitos sobre as suas dez edições, no período que vai de 1928 a 1956.

O Congresso representa, em intervalos regulares um momento culminante de militância e de formulação doutrinária para os membros de um movimento que congrega arquitetos reunidos pela vontade de romper com o passado e pela fé na técnica. Este movimento é o resultado da crise aberta ao longo da segunda metade do século XIX pela transformação das técnicas de construção e pela ameaça que ela fazia pairar sobre o estatuto dos arquitetos. (Choay, 1996, págs. 8 a 21).

Como síntese do pensamento daqueles arquitetos, as atas dos encontros são reveladoras do estágio conceitual, do ideário e do nível de preocupação e importância dispensada ao patrimônio histórico-cultural. E, na prática, foi pouco. Ocasionalmente, em 1929, 1933, 1951 (centros históricos), os modernistas tentam colocar o patrimônio cultural na ordem do dia. Mas o fazem de maneira pontual – o patrimônio como monumento isolado – ou o fazem à sombra dos argumentos racionalizadores do espaço das cidades. Se tratado, o centro histórico é visto muito mais como um estorvo aos fluxos e às condições sanitárias do que como uma expressão de permanência e sentido histórico. A condição de existência da cidade antiga, de coadjuvante esfumada para protagonista da prática urbanística, não se deu completamente sem traumas internos no movimento (mas só bem mais tarde). As figuras mais proeminentes do modernismo evitaram o tema, pois a abordagem de qualquer tema histórico sinalizava um retorno, uma traição ao projeto moderno. “(...) Pois vigorava ainda a rejeição à história e ao passado. A noção de continuidade histórica que o projeto moderno naquele momento se via obrigado a aceitar como necessária ao seu desenvolvimento parecia

¹⁴ Só mais tarde, após Hoddesdon, 1951, esses grupos dissonantes conseguem espaço efetivo. A pluralidade de posições e as divergências internas nos CIAM são analisadas como *discussões transgressoras de ruptura* por Marisol Rodríguez Sosa e Roberto Segre (Sosa e Segre, 2009).

contradizer a ruptura com o passado historicista – uma das premissas estabelecidas no início do Movimento Moderno” (Mayumi, 2011).

Os CIAM não deixaram de discutir a cidade existente e de se preocuparem com o destino dos antigos centros históricos (Cerávolo, 2010).¹⁵ Não faltaram debates, reflexões e mesmo divergências sobre o assunto (Mayumi, 2011). Mas isso se deu mais de forma retórica e residual do que prática, e a força da “missão” restauradora da racionalidade arquitetônica praticamente anulou os esforços marginais de alguns membros com maior sensibilidade para o campo patrimonial. Se fazia todo sentido o discurso progressista referente a “não projetar como no passado” (projetar com os valores, materiais, tecnologias presentes visando o futuro), isso é contraposto à atitude pejorativa que o passado e a história adquiriram junto ao movimento, obstruindo possíveis sínteses culturais e históricas mais consistentes que poderiam reduzir as abstrações e os exageros universalizantes.

Não obstante o esforço, o bom texto e a ampla argumentação, Ana Lúcia Cerávolo em sua *Interpretações do Patrimônio* não consegue amenizar ou diluir o sentido de descaso das práticas modernistas em relação ao patrimônio histórico. O seu argumento de que “as três Cartas (Cartas de Atenas de 1931 e 1933 e Carta de Veneza de 1964) assim como os documentos produzidos pelo CIAM, permitem afirmar que o tema da preservação está presente, e *de maneira central*, nos debates realizados pelos arquitetos e urbanistas vinculados ao movimento moderno” (Cerávolo, 2010, p.113, grifo nosso) é contradito, tanto pelos argumentos expostos pela autora como por outros estudiosos.

Segundo Lia Mayumi, a contribuição dos CIAM foi fundamental para o desenvolvimento da crítica sobre a produção arquitetônica, especialmente da primeira metade do século XX, em seus aspectos artístico, estético, sociológico e econômico, entre outros. Mas a idéia difundida pela historiografia que aponta que o conjunto dos arquitetos do movimento moderno pouco ou nenhuma atenção dedicou à questão de preservação das cidades antigas faz sentido pois:

De fato, isto não deixa de ser verdade se considerarmos que nenhum projeto ou proposta dos CIAM foi executado visando a conservação dos tecidos urbanos antigos. Ao invés disso prevaleceu, ao longo dos 31 anos de trabalhos daquele grupo, a tendência a tratar a cidade como um fato abstrato, fruto de uma utopia que transformaria a sociedade de forma abrangente, a começar pela implantação de um novo desenho urbano à custa da supressão do tecido existente, passando pela mudança no sistema de propriedade da terra, pela reorganização funcional do território, e por fim a introdução de um novo estilo de

¹⁵ No entanto, no período compreendido entre as décadas de 1920 e 1960 as práticas (ações, reflexões) voltadas à proteção do patrimônio se deram no âmbito externo dos CIAM. A Carta de Atenas de 1931 (sobre restauro) e sua retomada, revisão conceitual e ampliação de objeto com a Carta de Veneza, em 1964, são organizadas e consolidadas por técnicos e teóricos envolvidos na área patrimonial, em eventos específicos, sem vínculo institucional com o CIAM.

habitar a casa e a cidade. A Ville Radieuse (1922) de Le Corbusier é a proposta que melhor expressa esse ideal urbanístico e estético. (Mayumi, 2011, p. 2).

Se por um lado, ao longo do livro *Alegoria do Patrimônio* as posições de Choay adquirem uma conotação passional e de implicância quase pessoal com Le Corbusier, por outro lado o seu exemplo de tentativa de aplicação da *tabula rasa* pelo arquiteto é incontestável, por ser simbólica de certa prática modernista: o *Plano Voisin* de Corbusier é emblemático. Ele propõe destruir a malha dos velhos bairros de Paris substituindo-os por arranha-céus e áreas gramadas, preservando apenas alguns monumentos isolados da cidade, como Notre Dame e a Torre Eiffel, (*Figura 2*):

A própria noção de modernismo/modernidade e sua identificação com a estratégia de vanguardismo, pressupõem oposição frontal ao passado e induzem o conflito formal permanente. Um dos exemplos mais conhecidos é o Plan Voisin de Paris (1925), de autoria de Le Corbusier, que nega radicalmente a tipologia arquitetônica e urbana preexistente, contrapondo uma ordem estruturante euclidiana, numa das manifestações mais claras de ruptura com a cidade tradicional e sua base figurativa, mediante uma solução calcada nos modelos abstratos. (Ortegos, 2009).

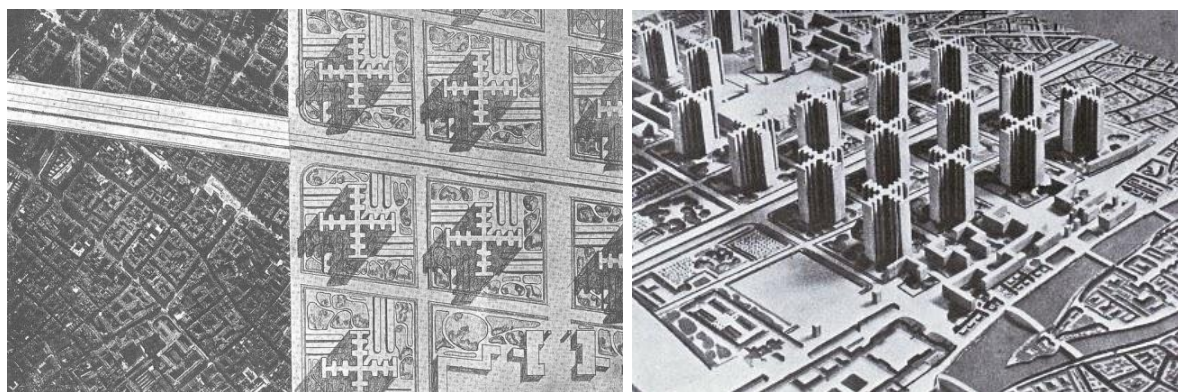


Figura 2 - Plano Voisin 1925 - à esquerda , bairros que seriam destruídos; à direita, bairros projetados para substituí-los – Fonte: Le Corbusier (1969, págs 147 e 148).

No período heróico do movimento modernista, não só os projetos e obras se ofereciam como veículos da modernidade. As escolas de arquitetura passaram a veicular de forma sistemática esse ideário. O ensino de História foi praticamente suprimido na *Bauhaus* de Gropius durante os primeiros anos de aprendizado, porque se acreditava que tudo deveria ser criado por princípios racionais e inovadores ao invés de ser referenciados por padrões herdados do passado. A “novarquitectura” não se alimentando da história se satisfazia voluntariamente com a imprevisibilidade inerente à experimentação. Acreditava-se que o ensino da história da arte e da arquitetura para os futuros arquitetos comprometeria a liberdade de criação necessária à adequação do espaço projetado aos novos hábitos e sentidos: “Como podemos esperar que nossa juventude se torne corajosa e direta em seu modo de agir, se a enterramos em esquifes sentimentais, onde lhes é mostrada uma cultura que já

desapareceu há muito tempo?” (Gropius, 1997: pág. 111). Só após três ou quatro anos de estudo eram aplicadas aulas de história, para que o aluno não deixasse o passado “contaminar” suas criações. Esse exemplo indica como o ideário e as atitudes do movimento têm evidente peso na cultura patrimonial, histórica e arquitetônica do século 20.¹⁶

Não ignorando o acervo considerável de artigos e documentos produzidos durante as décadas de 1930 a 1960, com as contribuições de arquitetos e urbanistas modernistas, constatamos que esses documentos foram relativamente inócuos para orientar as práticas e se contrapor à propagação do ideário que induzia a lógica de que toda referência ao passado se configurava numa atitude conservadora ou retrógrada.

A constatação de certos avanços auferidos pelo movimento modernista na arquitetura – a união entre tecnologia e arte, a postura a que o edifício refletisse o espírito do seu tempo, a ruptura com o pastiche e a cópia - não podem dissimular os equívocos de sua prática hegemônica por um longo período. O discurso da redenção do novo e da funcionalidade, com a tônica pejorativa relativa às preexistências históricas e à cultura passada, ofusca e marginaliza a importância da cidade existente e de seu desenvolvimento na história.

Os brasileiros

No Brasil, os arquitetos, artistas, escritores brasileiros na década de 1930 não estavam alheios aos acontecimentos pelo mundo, e a retumbante repercussão das vanguardas modernistas da Europa.

Em toda parte são os princípios de racionalidade, funcionalidade e universalidade que constituem o alicerce sobre o qual se constrói o Movimento Moderno. Porém, para além das fronteiras européias, a Arquitetura Moderna se apresenta como um meio de se alcançar o progresso, a modernidade e a soberania. Neste contexto, o Brasil não constitui uma exceção à regra. Ainda, aqui, a busca pela modernidade está indissociavelmente ligada ao passado nacional (...) no Brasil dos anos vinte do século passado prevaleceu a seguinte equação: “ser moderno = ter uma tradição”. (Medeiros, 2007, s/p.).

Para Lauro Cavalcanti, “o modernismo na arquitetura brasileira constitui-se, no início dos anos 30, a partir de uma reinterpretação das idéias de Le Corbusier e, em menor medida, de Walter Gropius. (...) “Apesar dessa derivação européia, os modernistas brasileiros criaram uma linguagem própria e a característica única de articular dialeticamente o passado e o futuro das construções”. (Cavalcanti, 1999). Aparentemente paradoxal, a valorização e preocupação com a salvaguarda do patrimônio histórico no Brasil ganha força com o

¹⁶ Quem estudou arquitetura e urbanismo nas universidades brasileiras pelas décadas de 1970/80 conhece bem o sentido quase herético, ou de conservadorismo, que ali ainda eram vistos os estudos que davam ênfase na história da arquitetura e na sua importância para a arquitetura contemporânea.

movimento modernista. Ainda segundo Lauro Cavalcanti, o Brasil viveu, no período de fundação do atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) o paradoxo de ser “o único país no qual membros de uma só corrente (modernista) foram, ao mesmo tempo, os revolucionários de novas formas artísticas e os árbitros e zeladores do passado cultural”. Isto quer dizer: o movimento dos intelectuais brasileiros – arquitetos e modernistas em geral - atuando juntos à política de modernização do país e ao projeto de construção de um sentido de nacionalidade e de uma identidade brasileira. A busca pela construção de uma memória histórica encontrou na arquitetura do passado um suporte adequado para sua expressão e visibilidade. Os modernistas atuaram na elaboração da política cultural oficial e orientaram na seleção dos bens constituintes do patrimônio histórico e artístico nacional.

Conservar o que é para transformar?

Coerente com o principal arquiteto e divulgador do movimento futurista, Antonio Sant’Elia, que muito influenciou os arquitetos modernistas, pode-se perguntar: conservar a arquitetura moderna é contra a essência da própria modernidade? Na exposição dos futuristas em 1914, Sant’Elia mostrou seus primeiros desenhos para a Città Nuova futurista, e como prefácio a essa exposição, assinou um manifesto em que conclui contra:

- A arquitetura da moda de todo estilo e nação.
- Arquitetura classicamente solene, hierárquica, teatral, decorativa, monumental, graciosa ou agradável.
- **Preservação, reconstrução, reprodução de monumentos antigos.**
- Linhas perpendiculares e horizontais, formas cúbicas e piramidais, estáticas, graves e opressivas e absolutamente estranhas às nossas sensibilidades mais recentes.
- Uso de materiais que sejam maciços, volumosos, duráveis e caros, todos estes opostos à complexidade da cultura e experiência modernas. (grifo nosso).

Negando todo tipo de permanência ou herança histórica, Sant’Elia ainda argumenta que, “nossas casas durarão menos que nós, e cada geração precisará construir as suas”. No comentário de Berman: “O século XX criou visões polarizadoras e fechadas, como foi expresso pelos futuristas italianos e sua idealização positivada acerca do modernismo. Sendo do início do século XX, causaram reflexos em períodos posteriores, que pelo menos tomaram posições menos extremadas” (Berman, 1986).

Há, de fato, em certo aspecto conceitual, uma aparente contradição no propósito de se preservar uma arquitetura que de modo nenhum foi concebida com o objetivo de se perenizar:

A arquitetura moderna devia ser, antes de tudo, a expressão de sua época. Devia, ademais, ser dotada da flexibilidade e da capacidade de se adaptar às mudanças que a vida contemporânea impõe, em consequência da dinâmica característica dos tempos modernos. Conservar, manter a configuração inicial era, portanto, algo absolutamente antagônico a uma concepção que reconhecia seu papel na mudança e no processo de transformação constante da realidade. (Carrilho, 2000).

Entretanto, coerente com os princípios de que os bens patrimoniais pertencem à sociedade e que os valores não são necessariamente imputados a eles pelos seus autores, essa aparente contradição vem se diluindo, e a arquitetura do movimento moderno - por expressar um ideário e uma visão de mundo de um período, revelando suas práticas sociais e artísticas - vem obtendo o reconhecimento de seus valores patrimoniais:

Hoje, porém, transcorridos mais de oitenta anos das primeiras manifestações do Movimento Moderno, se acentuou o distanciamento em relação aos seus preceitos fundadores. As revisões de que foi objeto aquele movimento e as críticas e questionamentos que sofreu, contribuíram para um afastamento gradativo do envolvimento direto na defesa de seus postulados iniciais, dando lugar, de um lado, a uma avaliação menos apaixonada e, de outro, ao reconhecimento de seus méritos. Os seus exemplares mais representativos, antes paradigmas polarizadores das discussões de seus contemporâneos, passaram a ser vistos mais como referências históricas de uma trajetória, do que como modelos operativos. Paradoxalmente, a arquitetura do eterno presente - para usar a expressão de Giedion - passou a ser objeto da história. (Carrilho, 2000, s/p.).

Não obstante permanecerem as dificuldades de entendimento e resistências no reconhecimento de bens modernos como patrimônio - o que será detalhado mais adiante -, é sintomático e revelador o avanço do reconhecimento desses bens: edifícios isolados, conjunto de obras; e até cidades inteiras são inscritas como patrimônio cultural da humanidade pela Unesco. O caso de Brasília, pioneiro como cidade modernista, é emblemático. O seu reconhecimento se deu principalmente por ser um exemplo eminente de conjunto arquitetural que ilustra período significativo da história (modernismo), nos mesmos moldes valorativos que, para outros períodos, outros sítios urbanos notáveis como Florença, Veneza, Havana, Ouro Preto, Olinda foram reconhecidos.

1.2 O monumento, os Valores de Riegl e os bens patrimoniais modernistas

Um desafio que se coloca para o campo patrimonial é como avançar e ampliar a consistência do conjunto de reflexões e ferramentas destinadas a avaliar as especificidades do patrimônio moderno e instrumentalizar sua conservação. Para avançarmos nossa compreensão relativa ao significado do termo patrimônio histórico faz-se necessário aqui a elucidação do significado da palavra *monumento*.

O que é um *monumento histórico* e como podemos identificá-lo e conservá-lo é uma discussão recorrente que envolve o campo da arte, da história e da arquitetura. As primeiras teorias preconizavam a manutenção de monumentos apenas como documentos históricos, relegando a um segundo plano sua imagem figurativa, artística. O pensamento patrimonial de até poucas décadas atrás ampliou essa análise entendendo a história e *também* a arte como pilares da noção de monumento e de patrimônio. Nessa raiz conceitual a excepcionalidade artística quase sempre foi preponderante, subordinando o reconhecimento histórico. Em ambas as visões, a cultura e a memória, quando consideradas, eram relegadas a um plano excessivamente fugidio, abstrato, carente de tangibilidade e ‘certezas’. A imanência¹⁷ da materialidade artística ou documental é o suporte para os conceitos de autenticidade e guia para a prática de recomposição das condições originais do objeto patrimonial. Esse suporte filosófico e conceitual inicia sua performance na valoração da obra de arte específica (pintura, escultura) e posteriormente é ampliado para a arquitetura.

O entendimento do monumento como excepcionalidade e simbolismo deliberados em sua origem ainda está enraizado na história e em nossas práticas sociais e culturais modernas. Nos dicionários, as primeiras definições das palavras ilustram o peso, o uso e o reconhecimento de seu sentido. A primeira acepção da palavra **monumento** no dicionário brasileiro da língua portuguesa Houaiss é a de que é uma “**obra artística** (escultura, arquitetura etc.) **geralmente grandiosa**, construída com o fito de contribuir para a **perpetuação memorialística** de pessoa ou acontecimento relevante da história de uma comunidade, nação etc.” Somente na 5ª acepção do termo é introduzida a idéia de que monumento pode ser também “sobrevivência, na memória, de alguma coisa significativa para alguém ou para um grupo social; recordação, lembrança.” (Houaiss, 2001, verbete Monumento, grifos nossos).

¹⁷ “Diz-se de uma atividade que é imanente a um agente quando permanece dentro do agente no sentido de que tem no agente o seu próprio fim. O ser imanente contrapõe-se, portanto, ao ser transcendente - ou transitivo -, e, em geral a imanência opõe-se à transcendência.” Site de termos filosóficos *Speculum*, em <http://www.filoinfo.bem-vindo.net/filosofia/modules/lexico/entry.php?entryID=709>, visitado em 11.04.12.

Para Carsalade (2008), analisar o suporte filosófico das teorias do Restauro - a prática de intervenção consciente em contextos materiais históricos reconhecidos como documentos importantes para a humanidade - pode ser elucidativo para entender os fundamentos da prática patrimonial correntemente hegemônica e vislumbrar possíveis alternativas:

(...) Parece-nos que duas direções de visão têm tido influência decisiva na História do restauro, a partir das distinções entre instância histórica e instância artística, imagem e matéria. A primeira direção aponta para três paradigmas, quais sejam o *objetivismo histórico* (a matéria como prova inequívoca do passado), a *imanência da arte* (a imagem dotada de uma aura única e reveladora, imutável) e a *estabilidade da cultura* (a identidade e os costumes como padrões imutáveis caracterizadores de um determinado povo). Quanto à segunda direção de visão, esta aponta para certa confusão do que seja a *natureza da Arquitetura*, (...) como se a Arquitetura fosse uma arte visual e desde um ponto de vista relativo a um conceito de integridade visual, onde a obra seria um todo fechado do qual nada se poderia retirar ou acrescentar, o que para a sobrevivência dos artefatos arquitetônicos seria uma tarefa impossível. (Carsalade, 2008, p. 5).

Se, por outro lado, as práticas patrimoniais hegemônicas ainda trabalham com modelos baseados na *negatividade* (o que não se pode fazer) e consideram apenas aspectos parciais do fenômeno, não se tem, ainda, como alternativa uma construção clara, um caminho estruturado, mas apenas possíveis direções a investigar. Esses caminhos passam certamente pela idéia de que o que se preserva é a “fruição do presente instituída pela memória e as possibilidades abertas pelo passado: não é o retorno ao passado, mas a sua vivência no presente” e que a preservação implica no respeito à pré-existência e passa pelas agendas social, patrimonial, econômica e ambiental, e o reconhecimento de que não se busca um estado idealizado e imutável, mas um processo, que considera a personalidade local e busca a legitimação social dos atos de conservação. (Carsalade, 2008, p. 5).

O patrimônio histórico como *processo* é um fundamento central da teoria de Alois Riegl. Esse fundamento pode auxiliar nesse percurso de crítica e revisão dos princípios da intervenção nos bens patrimoniais, como veremos. Ajuda-nos a entender que não se trata de desqualificar certos aspectos da realidade do bem patrimonial, mas de relativizá-los no seu processo de existência, na sua historicidade.

Valores patrimoniais de Riegl

O que faz um edifício originalmente projetado para um “fim prático”, com uma “intenção plástica comedida” e uma “expressão histórica desprezenciosa” ser considerado um monumento? Riegl nos abre o caminho para esclarecer essa questão. A sua representatividade simbólica e aquilo que hoje chamamos de *significância* – os atributos do bem como valor artístico, histórico, ou valor social relativo ao passado, presente ou futuras gerações – pode não estar em sua origem, pode ser adquirida e incorporada ao longo do tempo, na inserção do

edifício na história e na sua relação com grupos sociais. O passo fundamental no caminho da compreensão, reconhecimento e conservação de bens patrimoniais, segundo a obra de Riegl, é a identificação de seus Valores.

Alois Riegl (1858-1905) foi um intelectual, professor e historiador da arte da Escola Vienense de História da Arte. Nomeado presidente da Comissão Central para a Arte e os Monumentos Históricos da Áustria, recebe o encargo de reorganizar as atividades destinadas à conservação dos monumentos em seu país. O texto que sistematiza seu trabalho sobre o sentido do patrimônio - que serviu de base teórica para a reorganização e formalização da legislação de conservação dos monumentos – veio a público, em 1903, na forma do livro *O Culto Moderno dos Monumentos (Der moderne Denkmalkultus)*. De origem instrumental e pragmática, o texto, conforme apresentado por Riegl, serviu como um conjunto de reflexões destinadas a fundar uma prática, a motivar as tomadas de decisão, a sustentar uma política (Cunha, 2006).

O livro é constituído de três partes. No *Capítulo 1*, intitulado *Os valores monumentais e sua evolução histórica*, Riegl define o que entende por monumento, diferenciando os *monumentos intencionais* (criados com a vontade deliberada de rememoração) daqueles *não-intencionais*, que não foram construídos com tal finalidade, mas que os sujeitos modernos, transformando seu sentido original, atribuem a eles esse *status*. Para ele o monumento é “uma criação do homem, destinado a lembrar às gerações futuras alguns fatos, ações, destinos ou a combinação de todos. Riegl invalidou a distinção existente entre monumento histórico e monumento artístico, desde que, para ele, todo monumento histórico é ao mesmo tempo artístico e vice-versa. Os monumentos são categorizados como intencionais e não-intencionais, os primeiros elaborados para se lançarem ao futuro como portadores de uma mensagem, portanto atribuídos de valor simbólico no momento mesmo de sua fatura e os últimos com o valor simbólico atribuído posteriormente, em um tempo sempre presente. (Peixoto e Vicentini, em Riegl, 2006, p. 37).

Localizado no tempo e no espaço, criado pela sociedade moderna, o monumento é um evento histórico e possui um valor relativo: o valor atribuído não está diretamente no próprio monumento o qual sofre modificações de época em época. Ele é sempre receptor do juízo de valor que a sociedade ou indivíduos a ele atribui em cada momento histórico e contexto cultural. A atribuição do valor em si - fruto do equilíbrio ou da preponderância de um valor em relação aos outros - é papel do sujeito historicamente localizado: “Não é sua destinação original que confere a essas obras a significação de monumentos; somos nós, sujeitos modernos, que à atribuímos”. (Cunha, e Kodaira, 2008). Por isso, os critérios de

valoração de um objeto material são transitórios e subjetivos. Os valores são relativos e estão relacionados com a *vontade de arte* da época – *kunstwollen* - um conceito-chave no pensamento de Riegl. Dessa forma, conservar, proteger ou restaurar um bem patrimonial é sempre uma equação difícil (por não ter resultado único), uma ponderação criteriosa entre valores às vezes conflitantes.

O segundo *Capítulo 2 - Os valores de rememoração e sua relação com o culto dos monumentos* – aponta que esses valores de rememoração compreendem o valor histórico, o de rememoração intencional e o de antiguidade. Na introdução da tradução brasileira do *O culto moderno dos monumentos: sua essência e sua gênese*, Elane Peixoto e Albertina Vicentini resumem a relação e o significado dessas categorias em um gráfico e em síntese dos conceitos. Por serem elucidativos e facilitarem a primeira leitura sobre o tema, o apresentamos:

“2.1 Valor histórico é o mais abrangente. Dotado de singularidade e insubstituível, pode ser postulado para qualquer traço sobrevivente do passado. Ao valor histórico, porque remete à ancestralidade ou ao cânone de que é testemunha, interessa a integridade do monumento, sem que tenham sido alteradas suas características. Portanto, ele não permite e até solicita o trabalho de recuperação e restauro, garantindo a sua perenidade como fonte histórica.

2.2 Valor de rememoração intencional: grande parte dos monumentos desse valor sucumbiram à medida que as gerações posteriores se distanciaram daqueles que os havia faturado, principalmente quando o interesse pela preservação ainda não existia de forma abrangente. Somente com o passar do tempo e com o desenvolvimento desse valor intencional (especialmente a sua inclusão no valor histórico), o propósito de sua preservação frente à força do tempo – a restauração – consolidou-se.

2.3 Valor de antiguidade é definido como aquele de maior poder de sensibilização para a massa e o público culto, pois as marcas do tempo provocam um sentimento de piedade em relação aos velhos edifícios e objetos, e indiciam, antes de qualquer valor, o sentimento de passagem do tempo. Nesse sentido, pretende ser universal, sobrepondo-se ao valor histórico, que repousa sobre um fundamento científico-documental”. (Peixoto e Vicentini, apud Riegl, 2006, págs. 38 e 39).

O ‘valor de antiguidade’ refere-se a uma satisfação psicológica emanada por uma identificação de qualidade dos edifícios mais antigos, associada à capacidade de sobreviver à ação do tempo e à erosão da história. Indica uma nova apreensão, ditada não apenas pela observação da forma, do estilo do passado, mas especialmente por uma apreciação da aparência consumada da produção humana. (Almeida, 2009).

O valor de antiguidade refere-se, segundo Riegl, ao aspecto não moderno do monumento. É expresso nas imperfeições, na tendência de dissolução de cores, texturas, dos traços constitutivos da forma, provenientes da ação do tempo sobre a matéria do objeto. Se o valor histórico é para Riegl o registro da criação humana, o valor de antiguidade é o registro da ação do tempo sobre a criação humana. O valor de antiguidade é, a princípio, contraditório

com o valor de uso pois esse requer de alguma forma o retorno de condições ambientais e físicas e até mesmo a renovação espacial (adaptações), para que o bem tenha de fato um papel social, uma utilidade, e com isso tenha prolongada a sua existência.

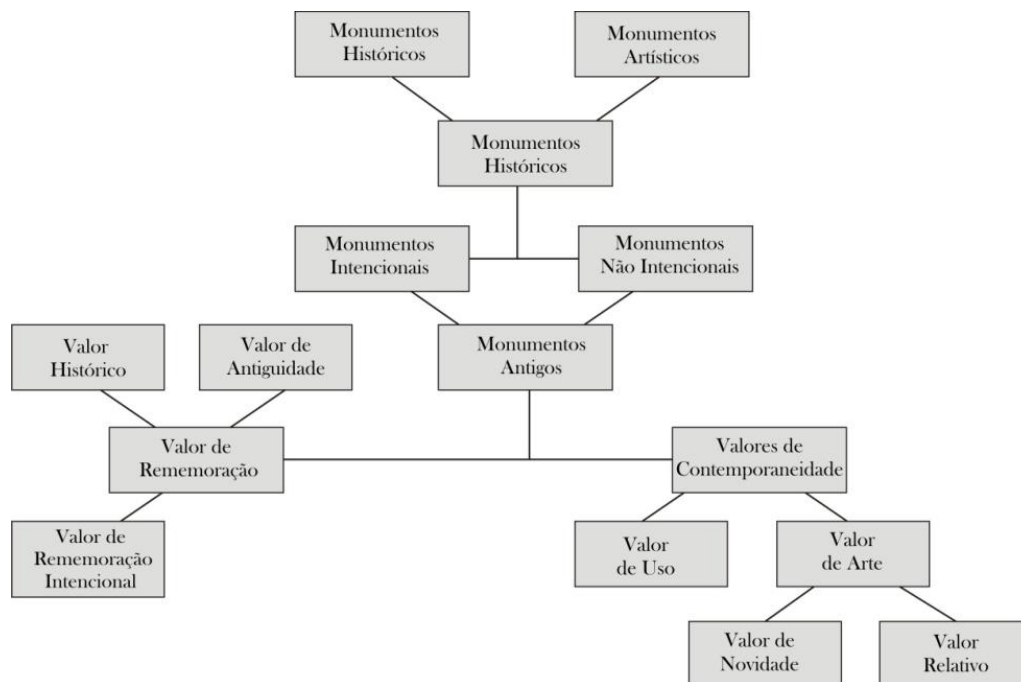


Figura 3 - Esquema com a relação dos valores de Riegl, elaborado por Peixoto e Vicentini. Fonte: (Riegl, 2006, p. 37, redesenhado pelo autor).

O valor de antigüidade difere dos demais conceitos de Riegl nesse ponto: valor histórico e valor artístico trazem em si um sentimento de atualização, de utilidade, mantendo as características fundamentais do bem, com reparos e correções das partes constitutivas essenciais, e até adaptações de partes, desde que essas adaptações não comprometam a sua configuração vital e mantenha o seu espírito histórico.

Tais posturas são compatíveis com a ocupação e o uso do monumento, o que lhe assegura a permanência e, de certa forma, uma sobrevida. Mas tais ações são incompatíveis com o valor de antigüidade, que é assim, de certa forma, conflitante com a ocupação e utilização do bem. Para Riegl, a simples existência do monumento, com a “verdade” da ação do tempo manifesta em sua substância, é que o faz ser reconhecido como um bem não moderno – e aí reside a sua personalidade e sua capacidade didática de expressar o seu ciclo vital, sua gênese e seus testemunhos históricos. E aí é que está a sua utilidade social. E essa capacidade de expressar a ação do tempo tem de ser assegurada, até mesmo com algum tipo de “conservação”, de forma a que o monumento não desapareça.

No *Capítulo 3 - Os valores de contemporaneidade e sua relação com o culto dos monumentos* - Riegl nomina e detalha o valor de contemporaneidade e o valor de arte. Ainda segundo Peixoto e Vicentini:

3 Valores de contemporaneidade respondem às expectativas do espírito tal qual a obra nova. Esses comportam duas outras categorias: o valor de uso e o de arte.

3.1 O valor de uso refere-se aos edifícios e obras antigas que continuam a ser utilizados e que não devem por em risco a vida daqueles a quem abrigam. Muitas vezes, pelo fato de seu uso, demandam restaurações, adaptações que conflitam com os valores históricos e de antiguidade.

3.2 O valor de arte é a segunda categoria do valor de contemporaneidade e divide-se em dois – o de arte relativa e o de novidade.

3.2.1 O valor de arte relativa, em sintonia com sua época, descrê de cânones absolutos na concepção da obra de arte, que prevaleceram até meados do século XIX (...). Pôde-se, então, admitir que haja nas obras de arte um valor relativo, relacionado no tempo, às crenças e aos valores da época em que foram realizadas. A admissão desse valor também explica por que, muitas vezes preferimos obras antigas às modernas. Tal se dá pelo fato de que respondem de maneira surpreendente ao nosso querer artístico (ou vontade de arte) moderno.

3.3.3 O valor de novidade está relacionado à forma, cores e integridade dos objetos, qualidades presentes nos monumentos e mais acessíveis ao grande público, encontra no valor de antiguidade seu mais ferrenho opositor, que esse propõe a uma atitude de não interferência no destino do monumento” (Peixoto e Vicentini, apud Riegl, 2006, págs. 39 e 40)

Assim, o valor artístico de uma determinada obra humana somente pode ser definido em cada período histórico, não existindo, segundo Riegl, um valor absoluto, mas um valor de arte relativo, atual. A relatividade é histórica: o que é mais belo, e conseqüentemente tem mais valor artístico: a Acrópole grega ou o Coliseu romano? Uma escultura de Fídias ou um quadro de Picasso? A forma ritmada da composição do *stoá* grego ou a modulação das colunas do Palácio do Planalto? Um centro histórico da cidade italiana ou a vila mineradora de Minas Gerais? Certamente teremos dificuldades em emitir uma opinião objetiva sobre a questão. Os parâmetros são subjetivos e variam de cultura para cultura. Além de alterar significativamente em função do tempo. Uma produção artística extremamente valorizada no passado pode não ter o mesmo valor artístico na atualidade, um período diferente de sua gênese, com outros parâmetros estéticos decorrentes de seu momento histórico específico. Esse novo momento pode possibilitar um novo contexto físico/ambiental, decorrente das novas conexões dinâmicas do sítio. Da mesma forma, não sabemos qual valor artístico terão as nossas obras no futuro.

De acordo com concepções de Riegl sobre o tema, o valor de arte de um monumento (escultura, pintura, trecho urbano, etc.) se mede por meio da forma como ele satisfaz as exigências do querer artístico moderno – como a sua imagem é processada na

mente do homem; a fruição que induz, a emoção que provoca (ação ou contemplação?; serenidade ou inquietude?...). Mas esse gosto não apresenta variáveis claras, objetivamente mensuráveis. Considerando a inexistência de um valor perene de arte, Riegl formulou o conceito de valor “artístico relativo”, presente. Nele a intervenção na estrutura ambiental deve levar em consideração um valor futuro, que será objetivado por outro tempo. Será o novo valor maior ou menor, positivo ou negativo? Esse valor é desconhecido e imponderável, pois depende de variáveis inacessíveis, que pertencem ao futuro.

Certamente ainda continuamos com um alto grau de subjetividade na aferição do valor artístico, e a relativização deverá ser sempre feita – o objeto de análise é fluido e depende de uma combinação de outros valores. Para nortear ações e se obter uma aproximação maior do valor final de um empreendimento de conservação, outros valores deverão ser considerados, dentre eles um valor bem mais objetivo e mensurável – o valor de uso.

Riegl não se propõe a analisar os monumentos *em si*, sua base prática se apóia no que ele considera como *outorga de valor* ao monumento. Essa atribuição de valor não envolve exclusivamente os meios eruditos ou somente o indivíduo singular, mas uma coletividade, e relaciona-se diretamente com a fruição da produção artística, em um contexto de uma afluyente cultura de massa. (Almeida, 2009).

Como identificar um bem não declarado e ainda não reconhecido como patrimônio? Como desvendar a historicidade e como imputar valores a um bem que não teve em sua gênese uma intenção deliberada de ser um monumento? Se a valoração é relativa onde buscar os atributos específicos que de uma forma ou de outra dará reconhecimento, por exemplo, a um determinado edifício? No edifício modernista esses valores são aplicáveis? Qual a relação entre o seu uso e a preservação do seu sentido histórico?

Essas são perguntas que tentaremos discutir mais à frente.

O bem modernista e os valores de Riegl

Os valores apontados por Riegl, pelo seu caráter flexível e relativo, são propícios à aplicação na análise e validação tanto do patrimônio histórico antigo quanto do patrimônio modernista. Neste, o que deve ser exercitado de forma mais radical e profunda na valoração é exatamente a relativização dos conceitos, a ponderação entre um e outro, no entendimento de que nenhum monumento histórico traz um valor em si, um valor intrínseco e absoluto.

O exercício de valoração de um edifício moderno passa pelo reconhecimento de que, pelas características históricas próprias das obras modernas, um valor pode preponderar de forma marcante sobre o outro. Por exemplo, o valor de uso às vezes prepondera e pode satisfazer (ou compensar) outros valores em nossa subjetividade. “Para Riegl, o valor de uso é igualmente inerente a todos os monumentos históricos, quer tenham conservado seu papel memorial original e suas funções antigas, quer tenham recebido novos usos, mesmo museográficos...” (Choay, 2001, p. 169). “... Só as obras impróprias a todo uso prático atual podem ser olhadas e apreciadas somente do ponto de vista do valor de antiguidade e sem consideração do valor de uso; se as obras são ainda utilizáveis, nosso prazer encontra-se satisfeito quando não apresentam o valor de contemporaneidade que habitualmente temos...” (Riegl, 2006, p. 95).

Os valores classificados por Riegl como de contemporaneidade (valor de uso e valor de arte) tendem, no patrimônio modernista a exercerem uma pressão sobre os valores de rememoração. O uso, a destinação prática para o bem patrimonial, é uma das reivindicações mais recorrentes no campo patrimonial contemporâneo. Estar alheio às práticas sociais atuais condena o edifício ao seu abandono e degradação. Um edifício moderno de escritórios, por exemplo, construído nos anos de 1950, terá sua conservação assegurada na medida em que oferece um potencial de uso, na medida em que se apresenta flexível para as demandas da constante mudança da prática dos serviços, na medida em que permite certa atualização tecnológica. O *valor de uso* será certamente hegemônico nas ações de conservação, embora o valor de antiguidade não possa ser nulo, sob pena de esvaziá-lo de sentido, sob risco de retirar-lhe qualquer profundidade histórica.

Dificuldades específicas na salvaguarda dos bens patrimoniais modernistas

A tradição brasileira da conservação do patrimônio histórico quase sempre esteve voltada para o patrimônio anterior ao século XX, para os objetos, edifícios e áreas urbanas que antecederam o movimento moderno. Os tombamentos de prédios da produção modernista, nos primeiros anos do Serviço do Patrimônio se deram de forma isolada¹⁸, não se constituindo um *modus operandi* típico da instituição. “Apesar da grande evolução da noção do patrimônio e de como tratá-lo, até a década de 1960 a política de proteção continua

¹⁸ “O precedente já havia acontecido (...), com o tombamento em 1947 da igreja da Pampulha, em Belo Horizonte, Minas Gerais. Projetada por Oscar Niemeyer em 1942, (...) após cinco anos do início das obras, (...) Lucio Costa, então diretor de estudos e tombamentos do DPHAN, propõe o tombamento da igreja ainda incompleta (...) dizendo-se tratar de um tombamento *preventivo* para garantir às gerações futuras a legítima arquitetura do século XX. Com o respaldo do precedente aberto por Lucio Costa será efetuado no mesmo ano o tombamento do edifício do Ministério da Educação e Saúde, que havia sido inaugurado apenas dois anos antes”. (Pessôa, 2003).

direcionada apenas a grandes edifícios históricos e civis. No Brasil surgem modificações nesse modo de pensar a partir somente da década de 1980.” (Trentin, 2005).

Do ponto de vista da gestão patrimonial, tanto a arquitetura tradicional histórica do passado mais longínquo quanto a arquitetura moderna convivem com problemas. O aparente descaso público na disseminação de informação, educação e práticas patrimoniais e, como conseqüência, a pouca atenção da população pela cultura da conservação, os interesses econômicos que geram pressões especulativas, e as próprias dificuldades internas do campo de atuação profissional colocam desafios para a preservação dos bens. A resistência para a preservação do patrimônio moderno, às vezes, parte até mesmo de autoridades intelectuais de porte no campo de conhecimento patrimonial. Choay (2001, p. 245) censura o fato de “construções testemunhas de um passado recente cada vez mais próximo” ser integradas ao *corpus* patrimonial.

Se por um lado o exercício da conservação do patrimônio do passado mais distante já é munido de experiências práticas, um arcabouço teórico sedimentado e ferramentas práticas, esse quadro não é o mesmo na conservação do patrimônio moderno. O patrimônio moderno apresenta dificuldades que vão da ausência de um conjunto de reflexões conceituais mais elaboradas e consistentes, ao pouco acúmulo de experiências e práticas, além da dificuldade de profissionais¹⁹ e de vários atores urbanos entenderem o parque construído e os espaços modernos como objetos do patrimônio histórico. Os desafios são muitos:

Esses desafios referem-se a: 1) a própria atenção que arquitetos modernos dispensaram à funcionalidade que, conjugada com a rápida obsolescência funcional, trouxe dificuldades para a introdução de novos usos²⁰; 2) a dimensão material do edifício que inclui problemas como o uso de materiais novos sem um entendimento do desempenho destes no longo prazo, o uso de materiais tradicionais de forma inovadora, falhas na construção, problemas de detalhamento e o uso de materiais fabricados em série; 3) a necessidade de substituir sistemas infra-estruturais (aquecimento, ar-condicionado, água, eletricidade, etc.) para que o edifício continue em uso, acarretando problemas de adequação; 4) a ausência de uma cultura da manutenção, que afeta diretamente os edifícios modernos; 5) a dificuldade de aceitação da pátina nesses edifícios, pois quase nunca é vista como um valor; 6) as dificuldades enfrentadas pelos conjuntos habitacionais que não conseguiram acompanhar o envelhecimento, enriquecimento e empobrecimento de suas populações; e

¹⁹ “No próprio meio arquitetônico profissional, o reconhecimento da qualidade (mesmo que não excepcional) das obras da arquitetura moderna está grandemente prejudicado porque os parâmetros, tradicionalmente empregados para que isso seja percebido, vêm sendo progressivamente esfacelados pelo ensino deficitário, pela mal disfarçada ignorância, desprezo e/ou indiferença pela cultura disciplinar arquitetônica.” (Zein e Di Marco, 2008).

²⁰ No nosso entendimento, esse ‘desafio 1’, sobre obsolescência funcional, não se sustenta de forma geral quando consideramos particularmente a arquitetura ‘funcionalista’ dos edifícios de escritórios (nosso objeto de estudo). A utilização de grandes vãos, fruto dos novos sistemas estruturais, as passagens livres destinadas às instalações, a geometria das torres facilitaram, ao longo dos últimos cinquenta anos, a adaptação desses edifícios a novos usos. Sem falar em outros edifícios (institucionais, empresariais) que com plantas e fachadas livres permitiram essa mesma liberdade de adaptação. Seria pertinente aqui a discussão da máxima colocada por Aldo Rossi de que “a forma fica, a função muda”.

7) os problemas existentes no reconhecimento e tombamento desta arquitetura. (Moreira, 2010, p. 2).

Certamente contribui para dificultar o reconhecimento e a conservação da arquitetura do movimento moderno a proximidade da produção e o grande número de edificações disponíveis dessa arquitetura (o que gera certo estranhamento para quem tem consolidado no subconsciente a idéia de patrimônio como coisa do passado mais remoto e não daquilo que pode vir a ser o passado). As dificuldades são acentuadas pelas próprias características intrínsecas da arquitetura moderna - como a estrutura independente, fachadas livres, grandes vãos internos, modulação - que possibilitaram a produção em profusão de edifícios baseados em seu *tipo lógico*, - às vezes transformado em *modelo* -, sem a devida qualidade arquitetônica. Esse modelo, com a transferência indiscriminada de tipologias, reproduzindo interesses econômicos pelo segmento que Waisman nomeia como profissional-comercial ampliou a difusão de uma arquitetura sem identificação com os valores da comunidade:

Que ocorre quando transferem as tipologias racionalistas à arquitetura comercial? Se conservam empobrecidas e, por assim dizer, entristecidas, um par de idéias formais simples, como podem ser a repetição de células idênticas alinhadas ou a eliminação de ornamentos. Porém, nessa transposição se perdem, uma a uma, todas as qualidades valiosas: a coerência integral do desenho, o conceito de *existenz-minimum* como necessidade de organizar o espaço com a maior precisão, a qualidade do desenho desde o ponto de vista estritamente formal. De onde resulta que aquilo que uma vez foi símbolo da modernidade e de lúcida racionalidade, se transforma em símbolo de pobreza e de especulação comercial; aquilo que se criou para tratar de dignificar a vida do homem comum, só serve para mantê-lo em um estado de miséria cultural (...) (Waisman, 1977, p. 50, tradução nossa).

O paradigma, por suas virtudes e vícios, potencializou a disseminação de simulacros. O que é o *joio*, o que é o *trigo*? Não é uma tarefa tão fácil de identificação, tanto para o arquiteto quanto - e mais ainda - para o cidadão comum:

(...) Em termos culturais, ainda não ocorreram processos sociais de sedimentação, com tempos históricos suficientemente longos, para enraizar a idéia de que essa arquitetura é um patrimônio cultural e como tal merece ser conservada para as futuras gerações. Pelo contrário, alguns princípios e experimentos da arquitetura moderna contribuem hoje para o não-reconhecimento do seu valor e para justificar a sua substituição: o fato de muitos edifícios terem sido projetados para um curto período de vida; o uso de materiais sem tradição construtiva e sem durabilidade comprovada e a falta de uma cultura da pátina, devida à valorização do novo como atributo dos projetos modernos (Macdonald, 2003, tradução S.M Zancheti, s/p.).

E mais:

Raramente as arquiteturas modernas apresentam, entre suas qualidades mais distintivas, o de também serem comunicativas e/ou de fácil identificação com o público em geral. É freqüente os usuários “não reconhecerem” o valor artístico de uma realização arquitetônica moderna - inclusive porque, por sua natureza, ela tenderá a ser transgressora, a distender os limites do possível e do permissível, a sair do comum para

enfrentar o novo. Logo, não pode esperar ser aceita simplesmente e sem estranheza. (Zein e Di Marco, 2008, s/p.).

As experiências de conservação e restauro nos bens modernistas

Como vimos, o ato de outorgar valores a um bem patrimonial, conforme Riegl, apoia-se em critérios transitórios, subjetivos (apreensões sensoriais, psicológicas,) e é executado pelo observador historicamente localizado. Por isso, a tomada de decisão para intervenções de proteção, restauração e conservação de um bem patrimonial moderno tem sido sempre difícil e polêmica, pois depende de um balanço criterioso entre valores às vezes conflitantes, dependendo da concepção de conservação e restauro do agente. Não é uma tarefa fácil a atribuição de significância cultural aos bens da arquitetura moderna, nos termos das *cartas* e das práticas patrimoniais:

A conservação da significância cultural de edifícios do movimento moderno, após quase um século das suas primeiras manifestações, ainda representa um desafio para os conservadores e para a sociedade em geral. O consenso sobre os valores passíveis de conservação, entre os envolvidos com esses bens, é de difícil alcance, o que complica de sobremaneira a construção da significância e conseqüentemente uma validação coletiva desta. (Zancheti e Hidaka, 2009, p.1) ²¹.

Algumas questões

No estágio atual de embate entre concepções e teorias destinadas à compreensão e intervenção do patrimônio moderno sobram mais indagações do que orientações ou certezas. Como é a partir das indagações que se pode vislumbrar novos caminhos, formulamos algumas questões na tentativa de auxiliar na reflexão.

Pelas características intrínsecas da concepção modernista, pela sua lógica de abordagem da materialidade – a fluidez, a leveza, a ‘desmaterialização’ – a construção moderna termina por incorporar mais a história, o percurso cultural e social de seu tempo reduzindo o peso relativo de, por exemplo, a pátina?

Coerente com o espírito da modernidade o valor histórico se apresenta no bem patrimonial (no caso, edifício) muito mais na forma de organização espacial, no arranjo dos materiais e técnicas, no ideário estético da época - a visão de arte do momento – do que na matéria em si do edifício, nas marcas do tempo e expressas fisicamente em suas superfícies,

²¹ Pontos de vista diversos e contraditórios sobre intervenções em bens patrimoniais edificados modernos que ilustram “a dificuldade de consenso entre os envolvidos com esses bens” podem ser verificados em dois artigos: *20th Century heritage: recognition, protection and practical challenges*, de Susan Macdonald, aqui referenciado e *A intervenção na arquitetura contemporânea como tema emergente do restauro*, de Simona Salvo, disponível em http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?pid=S1518-95542008000100015&script=sci_arttext.

em seu corpo? Esse valor histórico se encorpa e se fortalece com a verificação dos fatos geradores do bem patrimonial, a origem e motivos de sua construção e o que simboliza essa gênese?

Em que medida o documento (fotos, projetos, memórias, reportagens) adquirem autonomia em relação ao bem material (construído) para representá-lo como patrimônio?

Nessa linha de raciocínio a sua conservação se daria nem tanto com a restauração e recuperação de sua autenticidade mas com o registro de seu percurso e das experiências humanas sedimentadas no seu tempo? Mais: a sua *espacialidade*²² – que facilita ou não a presença e o encontro – diz mais que os seus materiais e acabamentos em sentido estrito?

A finalidade do edifício gera posturas patrimoniais diferentes? Se for uma residência, um edifício de escritórios ou uma igreja a relatividade dos valores se acentua - o valor simbólico pode ser preponderante em um e o valor de uso preponderante em outro?

Em um edifício concebido originalmente como um “*instrumento funcional*”, com a finalidade fundamental de exercer uma função, (o que muitas vezes foi declarado pelos autores do modernismo) como ponderar a preservação dessa funcionalidade – que recebe demandas variadas com o passar do tempo – com a autenticidade? Se a funcionalidade depende de ajustes e adaptações, como preservar o sentido primeiro do bem? Efetuando alterações? Numa visão da conservação moderna a lógica espacial e funcional subjacentes da concepção original do edifício passa a ser o seu principal atributo e, portanto, as principais características a preservar?

No processo de reconhecimento, a prática tradicional do campo da preservação e restauro enfatiza como princípio fundamental o *material* do bem (suas características físicas). A preponderância do princípio filosófico da imanência do material daí subjacente (seja em uma obra de arte, seja em um edifício) parece ser colocada em questão pelos princípios do modernismo – racionalidade, desmaterialização, vazio, o fugaz, o efêmero... : a ‘imanência do material’, cara à tradição patrimonial tende à “*imanência do espaço*” ou à “*imanência da forma*” na arquitetura modernista?

²² O conceito de *espacialidade* define o caráter da configuração física do lugar e implica a relação do corpo em movimento nas percepções e interações com o ambiente que ele percorre. “O conceito de *espacialidade* define uma qualidade natural, vinda da forma do espaço e da direcionalidade a ela inerente. A medida e o valor da espacialidade são naturalmente dados pelo corpo; pelo modo como ocorre a acomodação do(s) corpo(s) ao espaço. Portanto, o conceito de espacialidade se refere ao grau de encadeamento de dois elementos da arquitetura; o espaço e o corpo ou ainda, detalhando, a forma do espaço e o deslocamento do(s) corpo(s).(...) O estudo da espacialidade, portanto, é essencial no âmbito da arquitetura ao propiciar uma avaliação da *performance* dos espaços a partir das demandas do corpo ou, se quisermos, das demandas da(s) pessoa(s), individual e coletivamente.” (AGUIAR, 2006, p.74).

Coerente com os princípios filosóficos e operacionais do modernismo, uma nova prática patrimonial necessariamente deve questionar a ênfase dada a esse princípio fundador da imanência do material?

Se as respostas não estão prontas a postura fundamental daquele campo patrimonial que historicamente privilegiou o material (*stricto sensu*) dos monumentos é aqui redimensionada e relativizada. Não se trata simplesmente de abandonar os conceitos e práticas historicamente sedimentados, mas sim de redimensioná-los, relativizá-los mediante os novos princípios constituintes e o momento histórico característicos desses novos objetos. O que antes era permanência e duração se funde e se confunde com transição e momentaneidade. O que antes era fundamentalmente pátina, material, originalidade, integridade tem que, no âmbito do patrimônio moderno e da prática patrimonial, dialogar e se equilibrar com espacialidade, instabilidade, intersubjetividade, memória e narrativa, que se inspiram ou se conciliam, em parte, na relatividade histórica dos valores de Riegl.

Como sinalização do caminho para respostas às questões, reafirmamos as múltiplas possibilidades que se colocam ao sujeito da preservação, a necessidade de fazer escolhas, de eleger e pesar aqueles atributos que serão objeto de análise para a construção do resultado final da valoração. Para que essa valoração assuma os critérios mais significativos possíveis é necessária a “neutralização” da individualidade, do arbítrio unilateral no processo. A redução da subjetividade (mais, a construção de ampla intersubjetividade) nessa aferição passa pela elaboração de teorias e ferramentas metodológicas que minimizem a arbitrariedade e potencializem uma valoração do patrimônio, de forma a contemplar o ponto de vista de vários atores históricos e não traga somente a visão de uma classe ou segmento na qual o especialista esteja inserido. Esse valor obtido, pelo seu caráter dinâmico, deve ser relativizado com o passar do tempo, com as mudanças históricas do quadro sócio-cultural. E para se legitimar, necessariamente ser compartilhado por usuários e não usuários, por segmentos mais amplos da sociedade.

Tendo como referência essas reflexões e voltada para análise e indicação de critérios e valores do monumento moderno, Gonsales (2008, p.2) aponta três dimensões interdependentes, que podem se constituir, conjuntamente ou em separado, em instrumentos de identificação de um bem patrimonial, possibilitando uma “escolha” criteriosa em relação a uma preexistência.

Os critérios para analisar e avaliar a preservação do bem moderno, segundo a autora, alcançam três dimensões:

1. A representação da modernidade na essência do bem, com seus valores *a priori* como a possibilidade formal autônoma, a ruptura metodológica com o passado, a dualidade efêmero/eterno e a representação do “espírito da época”.
2. A estimação original do bem ou recuperação cultural da obra – a arquitetura como patrimônio cultural.
3. A autenticidade da obra, a originalidade e a aceitação pela comunidade.

Essa identificação de atributos do bem se complementa com as formulações de Riegl para a valoração patrimonial. Para Gonsales (2008), estabelecer critérios para a valoração do patrimônio moderno coloca em pauta a noção de patrimônio como conhecimento e reconhecimento, como fonte de saber e prazer. Como referência para o presente e inspiração para os monumentos históricos futuros.

Embora nosso entendimento passe pela consideração de que os aspectos físicos/materiais e os aspectos subjetivos de um edifício são inseparáveis em sua história, para efeito de melhor visualização e conhecimento do objeto, na formulação que será aqui aplicada, desdobramos a análise em um processo mais amplo, organizando, a partir da gênese do edifício e de seu contexto, as suas características patrimoniais e urbanas, em dois campos básicos: o universo sintático e o universo semântico do edifício, ambos atuando simultaneamente e se complementando. Nesses campos estão contidos os conteúdos que devem ser abordados para análise de sítios, segundo Sandra Pesavento:

- primeiramente, os elementos, por assim dizer, estruturais que presidiram o traçado e organização do espaço físico e do espaço construído e que se revelam em termos de uma materialidade;
- a seguir, a apropriação deste espaço no tempo, construindo a experiência do vivido e transformando este espaço em território, dotado de uma função e onde se manifestam as relações de sociabilidade;
- por último, a dotação de uma carga imaginária de significados a este “espaço-território” no tempo, transformando-o em lugar portador do simbólico e das sensibilidades, (Pesavento, 2008, s/p.).

O *universo sintático*, entendido como aqueles atributos do bem-em-si, os elementos constituintes do conjunto construído e suas inter-relações: sua relação com o contexto urbano, tipologia, configuração espacial, tecnologia e materiais empregados, integração das artes (a sua *materialidade*, nos termos aqui descritos por Pesavento).

O *universo semântico*, a obra como patrimônio cultural definido pelos atributos constitutivos e incorporados ao edifício e ao seu entorno, de origem ou impressos ao longo do tempo, como a representação do espírito técnico construtivo da época (‘visão de mundo’), o valor histórico, valor de arte e valor de uso. A “apropriação” e a “carga imaginária de significados” de Pesavento. Essas características serão submetidas à luz dos valores de Riegl

com a finalidade de verificar nelas aqueles atributos que podem caracterizar o bem como um *monumento*, um objeto dotado de valor patrimonial.

Cabe ressaltar que a construção de critérios técnicos de valoração, se tem a importância de tirar do ‘buraco negro’ os critérios da prática da preservação, não pode se arrogar a ser o único meio de ação e de força. Seria ingenuidade ou prepotência pensar que o jogo político e os interesses sociais poderiam simplesmente ser excluídos desse embate.

1.2.1 Tem que tomar?

É de relativo consenso no meio técnico que a *escala* adotada como fundamento da preservação de Brasília, demarcou um avanço nos paradigmas patrimoniais adotados pelos órgãos de preservação do País e pela Unesco, fundando um novo estatuto para a preservação dos bens modernos, (Jucá, 2009).²³

Se por um lado a legislação do tombamento de Brasília - pelo seu sentido de abertura e flexibilidade para com a história, possibilitando a dinâmica urbana - avança conceitualmente²⁴, por outro ela lança desafios para o reconhecimento e valoração patrimonial de edifícios ou conjuntos edificados ali não incluídos.

E por outro lado, tem que **tomar** para preservar?

A tradição brasileira associa historicamente a identificação do patrimônio aos bens de períodos históricos distantes e a sua preservação à instituição do *tombamento*. Pouco se evoluiu em relação ao patrimônio não material e à visualização em seu horizonte de formas alternativas de conservação. Consonante a essa tradição, o dicionário da língua portuguesa Houaiss define **patrimônio** como “(...) bem ou conjunto de bens naturais ou culturais de importância reconhecida num determinado lugar, região, país ou mesmo para a humanidade, **que passa(m) por um processo de tombamento** para que seja(m) protegido(s) e preservado(s)”. (Dicionário Houaiss, verbete *Patrimônio*, negrito nosso).

O arquiteto e pesquisador Nestor Goulart dos Reis Filho é enfático: “Sou contra o sistema do tombamento no varejo. Acho que se deve ter visão de conjunto, uma seleção geral, uma visão orientadora, como fizeram os que iniciaram o Iphan, que elaboraram um levantamento do que era importante para depois entrar em casos raros. Senão, isso não tem fim, cada indivíduo vai propor o tombamento de uma coisa (...). Estão querendo tomar coisas

²³ As características do tombamento de Brasília serão discutidas no próximo Capítulo.

²⁴ A legislação do tombamento de Brasília abre possibilidades que os gestores do patrimônio parecem não ter entendido. Embora ela seja aberta (“... deixa correr a história...”) as autoridades, na maioria das vezes, as lêem como “fechada” e a preservação é interpretada como estática, integral ou literal...

demais. O instituto de tombamento está fundamentado legalmente na excepcionalidade; é preciso usar relativa prudência (...). Estamos aprendendo, pela primeira vez, a tomar locais, e tomar edificações destinadas ao trabalho, habitações de conjunto, que correspondam a projetos urbanísticos ou arquitetônicos interessantes.” (Reis Filho, 2004). Essa fala reflete a apreensão de especialistas sobre a velocidade do crescimento dos tombamentos e a ausência de estrutura adequada para o monitoramento das condições da preservação dos bens. A ampliação geográfica, tipológica e dimensional dos bens objetos de novos tombamentos, assim como o uso moderno desses bens, coloca dificuldades na sua gestão patrimonial.

Os países que avançaram seus sistemas de proteção desenvolvem alternativas legais e informais para essa finalidade diferentes do tombamento. As cidades consolidadas européias com tradição na prática patrimonial desenvolvem cada vez mais o expediente da conservação sem tombamento. É sintomático e revelador que, um arquiteto de importância histórica e renome internacional como Le Corbusier não tem a maior parte de suas obras na França tombadas, mas sim inscritas num *inventário suplementar*.

Educação patrimonial

Não é de hoje que a importância da educação patrimonial é manifestada. Rodrigo Melo Franco, dirigente do SPHAN, atual IPHAN, da sua fundação em 1937 até 1967, constrói uma frase emblemática: “Só há um meio eficaz de assegurar a defesa do patrimônio de arte e de história do país; é a educação popular” (IPHAN, 2011). O axioma é convincente, a retórica é veemente, porém pouco se conseguiu avançar nessa área naquele período.

Embora timidamente, e em descompasso com a agressão ao patrimônio cultural, as práticas brasileiras relativas à educação e proteção patrimonial têm avançado nos últimos quinze anos. A permeabilidade da rede de proteção e educação, com a criação de órgãos municipais e estaduais, inicia a aproximação da questão patrimonial da população e o poder público da sociedade, principal guardião do patrimônio. Essa permeabilidade tende a aumentar na medida em que a educação patrimonial avança, tornando cada cidadão em seu agente. A inserção do tema nos currículos escolares e na prática pedagógica sinaliza um caminho consistente para essa finalidade. E a educação e formação de consciência do valor do patrimônio histórico têm estreito vínculo com a educação para o respeito e valorização do patrimônio público. A educação cidadã é o início para o entendimento do sentido do respeito ao nosso legado cultural. Aprender e estimar os bens públicos da cidade, que pertencem à coletividade, é o primeiro passo para a educação e respeito ao patrimônio histórico.

A formação de consciência patrimonial - que é um processo fortemente identitário - e a conservação dos bens de valor significativo (não necessariamente *excepcional*, mas que auxilie na constituição de sentido do conjunto) podem assumir meios alternativos e diferenciados. Para essa finalidade entendemos que podem ser desenvolvidas pesquisas e elaboração de instrumentos auxiliares.²⁵ Estudos e documentos apontando significância, valores patrimoniais e elementos fundamentais da constituição do bem, destinado à sua conservação preventiva e a potencializar a permanência de seus valores mais significativos, podem auxiliar nessa consciência e conservação. Tais instrumentos não apenas apontariam a importância do bem, contribuindo para a educação patrimonial de seus usuários e administradores, como poderiam monitorar ações dos gestores nas adaptações imprescindíveis para a continuidade funcional do edifício e a conseqüente passagem de valores para as gerações futuras. Continuidade funcional extremamente dinâmica na vida moderna para um edifício de escritórios, por exemplo, e, principalmente, para um prédio localizado na área central de Brasília.

A oposição entre os velhos paradigmas, as posturas às vezes anacrônicas de certo preservacionismo ortodoxo, e a dinâmica dos novos tempos, coloca novas reflexões e novos desafios para o campo patrimonial:

Portanto, nas dinâmicas do patrimônio e da memória na atualidade, o que parece ser urgente é que talvez seja mais importante preparar nossa mente para novas exigências da atualidade, pois o momento é de 'reflexão' e de construção de novas matrizes teóricas não-canônicas, dos problemas verdadeiramente cruciais, relacionados à conservação, preservação e promoção dos acervos naturais e culturais em risco de desaparecimento. Esse é um ponto importante, o tempo da reflexão e da elaboração de novos quadros de referência políticos e éticos tornou-se essencial para que possamos dar os passos menos dúbios nesses novos domínios, em que se exige de nós respostas ético-políticas adequadas aos enfrentamentos com a globalização – tomada aqui como um processo vertiginoso de standartização de padrões culturais globais. (Corrêa, 2009, p.9).

²⁵ A partir do Decreto nº 3.551, de 2000, para o Patrimônio Imaterial brasileiro foi criado o Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC – uma metodologia de pesquisa desenvolvida pelo Iphan que tem como objetivo produzir conhecimento sobre os domínios da vida social aos quais são atribuídos sentidos e valores e que, portanto, constituem marcos e referências de identidade para determinado grupo social. Contempla, além de bens imateriais, edificações associadas a certos usos, significações históricas e imagens urbanas, independentemente de sua qualidade arquitetônica ou artística. Fonte site do IPHAN, acessado em 01.05.2011.

Capítulo 2 - Contexto e gênese do Sede I

2.1 Brasília, Patrimônio mundial e o tombamento

O Sede I se situa na cidade de Brasília. No âmbito de nossa análise, que características tem essa formação urbana e qual o sentido de seu tombamento?

Na área da cultura e da história, mitos, preconceitos ou frases infelizes quando repetidas continuamente e não questionados, podem configurar situações de equívocos incomensuráveis. O exemplo infeliz do grande poeta Vinicius de Moraes que alcunhou “São Paulo é o túmulo do Samba” é por demais conhecido e já foi motivo de discussões consistentes. Outro exemplo, recorrente no meio de especialistas, quer caracterizar Brasília como uma espécie de “túmulo da urbanidade”. Fruto de predisposição ideológica, modelos pré-configurados de urbanismo ou análises apressadas²⁶, a cidade é frequentemente identificada, de uma maneira global, com a desurbanidade – como espaço urbano que impede as relações sociais de pessoas, como improvável e desaconselhável de habitar:

Afirmar que "em Brasília, o público urbano dos espaços abertos em outras cidades brasileiras simplesmente desapareceu", ou que "a vida social oscila, sem salvação, entre o trabalho e a residência" (Holston, 1993) é falsear grosseiramente a evidência. É repetir mais um entre tantos mitos sobre a natureza da cidade. (Holanda, 2010, s/p.).

Tomando por base o projeto da cidade e a análise de sua vida urbana atual, a observação mais detida e menos comprometida poderá constatar a não uniformidade das qualidades espaciais, do ponto de vista das relações de trocas sociais e da apropriação urbana.

Produto do movimento de modernização e desenvolvimento capitalista do país, da urbanização acelerada e de estratégia política, Brasília se configurou num marco qualitativo e contraditório do urbanismo e arquitetura modernista, no apagar das luzes do momento fulgurante do movimento moderno no mundo.

Estruturalmente pode-se descrever o Plano Piloto de Brasília como síntese urbanística de vários tipos de cidades sobrepostas: a cidade monumental de representação; a cidade rodoviária, estruturada por uma trama regular e hierarquizada de vias especializadas de circulação; a cidade da especialização funcional; a cidade parque, caracterizada por grandes áreas verdes; a cidade radiosa, organizada em grandes quarteirões, unidades de vizinhança, com a separação de pedestres e automóveis; a cidade central, a ser ampliada pelo acréscimo de novos núcleos distintos, as cidades-satélites. (Schlee e Costa, 2006).

²⁶ Certa ocasião presenciamos a intervenção de arquiteto de renome, em palestra pública, argumentar com autoridade que, através de sua análise complementar **pelo Google Earth**, percebeu o vazio urbano das superquadras do plano piloto e então propôs a construção de edifícios em altura entre os prédios existentes, para melhorar a urbanidade da cidade...

O projeto original de Brasília se estrutura baseado no cruzamento de dois eixos, estabelecendo uma clara configuração de identificação espacial e acessibilidade urbana. Basicamente, ao longo do eixo monumental as funções centrais, simbólicas e de poder. Ao longo do eixo rodoviário, as habitações. (Figura 4).

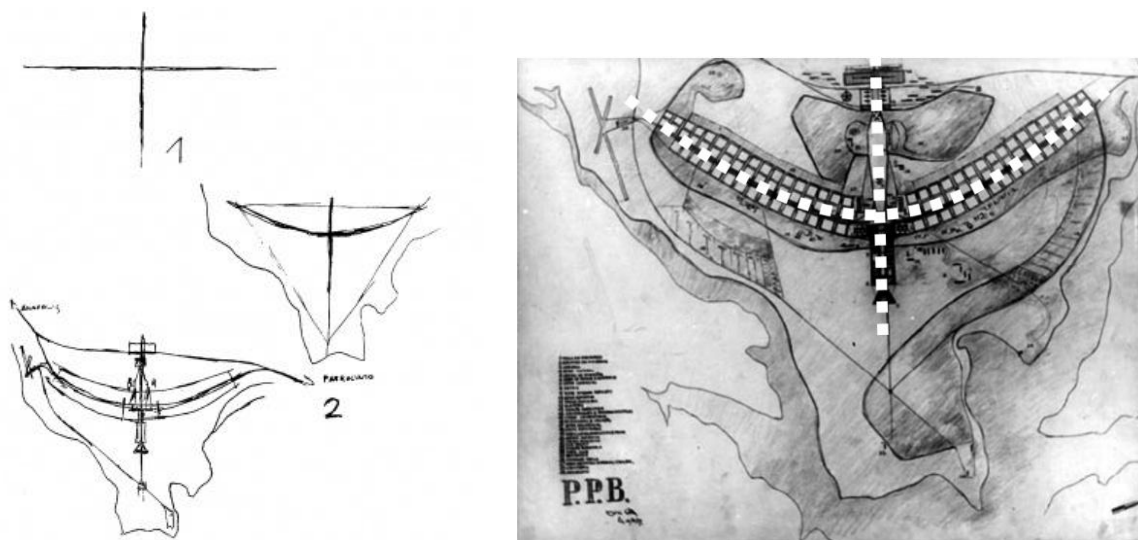


Figura 4- A morfologia de Brasília - dois eixos estruturadores. (Fontes:Costa,1957 e Ficher 2010, ressalto nosso).

Essa configuração, no andamento da implantação da cidade, ainda nos anos de sua construção, foi sofrendo alterações e adições, conforme podemos constatar na Figura 5. A Brasília tombada e declarada patrimônio mundial é a consolidação do plano original com a incorporação dessas alterações.

Aqui também ‘a realidade foi maior que o sonho’ (necessária, não necessariamente melhor ou pior). As parcelas urbanas demandadas para o funcionamento da cidade foram sendo incorporadas e consolidaram uma Brasília diferente daquela do plano-piloto do concurso. Acrescentaram-se vantagens (adensamento populacional) e desvantagens (segmentação espacial). Uma cidade com qualidades perdidas (imaginadas) ou uma cidade real? Se por um lado, Lucio Costa, pelo seu talento e densidade cultural, é o responsável direto pelos atributos positivos da concepção da Capital, por outro lado, não cabe eximi-lo integralmente de responsabilidades sobre as alterações estruturais feitas no início da consolidação de Brasília. Lucio Costa, de uma forma ou de outra, a gosto ou a contragosto, foi consultado ou tomou ciência do andamento das alterações. Não temos conhecimento de nenhuma iniciativa drástica para impedi-las.²⁷

²⁷ Não falamos aqui das alterações *no varejo*, surgidas posteriormente (adições a casas, puxados, bloqueamento de pilotis) sobre as quais Lucio Costa era claramente contrário.

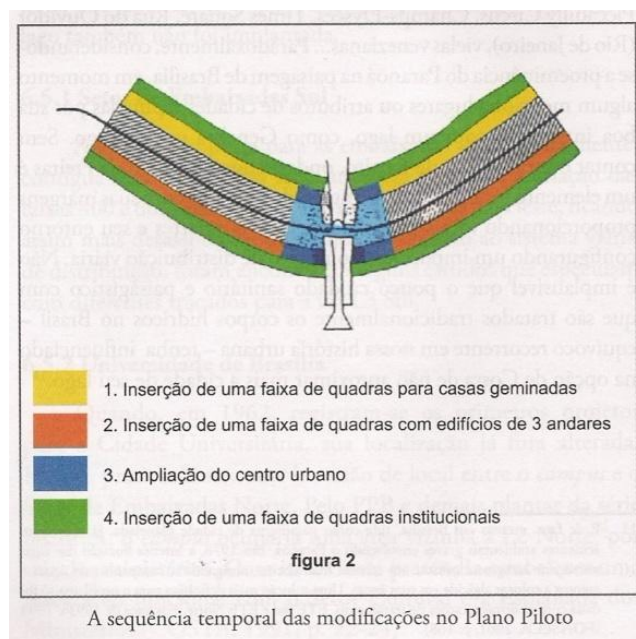


Figura 5 – Sequência temporal das modificações no Plano Piloto. Fonte: Fischer, 2010.

O fato é que a cidade se desenvolveu acentuando as qualidades projetuais caracterizadas pela forte imagem, a qualidade estética de seus principais edifícios e a proliferação de áreas verdes urbanas que oferecem um conforto ambiental diferenciado. Mas também se desenvolveu com uma acentuada dispersão territorial acarretando custos sociais altos para grande parte dos habitantes da atual metrópole.

Fruto das contradições brasileiras, da racionalidade modernista e da oportunidade política, a utopia Brasília nasce e se realiza híbrida: cidade real e cidade ideal; segregação e descontinuidade; urbanidade e beleza.

O processo de tombamento de Brasília não se deu somente no ano de 1987. Dias antes da inauguração de Brasília, a Lei nº. 3.751, de 13 de abril de 1960, que dispõe sobre a organização administrativa do Distrito Federal, efetua uma espécie de tombamento branco para o plano urbanístico da Capital. Em seu Art. 38 assinala que: “Qualquer alteração no plano-piloto, a que obedece a urbanização de Brasília, depende de autorização em lei federal.”

Essa lei serviu de apoio para a ratificação do tombamento da cidade. O Decreto nº. 10.829, de 14, de Outubro de 1987 - considerado popularmente como o documento oficial de tombamento de Brasília -, na verdade regulamenta o art. 38 da Lei nº 3.751 de 13 de abril de 1960, no que se refere à preservação da concepção urbanística de Brasília. Os gestores responsáveis pelo processo de tombamento consideraram que, para a exata aplicação daquela lei de 1960, fazia-se necessária a edição de norma regulamentar que explicitasse o conceito e a área correspondente ao bem cultural por ela protegido. Define-se assim como objeto de

tombamento a concepção urbanística e como área de abrangência o Plano Piloto de Brasília (Ver *Figura 6*):

Art. 1º - Para efeito de aplicação da Lei nº 3.751, de 13 de abril de 1960, entende-se por Plano Piloto de Brasília a concepção urbana da cidade, conforme definida na planta em escala 1/20.000 e no Memorial Descritivo e respectivas ilustrações que constituem o projeto de autoria do Arquiteto Lucio Costa, escolhido como vencedor pelo júri internacional do concurso para a construção da nova Capital do Brasil.

§ 1º - A realidade físico-territorial corresponde ao Plano Piloto referido no cáput deste Artigo, deve ser entendido como o conjunto urbano construído em decorrência daquele projeto e cujas complementações, preservação e eventual expansão devem obedecer às recomendações expressas no texto intitulado Brasília Revisitada e respectiva planta em escala 1/25.000, e que constituem os anexos I e II deste Decreto.

§ 2º - A área a que se refere o caput deste Artigo é delimitada a Leste pela orla do Lago Paranoá, a Oeste pela Estrada Parque Industrial e Abastecimento - EPIA; ao Sul pelo Córrego Vicente Pires e ao Norte pelo Córrego Bananal, considerada entorno direto dos dois eixos que estruturam o Plano Piloto. (Decreto nº 10.829, 1987).

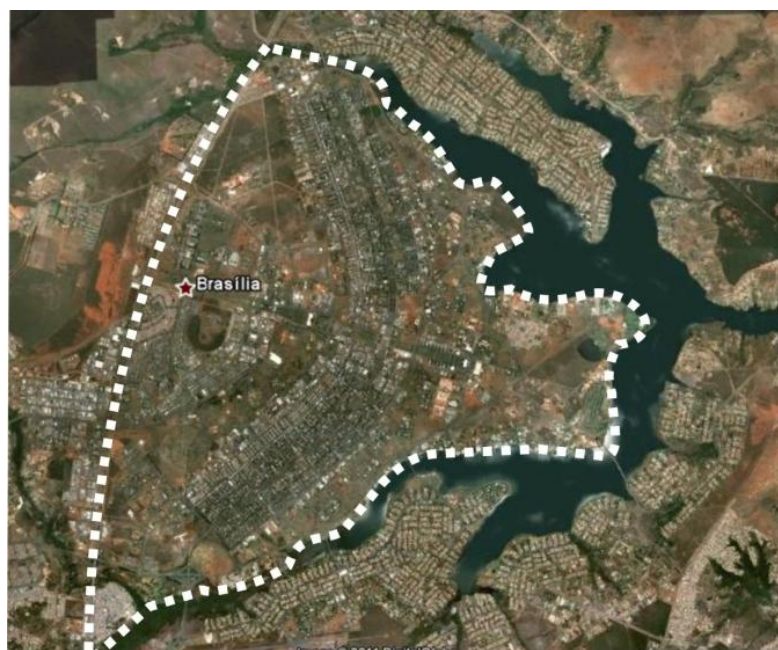


Figura 6 - Brasília - perímetro tombado. Fonte: Google, marcação nossa.

Ao contrário do que se propaga a sete ventos, Brasília não foi **tombada** pela Unesco. Esta instituição, por óbvios problemas legais e de soberania, não tomba bens porque os territórios não lhe pertencem. O que ela faz é, mediante solicitação do país de origem do bem, indicar o bem ou conjunto de bens para seu reconhecimento como patrimônio mundial e, mediante aprovação de seu Comitê do Patrimônio Mundial, inscreve-os na Lista oficial do Patrimônio Mundial. E exige de que a autoridade local preveja defesas legais para o bem cultural em questão. A responsabilidade pelo ato de tombamento e pelas ações de preservação é do país ao qual o bem patrimonial pertence.

O Comitê da Unesco, amparado por toda essa legislação, aprova a inscrição de Brasília na Lista do Patrimônio Cultural da Humanidade, em 11 de dezembro de 1987, (Ver *Figura 7*). O tombamento em nível distrital se deu em três de outubro de 1989 com a Lei nº 47/89214.²⁸ Com base nessa lei foram inscritos os bens tombados no âmbito do Distrito Federal.²⁹

O Iphan inclui Brasília no seu Livro do Tombo somente em 14 de março de 1990. Ainda, é na Portaria Nº 314, de 08 de Outubro de 1992 que o Iphan aprova as definições e critérios para efeito de proteção do Conjunto Urbanístico de Brasília.³⁰



Figura 7 - Diploma da Unesco: Brasília patrimônio mundial (Fonte: Wikipedia).

O quadro referente às dificuldades de preservação do patrimônio moderno adquire sutilezas e complexidade no processo de tombamento de Brasília. Sendo a área projetada a tombar uma área de grande dinâmica socioespacial e econômica, a preocupação de Italo Campofiorito, redator do texto base com os argumentos para o tombamento é evidente: “Como atender à Unesco e salvaguardar a cidade modernista, como tombá-la, sem imobilizar fisicamente, mas, pelo contrário, permitindo - com a exceção do resguardo de alguns prédios excepcionais, que as edificações se modifiquem e vivam sua vida e contingência urbanas

²⁸ Dispõe sobre o tombamento, pelo Distrito Federal, de bens de valor cultural.

²⁹ Ver relação de bens tombados no site: www.brasiliapatrimoniiodahumanidade.df.gov.br.

³⁰ Com a finalidade de sistematizar, rever e consolidar a legislação urbanística e de apresentar propostas para o desenvolvimento do sítio urbano tombado está em andamento, em 2012, o processo de aprovação do Plano de Preservação do Conjunto Urbanístico (PPCUB). A lei deverá orientar a população e o poder público com diretrizes de uso e ocupação e ações para o resguardo dos princípios fundamentais do plano urbanístico de Brasília.

através do incessante passar do tempo, do tempo com que se nutre a natureza cumulativa cultural das cidades?” (Campofiorito, 1990).

Brasília inaugura um tombamento de *tipo novo*. Diferentemente da tradição de tombamento de trechos urbanos históricos, que estabelecem critérios de preservação para todas as partes do conjunto edificado, em Brasília, como vimos, foi tombada somente a idéia urbanística, incluindo apenas alguns edifícios considerados notáveis ou fundamentais na constituição do traçado urbano do conjunto: “criava-se o instituto jurídico do tombamento de Brasília e tombava-se a cidade de forma inovadora - fixando-se a sua "escala" no essencial, liberando-se as edificações em geral, com exceção dos monumentos excepcionais, para qualquer modificação que não rompesse com a escala em que se inseria.” (Campofiorito, 1990). O tombamento atinge a estruturação espacial de Brasília, baseada no equilíbrio entre as quatro escalas urbanas definidas por Lucio Costa. Assim, as escalas monumental, gregária, residencial e bucólica, é que dão sentido e orientam as práticas de salvaguarda do patrimônio histórico na Capital.

Apenas a volumetria básica de ocupação das áreas tem de ser obedecida, mantidos os percentuais de ocupação territorial. Os edifícios construídos desde o seu período inicial - exceto as poucas exceções reconhecidas e tombadas como patrimônio depois do centenário de Oscar Niemeyer e os jardins de Burle Marx, tombados em julho de 2011 - podem sofrer alterações em seu invólucro e os novos edifícios estão sujeitos apenas aos limites de altura, devendo permanecer nas quadras o índice de ocupação total do terreno de quinze por cento, como na proposta original.

O espírito da lei é que a legislação mantenha em Brasília a memória de uma idéia, enquanto a história *realimenta a realidade* (Campofiorito, 1990). E que, ao mesmo tempo, assegure a permanência de seus atributos morfológicos e configuracionais e permita a apropriação social da cidade pela população.

A ausência de critérios para a preservação de edifícios representativos que não foram objetos de nenhum tipo de proteção no processo de tombamento de Brasília preocupa técnicos e, de certa forma, paralisa os seus gestores. Essa é uma reflexão recorrente e uma demanda forte do campo patrimonial de Brasília: como - mantido o espírito do tombamento - contribuir para a não desfiguração daqueles exemplares arquitetônicos significativos não contemplados integralmente pelo tombamento?

Em conformidade com o espírito da legislação aprovada, que privilegia o passar do tempo e a dinâmica histórica, é necessário e possível desenvolver procedimentos e ferramentas que contribuam para a preservação das características fundamentais constituintes

dos exemplares arquitetônicos referidos. Tal providencia potencializaria a permanência de seus valores fundamentais, o uso pleno do edifício e a transmissão de seus valores para gerações futuras.

Baseado nas teorias da moderna conceituação patrimonial e em ferramentas esboçadas por autores recentes, este trabalho se propõe a proceder, do ponto de vista do patrimônio histórico, a análise e valoração de edifício construído na origem de Brasília – o edifício que foi a primeira sede do Banco do Brasil – *Sede I* -, como forma de refletir sobre o papel do especialista em preservação e a contribuição que a disciplina arquitetônica pode dar para a preservação de nossa memória construída.

2.2 O contexto urbano do Sede I

Com o tombamento, Brasília é considerada uma cidade histórica ao mesmo tempo que pulsa com a dinâmica de uma metrópole moderna. Se para a gestão moderna da cidade é imprescindível a visão integrada de suas partes, para a gestão e avaliação de cidades históricas ou cidades com trechos históricos, é ainda mais crucial a conexão entre o planejamento urbano de uma maneira geral e o planejamento destinado às áreas patrimoniais. A política e a gestão dos centros históricos não podem mais ser tratadas de maneira autônoma e marginal à política territorial. Isolar o entendimento e as ações para essas áreas é condená-las ao esvaziamento e incompatibilidades.

Para ampliar o entendimento de nosso objeto referencial de estudo - Sede I - faz-se necessário entender o seu contexto e sua gênese. A genealogia da configuração urbana e projetual pode revelar significados do objeto arquitetônico e os sentidos de sua história.

A análise do contexto urbano é determinante para a percepção do sentido mais geral do bem patrimonial. Um grande equívoco histórico das práticas patrimoniais foi considerar, durante certo tempo, o monumento histórico como um bem em si, isolado de sua vizinhança e de sua paisagem. O conceito de um edifício qualquer ou de um patrimônio histórico não pode ser construído simplesmente considerando o objeto em-si. O seu *interagir contextual*³¹ lhe dá o significado. A tensão espacial e a relação dialética que ele estabelece com o espaço do seu entorno define-o de forma mais ampla e pauta o seu desempenho formal e funcional. Por ser um objeto finito, mas um elemento do *continuum*, cada edifício requer um diálogo com outros elementos para completar sua própria imagem.³² A sua articulação com a malha urbana e sua conexão com o espírito histórico do lugar potencializa a identificação de sentidos da configuração espacial local. “A própria natureza da cidade e dos conjuntos urbanos tradicionais, seu ambiente, resulta dessa dialética da “arquitetura maior” e de seu entorno. É por isso que, na maioria dos casos, isolar ou “destacar” um monumento é o mesmo que mutilá-lo. O entorno do monumento mantém com ele uma relação essencial” (Choay, 2001, p. 200).

Na medida que estamos procurando identificar elementos que podem caracterizar o Sede I como um bem que ao longo da história adquiriu um significado de *monumento*, na acepção dada por Riegl, essas constatações ganham sentido e justificam uma análise ampla da

³¹ “Os significantes adquirem significados apropriados só pelo *interagir contextual*; à luz do contexto, eles continuamente se revivificam através de clarezas e ambigüidades sucessivas; remetem a um determinado significado, mas tão logo feito isso, surgem ainda mais prenhes de outras escolhas possíveis (Eco, 1991, p.54).

³² Carta de Machu Picchu, Encontro Internacional de Arquitetos, dez. 1977. Disponível em www.vitruvius.com.br/documento/patrimonio/patrimonio18.asp. Acesso em 05.06.2012.

gênese urbana de Brasília, do entorno do Sede I e da identidade e sentido que esse entorno adquire na história, junto com suas conexões com a cidade.

A centralidade e o Setor Bancário Sul

Historicamente o centro é, por suas características peculiares, uma parte essencial na definição da *urbis*. O centro sempre exerceu uma força urbana constituidora, desde as primeiras formações urbanas. Por sua característica espacial, funcionalidade e acessibilidade, sua carga semântica e identitária, sua força simbólica e memorial, o centro historicamente se diferencia das demais áreas da cidade, e o seu significado não pode ser separado da idéia de cidades.

Entendendo a importância da tradição urbana do centro constituidor de funções e sentidos da cidade, Lucio Costa dispôs, no seu Plano Piloto, o Centro “ao longo do eixo transversal que passou assim a ser eixo monumental do sistema”, numa configuração valorativa tanto funcional quanto simbólica para a área - embora caracterizando um tipo de centro setorizado por funções, não de funções integradas como nos centros tradicionais. Aqui não é proposto o Centro, mas o centro cívico, o administrativo, o setor cultural, o centro de diversões, o setor administrativo municipal, etc. E isso não é irrelevante, como veremos.

O dimensionamento e localização da área central de uma organização territorial muda com o recorte efetuado na abordagem do estudo. A centralidade é um conceito relativo. Se considerássemos como objeto de estudo, por exemplo, a região Centro-Oeste do Brasil, a centralidade de Brasília se expressaria por meio de toda a Região Metropolitana do DF; se considerássemos a Região Metropolitana de Brasília como objeto de estudo, o Plano Piloto poderá ser considerado o centro. Se somente o Plano Piloto fosse definido como objeto, a área central definida por Lucio Costa seria o seu Centro; indo além, se considerássemos o conjunto de uma Superquadra, certamente os atributos de centralidade estariam no seu comércio local.

Para efeito deste estudo, o centro é a área central definida pelo projeto de Costa situado na área da “escala gregária” de sua concepção. Esse centro referencia-se espacialmente diretamente com o Plano Piloto, incluindo o perímetro urbano tombado.

O centro como *locus* da *transpacialidade*³³ ocasional da maior parte da população, como espaço simbólico de encontros e passagens, tem uma importância significativa na vida urbana. Não é por acaso que a maior surpresa de Lucio Costa ao retornar a Brasília, em 1987, foi o tipo de ocupação da plataforma da Rodoviária.

Por sua configuração urbana articuladora e sua centralidade, (articula, no âmbito local, a escala monumental e a escala gregária, nos termos de Costa, e num nível mais geral o Plano Piloto à Brasília Metrópole) a população do Plano Piloto e das cidades-satélites se apropria intensamente desse espaço e lhe dá um novo sentido. O potencial narrativo, sinérgico e imagético que intuitivamente (arquetipicamente?) a população vê na área central potencializa essa apropriação intensa e inicia, numa espécie de *patchwork* socioespacial, um processo de juntar os retalhos do centro de Brasília e articulá-los, pela ocupação e uso. O centro inicia então um processo de ressemantização, de carga de sentidos e de historicidade; começa a se consolidar, de fato, o centro histórico.

O Setor Bancário Sul (SBS) se insere geograficamente nesse universo de centralidade. Nas palavras de Costa: “lateralmente à intersecção dos eixos, mas participando funcionalmente e em termos de composição urbanística do eixo monumental, localizaram-se o **setor bancário** e comercial, o setor dos escritórios de empresas e profissões liberais e ainda os amplos setores do varejo comercial.” (Costa,1957).

A análise de uma área urbana central, assim como de qualquer parte da cidade, deve identificar e valorar relativamente os vários aspectos de sua constituição. A materialidade, a apropriação e a carga imaginária de significados definidos como três componentes fundamentais são aqui considerados. Essas características interagem reflexivamente e articulam no centro as dimensões e do espaço, sociedade e tempo.

Essas visadas de aproximação do sentido do objeto centro urbano estão aqui sendo exercitadas, para o entendimento do SBS.

A urbanidade e descontinuidade do Setor Bancário Sul

O contexto urbano do Sede I - o Setor Bancário Sul - como discutido antes, é um lugar dotado de uma certa urbanidade e com destinação e características claras de centralidade urbana. Ao longo da análise que efetuaremos a seguir, buscando as características-síntese do

³³ *Transpacialidade* do ponto de vista da *sintaxe espacial* pode ser entendida como uma situação que reflete pequena intensidade de relações entre os participantes do espaço. Aqui ampliamos esse significado para a característica do espaço que desfrutamos e que se situa fora e além do espaço da *moradia* ou da *residência*, no sentido comum desses termos. A *transpacialidade* é entendida, então, como instância do *habitar*, no sentido *heideggeriano*, como *lôcus* de identidade do ser na cidade, mesmo que em estado temporário, de passagem. Ver Heidegger: *Construir, habitar, pensar*. Disponível em www.prourb.fau.ufrj.br/jkos/p2/heidegger_construir,%20habitar,%20pensar.pdf.

SBS, os três conceitos de *urbanidade*, *centralidade* e *lugar* se cruzarão, auxiliando na melhor elucidação dos significados do setor, complementando a formulação referida de Pesavento (à página 38, retro).

A urbanidade é o pulso da cidade. Tocá-la e aferir-lhe a pressão, para o clínico geral do urbanismo, é sinalizar os seus sintomas. Mas o seu remédio não vem de fora. Ela necessita de uma “medicina doce”, doses homeopáticas de práticas ao longo do tempo para se constituir ou restabelecer a plena saúde... Mas, afinal, o que é entendido aqui por urbanidade? A urbanidade é um atributo urbano sócioespacial. É arquitetura e é comportamento humano. Implica, movimento, troca, mistura, negociação de papéis, alteridade - visibilidade social do outro. Para seu florescimento a urbanidade precisa de uma arquitetura com determinadas qualidades, onde ela estabelece uma relação dinâmica simultaneamente entre comportamentos humanos e espaço físico. O grau de urbanidade de uma cidade, de um lugar, é uma variável, que é função, simultaneamente, de atributos sociais e de atributos arquitetônicos, (Holanda, 2002). Na escala da cidade ela depende do espaço público adequado à sua realização. Podemos dizer que o grau de urbanidade de uma cidade pode indicar o grau qualitativo de vitalidade urbana ali presente. A diversidade de funções, a integração das áreas, o acesso democrático aos benefícios da cidade são expedientes característicos da urbanidade, por facilitarem trocas e potencializarem a apropriação urbana democrática pelos seus habitantes.

Tendo como premissa esses conceitos, podemos afirmar que (1) a marcada setorização funcional, (2) as mudanças topográficas na implantação da cidade e (3) a não consolidação de áreas previstas levaram a que o Plano Piloto de Brasília sofresse significativa fragmentação espacial e uma relativa redução das possibilidades de encontros e trocas urbanas: a dificuldade de desenvolver em alguns espaços aquelas atividades mais caras à urbanidade. A área central da cidade foi a que mais fortemente sofreu com as três decisões acima citadas.

A setorização funcional da cidade - a sua configuração em setores de atividades - é por demais conhecida, tendo sua origem nos conceitos do urbanismo modernista que subsidiaram sua concepção. Os resultados da consolidação desses setores foram desiguais. Se por um lado a urbanidade se manifesta de forma significativa em grande parte da cidade - na área de habitação (superquadras), por exemplo, - em outros setores da cidade não acontece o mesmo. Fruto da ausência de conexão física direta, desimpedida de seus espaços, alguns setores apresentam descontinuidades em relação à malha urbana da Capital. No setor central isso é flagrante.

A mudança topográfica, com o deslocamento de toda a cidade aproximadamente 800 metros no sentido oeste-leste, acirrou o fracionamento da área central (já configurado na setorização e no terrapleno), com o aumento relativo de declives e, conseqüentemente, dos níveis das ruas que separam o trecho mais central dos setores bancários, comerciais e de autarquias (*Figura 8*).

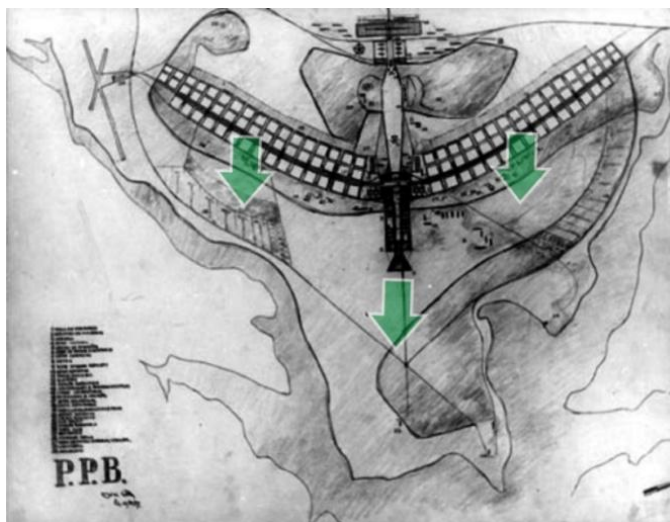


Figura 8 - Mapa original de Lucio Costa, onde indicamos (setas) o sentido, oeste►leste, do deslocamento de 800 que aconteceu posteriormente, na implantação da cidade. Fonte: Google.

Quanto a não consolidação de equipamentos urbanos previstos, três exemplos podem ser citados. Primeiro, na área da Esplanada dos Ministérios onde estava prevista a construção de edifício transversal aos ministérios, dotados de comércio local e pequenos serviços. Além do Croqui nº 8, de Lucio Costa, *Figura 9*, consta em planta de 1957, de cada lado do eixo monumental, uma seqüência de galerias térreas interligando diversos ministérios; essas galerias nunca foram edificadas. A construção desses equipamentos urbanos certamente amenizaria as condições de percurso de pedestres e o atendimento de usuários do setor, qualificando seu espaço urbano. No processo de tombamento de 1987 abre-se a possibilidade da retomada de tais edifícios, o que ainda não aconteceu, (Ficher; Leitão, 2010).

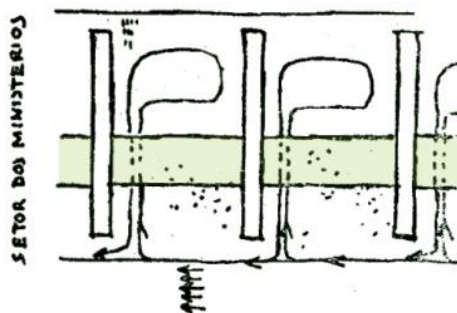


Figura 9 – Croqui n^o 8 - Galerias de serviços complementares nos ministérios. Fonte: Costa (1957), ressaltos nossos.

Segundo exemplo, o edifício ou complexo urbano que se situaria no cruzamento dos eixos, faceando os Setor de Diversões Sul - SDS e Setor de Diversões Norte - SDN. No texto de Lucio Costa:

(...) no cruzamento desse eixo monumental, de cota inferior, com eixo rodoviário-residencial impôs a criação de uma grande plataforma liberta do tráfego que não se destina ao estacionamento ali, remanso onde se concentrou logicamente o centro de diversões da cidade, com os cinemas, os teatros, os restaurantes, etc. (Costa, L. 1957, p.3).

A construção de tal complexo integraria a plataforma rodoviária ao conjunto e evitaria o fracionamento da área central comprometendo sua centralidade, *Figura 10*.

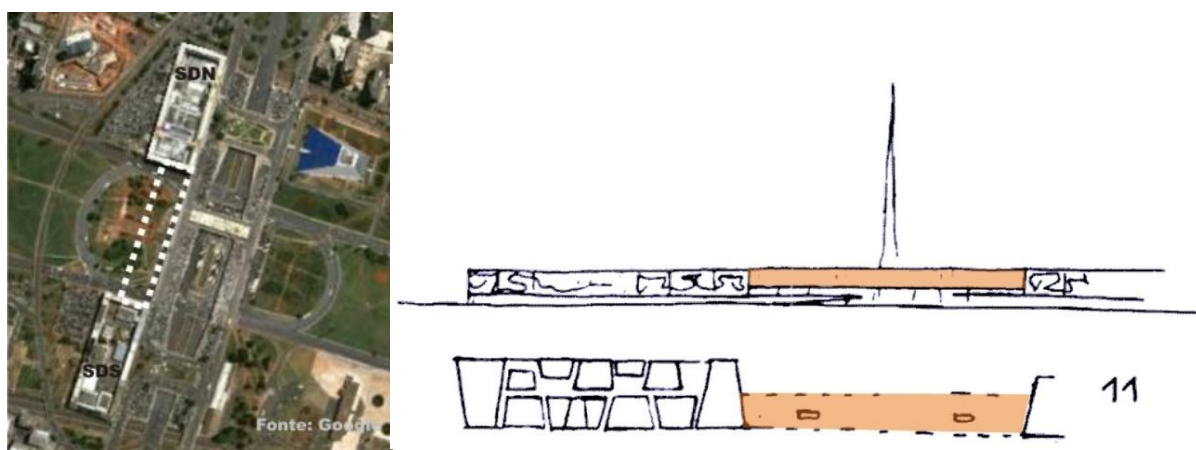


Figura 10 – Edifício (conjunto urbano) não construído, ligando SDS e SDN. Fontes: Google e Costa (1957), realces nossos.

Um terceiro exemplo de implantação diferenciada (e deficiente) em relação ao projetado (praticamente desconhecido do público), se dá no Setor Bancário Sul (SBS) no Plano Piloto de Brasília. O projeto original do setor, com urbanismo de Lucio Costa e arquitetura de Oscar Niemeyer, “é um conjunto de edifícios interligados por marquises que não só definem a composição plástica, como permitem o acesso abrigado a todos os edifícios. (...) Sob a marquise foram previstas lojas para complementar as necessidades de uma zona de trabalho: restaurante, papelaria etc.” (Módulo nº 13, 1959). Essa configuração é expressa na *Figura 11*, onde se verifica a existência das referidas marquises conectando os edifícios. Tal equipamento, que não foi construído, poderia amenizar certa aridez ambiental do lugar, conectar caminhos e propiciar maior uso do espaço público de todo o setor.

A não completude da plataforma prevista para o SBS, no nível do eixo Rodoviário, ocasionou uma segmentação interna no espaço do setor não prevista no projeto: a existência de uma rua de serviço, aberta, que dividiu praticamente em três partes distintas o trecho original do SBS, dificultando fluxos de pedestres e, conseqüentemente, encontros locais.

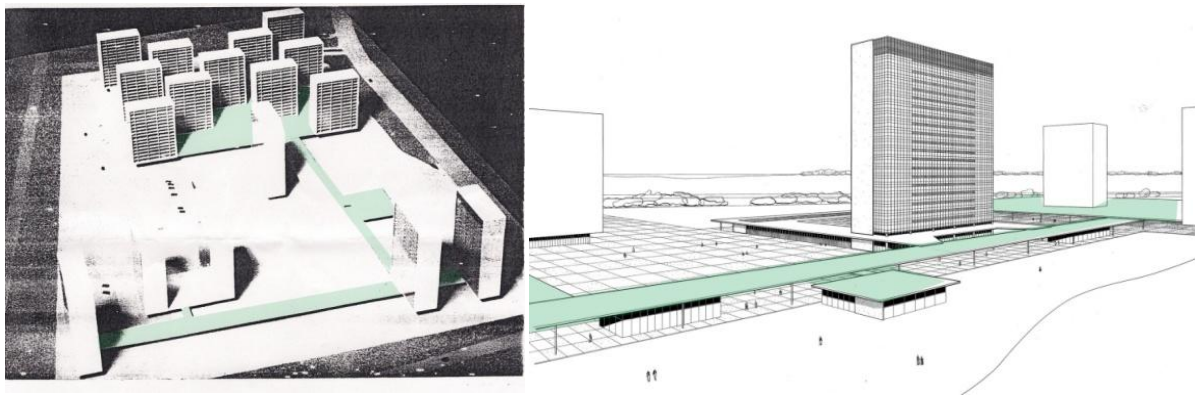


Figura 11 – SBS com marquises. Maquete de O.Niemeyer e desenho Ary G. Roza. Fonte: Módulo nº 13 e 16, 1959, realces nossos.

A implantação, a toque de caixa, o distanciamento do autor original e o pragmatismo exacerbado dos órgãos gestores da nova capital levaram a simplificações e prejuízos na urbanidade de Brasília:

Além da setorização excessiva dos usos, cabem algumas observações relativas a como se processou o desenvolvimento dos projetos de cada Setor (Comercial, Bancário, Hoteleiro, Médico-Hospitalar, Autarquias, Rádio - TV). Na maneira de abordar estes projetos (alguns feitos pela Divisão de Arquitetura, outros pela de Urbanismo, outros resultantes de troca entre ambas), mesmo no início, houve uma tendência – aliás, generalizada em Brasília – para soluções esquemáticas em todos os níveis. É possível que, na origem, tal postura decorra de uma leitura mal assimilada do plano-piloto, ignorando toda sutileza de seu conteúdo. Assim, traduziu-se simples por simplista. (Costa; Lima, 1985, p.73)

Mesmo com a descontinuidade física com o entorno imediato e a não consolidação do setor com os equipamentos previstos, alguns indícios de urbanidade ou potencialidades de urbanidade e integração se manifestam em áreas centrais de Brasília, e particularmente no SBS. E a arquitetura de alguns edifícios potencializa essa integração. É o que veremos mais adiante.

O espaço do Setor Bancário Sul

O projeto arquitetônico do SBS nasceu com o início da construção da cidade e a edificação do setor foi também pioneira no Plano Piloto. De acordo com o plano de Lucio Costa para a área Central, o SBS é desenvolvido sobre terrapleno, o que lhe empresta uma intencional e efetiva monumentalidade:

“Dadas às condições topográficas, foi possível situar-se o conjunto ao nível do eixo-rodoviário que lhe dá acesso e sobrelevá-lo ao resto do terreno circundante, marcando com um terrapleno a sua definição urbanística, conforme o Plano Piloto previra” (Módulo, 1959).



Figura 12 – Setor Bancário Sul, 2011. Trecho do projeto original de Lucio Costa (em cima) e trecho acrescido (embaixo) no Mapa. Fonte: Google, destaques nossos.



Figura 13 – Setor Bancário Sul, vista panorâmica, a partir do Eixo Rodoviário. Fotos: JWJ.

Essa sobrelevação em relação ao terreno circundante e a mudança do projeto original com o deslocamento da cidade para Leste (800m) provocaram, nas faces ao longo das Vias S1 e S2, uma fragmentação, com descontinuidade espacial em relação àquelas áreas. (Figura 14). Não há continuidade para o transeunte que circula entre a plataforma inferior da Rodoviária ou da Esplanada dos Ministérios para o SBS, sem vencer íngremes taludes. Do lado da Praça dos Tribunais e do Setor de Autarquias o acesso é ainda mais crítico.



Figura 14 – Descontinuidade urbana - taludes nas bordas do SBS. Fotos: JWJ.

Por outro lado, situar o conjunto no nível do Eixo Rodoviário foi extremamente favorável ao acesso, devido à regularidade topográfica e principalmente por serem os eixos sintaticamente integrados ao conjunto da cidade. Não é por acaso que o desenvolvimento de todo o setor se deu primeiro por essa face, conformando no trecho frontal uma praça virtual de uso intensivo e de importância estruturadora de fluxos do setor. O projeto de Niemeyer, assim como o de Lucio Costa, sinaliza ainda para uma setorização não ortodoxa de funções, dando a idéia de funções de “dominância” de serviços bancários no SBS.

A organização de fluxos e hierarquia formal e simbólica é delineada pelos autores da seguinte forma:³⁴

Resultou com isso (a elevação do terrapleno) um subsolo amplo e de entrada pública, onde se localizaram dependências bancárias (casas-forte, cofres de aluguel) bem como o centro de todo complicado e extenso equipamento dos edifícios modernos (casa de força, central de ar condicionado, etc.). Resultou, igualmente, um pavimento térreo de desenvolvimento mais franco, vale dizer, de maiores possibilidades plásticas e funcionais.”

“Do conjunto destacam-se, pela posição e volume, os edifícios dos estabelecimentos oficiais, sobretudo do Banco do Brasil, com o que o projeto atendeu, como não poderia deixar de fazer, a hierarquia do nosso sistema bancário”

“Quanto ao tráfego, nele se observa a já clássica separação entre o do pedestre e o do veículo, sendo que este é de penetração somente, visto estar o conjunto resguardado do tráfego de passagem e também do de serviço (feito no plano inferior)” A implantação do SBS configura um amplo “calçadão” para pedestres. O fluxo de veículos se dá por dois sistemas independentes: no nível térreo (Eixo Rodoviário e via lateral), para acesso do público, circundando a área; no nível inferior, para acesso de serviço (garagens para funcionários, caminhões de entrega) (...) “foram previstos locais de estacionamento, em pontos convenientes para o conforto de seus usuários e em defesa das perspectivas da Praça, permitindo que a vista do pedestre se desdobre sobre a região e alcance o setor cultural, a Esplanada dos Ministérios, a Praça dos Três Poderes, até o lago, seis quilômetros distante. (Módulo, nº 19).

Como podemos verificar na *Figura 15*, o agenciamento do espaço público tem dois tratamentos básicos no conjunto. No primeiro trecho (“+simbólico”), constituído como que uma entrada do setor, de caráter mais monumental, conformando uma grande Praça. Nele estão situadas, em caráter deliberadamente valorativo, as instituições bancárias públicas da época. O reforço valorativo nesse trecho é dado tanto pela escala e relações dos espaços como pelo seu paisagismo, com implantação de espelho d’água e jardins desenvolvidos por Burle Marx. O segundo trecho (“+operacional”), mais a sul, é composto de uma maior aglomeração de edifícios, de menor altura e de menores áreas de circulação entre eles. Um terceiro trecho, ainda mais a sul, que não consta do projeto original desenvolvido por Niemeyer, é separado

³⁴ Transcrevemos trecho relativamente longo, por ser esclarecedor e para registro e preservação do conteúdo originais das idéias dos autores, impressas na Revista Módulo, nº 19, de 1959, de difícil acesso. Ali a autoria declarada do projeto é: *Urbanismo*- Lucio Costa; *Arquitetura* – Niemeyer. O texto, por inferência nossa, expressa literalmente as idéias de Niemeyer sobre o projeto, já que o mesmo era o editor e redator da revista Módulo que o publicou.

pela Via S-3, e foi fruto de crescimento posterior do setor central/bancário, abrigando hoje somente a sede do Banco Central (O BC não existia em 1960) e da Caixa Econômica Federal e não será aqui estudado.

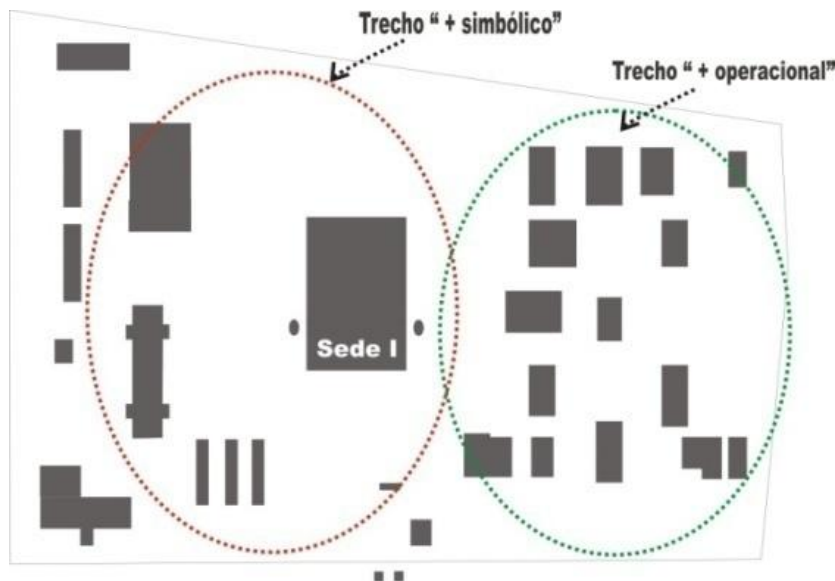


Figura 15 – Trechos “+simbólico” e “+operacional” do SBS. Croqui nosso.

Fluxo de pessoas

Uma multidão de pessoas passa diariamente pela área central do SBS. Só pela praça em frente ao Sede I é estimado atualmente, pelos administradores locais, um fluxo diário de 15 mil pessoas, entre funcionários das instituições bancárias, de escritórios, de instituições públicas, incluindo as que transitam para o setor de tribunais que fica pelo lado leste do SBS. A estação do Metrô e os pontos de ônibus existentes na Galeria dos Estados, mais o público proveniente do Setor Comercial Sul (ver *Figura 16*) compõem numericamente essa multidão. Certamente essa população, local ou flutuante, emula todo o tipo de troca urbana, intensificando a vida local, *Figura 17*.



Figura 16 – Fluxo de pessoas no SBS. Fotos: JWL (2008).



Figura 17- Mapa de integração do SBS. Gerado a partir dos conceitos da sintaxe espacial o mapa mostra a intensidade de fluxos de pedestres no SBS. As linhas vermelhas e laranjadas que passam pela frente e laterais do Sede I e da Praça do Cebolão indicam as conexões e as maiores intensidades de fluxo de pessoas na área. Fonte: JWL (2011).

Lugar, valor social e apropriações

A valoração de um sítio urbano, patrimonial ou não, além dos seus aspectos configuracionais e físicos, deve identificar e levar em consideração todos os aspectos do significado cultural, simbólico e natural. Os sítios têm significado cultural e refletem a diversidade das nossas comunidades, dizendo-nos quem somos e qual foi o passado que nos formou, assim como se formou a paisagem. (Carta de Burra, 1999).

O ambiente urbano é a sua forma física, suas relações sociais e sua história. Lugares podem ser personificações de idéias e ideais, tendo caráter, identidade e espírito, e sua espacialidade se configura *locus* do processo de interação. Diversos significados são associados aos lugares pelos indivíduos e partilhados pelas comunidades. Isto é a essência do valor social. Valor social entendido, então, como significados especiais anexados aos locais por grupos de pessoas e não só por indivíduos, e a forma como estes valores podem ser considerados num processo de avaliação do lugar, (Johnston, 1994).

Nas práticas urbanísticas correntes, a análise e avaliação dos lugares muitas vezes são parciais, nem sempre refletindo a amplitude e a profundidade dos interesses presentes e os significados incorporados, reflexos de políticas, processos históricos e culturais. Por outro lado, tem sido bastante desenvolvida, nas reflexões urbanísticas, geográficas e antropológicas, a idéia de "lugar", integrando nesse conceito os significados decorrentes da interação entre as

pessoas e o espaço. O conceito mostra como o apego ao lugar pode se desenvolver dentro do indivíduo e dentro de uma comunidade. Como o lugar tem um valor social porque proporciona o ambiente dentro do qual – e com o qual - uma prática cultural (ou uma função) pode ocorrer. Compartilhar da tradição de uma atividade contribui para sua continuidade e ajuda a moldar a cultura do lugar. Mas a tradição e a identidade não são estáticas: a interrelação das esferas espaciais, ambientais e humanas, que tornam um espaço um lugar são dinâmicas e se transformam com a dinâmica social e histórica da cidade. (Reis-Alves, 2007). A idéia de lugares com limites demarcados e identidades únicas, construídas através de relações profundas e históricas, não se adapta à realidade. A identidade dos lugares é mais bem explicada no plural, pois lugares possuem diversas identidades e estão repletos de relações com a estrutura mais ampla da cidade, (Ferreira, 2009).

Alguns locais podem ter uma ou mais comunidades de interesses - grupos de pessoas que o valorizam e dão a ele um significado especial. Isto é o que vem acontecendo no SBS. Além de ser um centro de interesse econômico, de decisões político-sociais (instituições nacionais de fomento à agricultura, habitação, desenvolvimento social) ele é um lugar de serviços diversos, de variadas práticas sociais e de interação de vários grupos de interesse. Atividades diferentes do uso hegemônico apontado para o setor se desenvolvem francamente.

De início, as atividades “complementares” ao uso dominante de serviços financeiros no SBS não se desenvolveram conforme previstas. A grande extensão de “marquise” para abrigar o pedestre e provê-lo de serviços não foi levada à frente, o que não impediu que esses serviços, de uma forma ou de outra – porque necessários – ali com o tempo comparecessem. Diversos quiosques foram se instalando, improvisados, mas queridos pela população ativa do setor. O comércio informal, com lanches, frutas, balas, conveniências, comparece no setor há mais de 15 anos (*Figura 18*), atendendo principalmente às pessoas que trabalham nos serviços gerais das instituições ali presentes; e ele está fisicamente voltado para a praça frontal ao primeiro edifício sede do Banco do Brasil em Brasília – o Edifício Sede I.



Figura18 – Quiosques e tendas no SBS. Fotos: JWL (2008).

São cada vez mais tradicionais na cidade as atividades culturais desenvolvidas na ponta sul do SBS, no conhecido Bar do Calaf, (*Figura 19*). No início, em 1990, o Calaf era um bar, considerado o oásis no SBS. Aos poucos, o espaço foi-se ampliando até tornar-se, além de bar, um restaurante de tradição. No campo musical, o Bar do Calaf é conhecido por divulgar a música brasileira e suas raízes. Os clássicos do chorinho e do samba de raiz fazem, nas noites da semana e às tardes de sábado, a vida urbana do SBS. A Revista *Veja Brasília*, em sua edição especial 2009/2010 sobre os melhores lugares da Capital Federal para se divertir, premia Bar do Calaf como o melhor lugar para paquerar e o melhor lugar para dançar.



Figura 19 – SBS - Cultura e diversão no tradicional Bar do Calaf. (fotos: Google).

Como em toda área urbana de fluxo e movimento significativo, o churrasquinho de final de tarde também comparece no SBS, e seus usuários deitaram raízes no lugar, (*Figura 20*). O movimento é diário e os usuários do serviço se comunicam pela internet, (<http://churrasquinhodobigode.blogspot.com>), sobre os assuntos que se desenvolvem ao sabor do espetinho e da cerveja, nas mesas improvisadas sob a marquise da saída da Galeria dos Estados. O uso da área após o tradicional horário de expediente começa a se desenvolver e se consolidar, indiferente de ser ali *o setor bancário*.



Figura 20 – Atividades noturnas no SBS – Churrasquinho. Fonte: Google.

Outro movimento que, nas últimas décadas, tem impregnado o espaço do SBS de sentido e de atividades é o de mobilização dos trabalhadores bancários e de serviços correlatos. Desde a fundação do SBS, o movimento no local é significativo e perpassa todos os momentos de sua história. Nas décadas de 1960 a 1980, as reduzidas instalações físicas do Sindicato dos Bancários, distantes da base espacial dos trabalhadores, levaram as

manifestações coletivas e de mobilização social da categoria para a área em frente ao Sede I, *Figura 21*, pelo espaço propício à reunião e manifestação ali existente.



Figura 21 – Manifestações trabalhistas no SBS. Fonte: Site do sindicato dos Bancários de Brasília.

O fato de essas atividades tomarem as dimensões que tomaram reforça a idéia de que a arquitetura e o urbanismo não comandam a vontade social, mas a organização espacial das cidades pode funcionar como uma variável independente: os padrões espaciais não determinaram as atitudes coletivas, mas determinaram os lugares onde elas podem se expressar, (Holanda, 2002).

A memória de grande parte das manifestações trabalhistas de Brasília dos últimos cinquenta anos passa pelo espaço urbano do SBS. Desde os primeiros movimentos de resistência à Ditadura Militar de 1964, até o processo de redemocratização do País, o espaço está impregnado de identidade e sentido de resistência e participação popular. É tão forte essa identidade que a imprensa e parte da cidade conhecem a praça frontal ao Sede I como a *Praça do Cebolão* (nome dado pelo movimento sindical à praça, referenciando um jornal trabalhista denominado *Cebolão*, que simbolizou junto à comunidade bancária a resistência à Ditadura e a mobilização para a redemocratização do País).



Figura 22 - Praça do Cebolão – identidade, memória e endereço no SBS. Fontes: Google.

Por extensão à conotação político-social construída ao longo do tempo pelo movimento sindical bancário, pela sua configuração espacial favorável, pelo fácil acesso (inserção do Setor em área sintaticamente integrada), pela sua visibilidade e por abrigar instituições nacionalmente simbólicas como o Banco do Brasil, o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDS) o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada

(IPEA), o espaço do SBS tem também abrigado os mais diversos tipos de manifestações coletivas públicas, locais e nacionais (Figura 23). *Marcha contra privatizações*, campanhas por melhores condições de trabalho, campanhas políticas públicas, e outras, reforçam o seu *valor social*, no sentido que é dado ao termo por Johnston, 1994.



Figura 23 - Praça do Cebolão - manifestações políticas de caráter nacional. Fonte: Sindicato Bancários de Brasília.

Devido a sua configuração espacial, com grande plataforma pavimentada plana, e obstáculos eventuais para manobras, o SBS foi descoberto, nos anos 1990, por uma comunidade urbana bem específica: os *skatistas*, amadores e profissionais, que vêm de todas as cidades do DF, Figura 24. O conflito inicial gerado com os administradores dos edifícios do setor foi parcialmente superado, havendo hoje uma convivência relativamente pacífica, permanecendo um afluxo diário de praticantes à área. A comunidade de skatistas configura uma chamada *tribo urbana*. Tribo urbana aqui identificada como grupos que se constituem em redes de afinidades e de interesse, laços de vizinhança que estruturam as grandes cidades. Na linha das *táticas* - expressão da vontade histórica de existir - de Michel Certeau, Maffesoli argumenta que “seja ele (*o grupo, a tribo*) qual for, o que está em jogo é a *potência* contra o poder, mesmo que aquela não possa avançar senão mascarada, para não ser esmagada por este”, (Maffesoli, 1998). Por meio da tribo urbana dos skatistas o lugar adquire novas dimensões, lúdicas e simbólicas, uma nova sociabilidade visível na dinâmica cotidiana. Essa prática dá um colorido especial ao setor de serviços bancários, normalmente formais e austeros em qualquer cidade. E trazem para ali certa efervescência, ativando a vida do setor nos finais de tarde e, particularmente, nos finais de semana, onde os serviços normalmente não funcionam na área.



Figura 24 – Skatistas do SBS – colorido especial no setor. Fotos: JWL.

Edifícios do SBS e os valores urbanos

Alguns edifícios construídos na origem de Brasília configuram e simbolizam, no espaço do SBS, uma forma como a arquitetura pode contribuir para potencializar a urbanidade do lugar. O setor possui vários edifícios de definida expressão da arquitetura modernista brasileira para escritórios, construídos ao longo dos anos de 1960. São exemplos dessa arquitetura, o edifício hoje ocupado pelo Banco Regional de Brasília (BRB), de autoria de MM Roberto, o edifício do BNDS de autoria de Alcides da Rocha Miranda, Elvin Dubugras e Fernando Cabral Pinto (*Figura 25*); e, principalmente, pelo seu conjunto de valores, o Edifício Sede I do Banco do Brasil (BB), de Ary Garcia Roza. Esses edifícios se apresentam, pelas suas relações dentro/fora e transparência/ opacidade, de forma integradora em relação ao contexto urbano, dialogando com os espaços públicos externos do setor.



Figura 25- Edifícios do SBS: BNDS, BRB, Caixa e Edif. Casa de São Paulo. Fonte: Google.

A potencialidade de uso e de integração urbana da área daí decorrente é tão flagrante que não demorou a se consolidar a tradição de seu uso. Como vimos, foi o movimento dos trabalhadores bancários quem primeiro se apropriou dessa área, desenvolvendo na *Praça do Cebolão* muitas de suas atividades políticas, sociais e culturais. A área extensiva ao edifício, por sua composição arquitetônica, por seus atributos simbólicos (sede nacional do BB), por sua história, termina por se configurar como um espaço de uso intenso, de memória e de identidade dos movimentos sociais de Brasília.

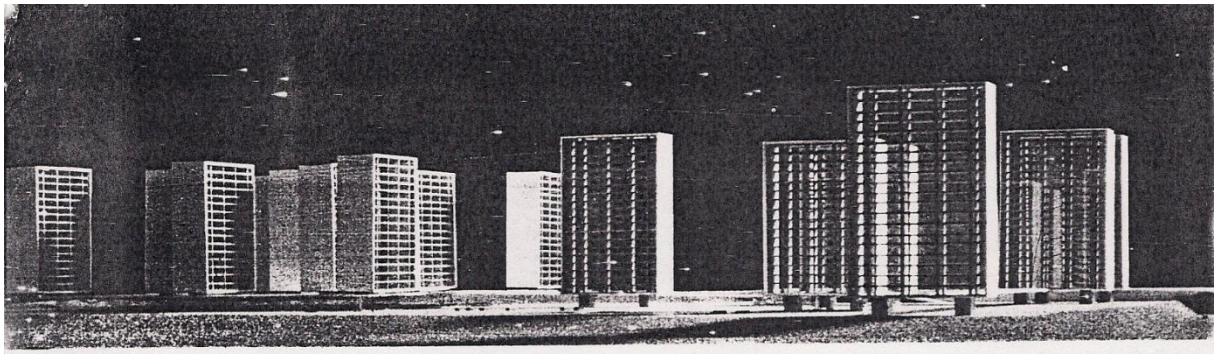


Figura 26 – maquete do SBS de Niemeyer, com o Sede I no centro. Fonte Modulo nº 13, 1959, p.40.

Por sua topologia conformadora do espaço local, pelo seu porte e sua disposição, os edifícios citados (BRB, BNDS, BB) contribuem para a visibilidade do lugar e a *orientabilidade*³⁵ do transeunte, caminhante ou motorizado. A escala e a força visual sóbria desses edifícios auxiliam na integração e configuração do espaço. E o seu pioneirismo, a ‘visão de mundo’ subjacente de seus projetos consolidam o seu valor artístico e histórico e concretizam o conceito de escala gregária do projeto de Lucio Costa, contribuindo para a constituição originária da idéia de centralidade de Brasília.

Os significados do SBS

A urbanidade se manifesta de forma desigual nos espaços de Brasília. Ela é significativa na área de habitação do Plano Piloto. Mas, não acontece na mesma intensidade em alguns setores da área central. A setorização funcional que permeia o ideário do projeto de Brasília, a pressa e o esquematismo na implantação do Plano Piloto acirraram a fragmentação urbana da cidade, com descontinuidades e incompletudes. A área central e particularmente o SBS sofreram desse mal. Não obstante, a qualidade de certos espaços e edifícios, a perspectiva de completude física das áreas a edificar e, principalmente, a ação da população, à sua maneira, em suas práticas cotidianas, engendram respostas de superação que tecem fragmentos de urbanidade que apontam para um futuro urbano menos árido.

O cruzamento dos conceitos de *urbanidade*, *centralidade* e *lugar* instrumentalizou a análise do desempenho simultaneamente sintático e semântico do Setor Bancário Sul.

As análises realizadas levaram ao entendimento de que, embora havendo descontinuidades espaciais externas e internas, o SBS sinaliza pequenas “fissuras urbanas”,

³⁵ A *orientabilidade* é a capacidade de os lugares (edifícios, praças, equipamentos urbanos) oferecerem aos indivíduos a possibilidade de se moverem neles e para fora deles com a finalidade consciente. “O deslocamento na cidade com objetivo definido pressupõe a presença marcante de toda uma série de elementos no interior dos espaços públicos que possam ser vinculados pelos seus habitantes e visitas em um sistema de orientação: escolher, não se perder e poder chegar, pelo próprio deslocamento, aonde se quer”. (Kohlsdorf, 1996, p. 207).

(Castelo, 2008), com uso e caráter diferenciado do seu esquema hegemônico. Aponta para uma ampliação de possibilidades de uso do espaço como lugar de encontro e de interações sociais, onde se realizam as diversas potencialidades humanas de vida em sociedade. Se não perturbam a ordem estabelecida, tencionam as estratégias de preservação e matizam a urbanidade local, potencializando o desenvolvimento do setor de forma mais orgânica (socioespacial, não apenas figurativa), oferecendo ao cidadão que por ali trabalha ou transita uma possibilidade de vida urbana mais democrática. Um lugar onde a nova centralidade funcional se reconcilie com o sentido histórico-social das práticas de centralidade.

A consolidação e aprofundamento dessa diversidade de apropriação, com fixação organizada de algumas atividades e consolidação do setor com todas as edificações, pode contribuir para a definição do caráter de centralidade do lugar e constituí-lo em um bom exemplo de superação de dificuldades sintáticas da configuração urbana de um setor da Capital.

Nesse contexto, quais os valores que o Sede I compartilha (oferece e toma) com o SBS? Em que medida o edifício contribui para a consolidação de seu entorno no SBS e quais os sentidos ele ali adquire?

Para alinhar respostas a essas questões entendemos como útil a análise de variados aspectos da trajetória do edifício na história de Brasília e da arquitetura brasileira. Iniciamos, no item a seguir, pela caracterização de traços do ideário e do histórico profissional do autor do projeto – o arquiteto Ary Garcia Roza – e, posteriormente, com o detalhamento sobre o surgimento do projeto e da obra, além de breve histórico do edifício com seus precedentes e opções projetuais. O entendimento dessas características históricas – pessoais e projetuais – e a verificação de seu rebatimento no projeto e na obra auxiliarão na análise mais detalhada do edifício, o que será efetuada no Capítulo 3.

2.3 Ary Garcia Roza, arquiteto modernista³⁶

O arquiteto Marcio Cotrim Cunha, em artigo sobre os irmãos Cascaldi, aponta o relativo ostracismo em que ficaram personagens ativos e significativos da arquitetura moderna brasileira, principalmente devido ao ofuscamento provocado pelo brilho desproporcional atribuído a algumas figuras eminentes que atuaram junto a eles entre os anos de 1930 e 1980.

“Podemos dar por certo que a arquitetura moderna brasileira teve papel fundamental na invenção e formulação da história do nosso país. No entanto durante essa empreitada a historiografia arquitetônica acabou por cometer algumas injustiças e contribuir para a mitificação de alguns personagens, deixando outros importantes de lado, quando não esquecidos.(...) Entre protagonistas e esquecidos situam-se o engenheiro Rubens e o arquiteto Carlos Cascaldi, que se tornaram conhecidos sobretudo pela relação profissional com Vilanova Artigas. (Cotrim Cunha, 2005, s/p.)

Contemporâneos dos melhores momentos profissionais de seu grupo de amigos como Niemeyer, Reidy, os irmãos Marcelo e Milton Roberto os projetos elaborados por Ary Garcia Roza foram sistematicamente desconsiderados pela historiografia arquitetônica em nosso país, seja pelo protagonismo de seus pares, seja também pela personalidade avessa a exposição e badalação do arquiteto: “Eu não tenho vocação para vedete”, afirmava Roza, com uma ponta de ironia e tristeza. (Roza, 1989). Não obstante, ele manteve-se sempre ligado aos arquitetos mais significativos de sua geração, seja por afinidade de idéias e concepções arquitetônicas, seja por relações de amizade ou de trabalho. (Lopes e outros, 1998).

Não se tratando de um “arquiteto artista”, uma unanimidade consensual, o propósito da abordagem breve da trajetória e da produção de Garcia Roza aqui desenvolvida é colocar a discussão em torno do sentido do projetar e do sentido de fazer história da arquitetura. Em que medida a arquitetura de qualidade só é feita por unanimidades? Em que medida temos a responsabilidade de também revelar valores de uma produção destinada ao uso do dia a dia, não escultural ou palaciana, na formação de nossa cultura arquitetônica? Trata-se da discussão colocada por Miguel Pereira, no prefácio do livro *Arquitetura Moderna Brasileira*, de Sylvia Ficher e Marlene Acayaba:

Isso nos levaria afinal ao debate do impasse teórico da arquitetura brasileira, onde ainda paira intocável o mito da criatividade do arquiteto brasileiro como parâmetro maior de referência e julgamento de toda nossa arquitetura. A partir daí, a idéia do grande homem,

36 Termo que Garcia Roza detestava, segundo Ivo Penna - preferia ser caracterizado como “arquiteto contemporâneo” (Penna, 2012). Ivo de Azevedo Penna, enteado de Garcia Roza, foi o braço direito do arquiteto no desenvolvimento do projeto e da obra do Sede I. Considerado *arquiteto colaborador* (está lá, em todas as pranchas originais do projeto de arquitetura) morou durante todo tempo da obra no alojamento do Banco e acompanhou todo o desenvolvimento do projeto, das plantas básicas ao detalhamento do mobiliário. O arquiteto nos concedeu entrevista, gravada em áudio, em sua residência, em Petrópolis, no dia 9.05.2012.

do gênio, tem alimentado entre os arquitetos a falsa idéia de que a única saída é a produção de uma arquitetura voltada para seus valores plásticos (...). Assim se sacraliza uma profissão, assim são sacralizados os profissionais e suas obras. (Ficher e Acayaba, 1982, p. 6).

E se nossa abordagem constata a necessidade de redimensionar o papel do arquiteto artista, também busca equacionar os limites da ilusão do papel demiúrgico da arquitetura como redentora social.

Analisando as características e o contexto da arquitetura brasileira nos anos de sua principal atuação, Ary Garcia Roza pode ser definido como representante típico da arquitetura modernista. Pelos seus valores, suas realizações práticas e pela suas idéias relacionadas à arquitetura, história e sociedade. A sua filiação aos aspectos estéticos e artísticos do movimento moderno é evidente em suas obras. A escolha de temas, das técnicas, dos materiais (cores, textura, opacidades e transparências) além do aspecto compositivo e tipológico confirmam essa opção. Os exemplos, as obras e os relatos aos quais tivemos acesso auxiliam essa caracterização e podem ratificar a nossa hipótese de caracterização de Ary Garcia Roza como um *arquiteto modernista brasileiro*.

Essa caracterização, ou essa narrativa ligeira sobre o arquiteto e sua atuação, contribuirá com elementos para auxiliar na identificação dos atributos do Sede I. E auxiliará no seu reconhecimento como um bem que sintetiza uma forma característica de projeto, uma linguagem arquitetônica e uma prática de projeto de uma época. Tais atributos podem qualificá-lo e identificá-lo como um *monumento*, nos termos da formulação riegliana³⁷.

Ary Garcia Roza nasceu em Cachoeiro de Itapemirim – ES em 1911. Coursou Arquitetura na cidade do Rio de Janeiro, na então Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), ao lado de colegas que se tornariam importantes expressões do movimento moderno brasileiro como Oscar Niemeyer, Marcelo e Milton Roberto, Burle Marx, Affonso Eduardo Reidy, Álvaro Vital Brazil entre outros. Concluiu o curso em 1934.

Durante o período em que estudou na ENBA, Garcia Roza foi contemporâneo das discussões polêmicas para renovação do ensino de arquitetura, frente às novas tendências praticadas no mundo, especialmente na Europa. Teve seus primeiros contatos com as idéias do modernismo por meio das palestras de Le Corbusier, em 1929, e posteriormente com a meteórica presença de Lucio Costa na direção da escola (dez/30 a setembro/31) que propõe a reforma metodológica e curricular: um período de grande debate

³⁷ Ver Riegl, 2006, Capítulo I.

onde são nomeados novos professores considerados modernistas, e é colocado em xeque o ensino tradicional da arquitetura e das artes. Novos modernistas como Gregori Warchavchik, então com 34 anos, e seus assistentes Affonso Eduardo Reidy, então com 20 anos de idade e Alexandre Budeus (jovem arquiteto alemão), autor de edifícios modernistas na Europa e no Brasil, entre outros, são nomes que se incorporaram ao ensino da ENBA. Esses mestres têm a missão de substituir os tradicionais professores da escola e seus antigos métodos de ensino, centrados na cópia de modelos e fórmulas arquitetônicas. As novas diretrizes procuram a criação de projetos centrados nas formas e funções da vida moderna. E, de fato, ali é iniciada uma nova fase no curso de arquitetura da ENBA, com os desdobramentos reconhecidos na historiografia brasileira como uma nova fase da história da arquitetura brasileira. Em 1933, ainda estudante, Roza teve a oportunidade de se aproximar da circulação das novas idéias sobre arquitetura quando, através de concurso da própria ENBA, recebeu como prêmio uma viagem pela Europa onde permaneceu por seis meses.



Figura 27 – Primeira foto: Ary Garcia Roza. Na segunda foto, no destaque, a partir da esquerda: Ary Garcia Roza, em pé, e Burle Marx, Le Corbusier e Lucio Costa, sentados Fonte: (Lopes, 1998).

A trajetória profissional de Roza passa pelos temas prediletos dos vários segmentos de arquitetos do movimento moderno: habitação coletiva e pré-fabricação, racionalidade e tecnologia aplicada ao edifício, planejamento urbano, obra total, integração das artes, centralidade e *core* da cidade, política profissional, arquitetura e sociedade.

Garcia Roza explicita seus valores argumentando que o projeto de arquitetura é uma opção estética, mas que, sobretudo, é consequência necessária de uma correta interpretação do programa e da escolha da técnica que melhor se compatibilize com a função:

A arte na arquitetura é um estado de espírito indispensável. Mas eu fui criado na construção, desde pequeno, na construção da casa de meu pai. Para mim a tecnologia, os materiais - as conquistas da ciência e da tecnologia de uma época têm de fazer parte da arquitetura dessa época. Nós não estamos fazendo uma escultura, uma peça de arte. Estamos fazendo um equipamento urbano que vai participar da vida da coletividade. Então nós não podemos fazer isso só por beleza. A beleza é uma competência natural e lógica. Para que a obra seja feita, e bem feita, ela tem que ter essa condição, tem que ter essa qualidade, sem a qual não dura. Também não é uma engenharia. Engenharia é uma especialidade que contribui para realizar melhor, para prever problemas e dar soluções. A concepção arquitetônica tem que ter uma síntese, tem que representar realmente a época que foi feita: os valores culturais, os agentes tecnológicos; sem isso não consegue fazer parte da comunidade. A nossa arquitetura foi muito elitista (...) (Roza, 1989).

Segundo Carvalho (1961), Garcia Roza era “modesto, dotado de invulgar inteligência, faz de cada projeto seu um trabalho de equipe, onde a construtividade sobressai como resultante de uma grande prática de obra a par de sérios estudos técnicos. É daqueles que afirma sempre que ‘o projeto se faz no escritório’ e nunca ‘depois se ajusta’, ‘na obra se modifica’. (Carvalho, 1961).

O próprio Roza também se define como um "arquiteto de canteiro de obras", para enfatizar que, diferentemente de outros arquitetos de sua geração, que optaram por se colocarem como "artistas – projetistas", seu grande desafio era acompanhar a concretização de sua concepção criativa, orientando e acompanhando de perto o desempenho de engenheiros, mestres de obras e operários. E, de fato, o vínculo com o canteiro é uma prática comprovada, particularmente no caso do Banco do Brasil, aonde o arquiteto foi morar no acampamento de obra construído pelo Banco, e acompanhou de perto todos os passos da obra. O planejamento, a racionalização e industrialização estão presentes no ideário e nas obras de Roza. Essa vertente prática mais “racionalista que formalista” da arquitetura de Garcia Roza é constatada pela Professora Clara Luiza Miranda que estudando a arquitetura moderna capixaba indica essa característica como tendência de atuação de alguns arquitetos capixabas, entre eles, Garcia Roza:

Não obstante, a industrialização incipiente, condição fundamental da Arquitetura Moderna, e ainda, uma classe média pouco numerosa e a inexistência de um campo artístico, a linguagem moderna se instalou no Espírito Santo. Isso ocorre mediante o trabalho desses arquitetos (Maria do Carmo Schwab e Élio Vianna) e outros como **Ary Garcia Roza** e Marcello Vivacqua. Os trabalhos ocorrem como tradução local da linguagem que nasce internacional e converte-se em nacional. Devido acepção moderna, esta arquitetura não pode ter o atributo de inerente à cultura local; é expressão da criação pessoal desses arquitetos, contudo, expressa o caráter local mediante sua conversação com a paisagem, a técnica e a cultura local.(...) pode-se reconhecer ‘padrões’ da Escola Carioca, todavia, mais próxima de Reidy do que de Niemeyer, mais racionalistas do que formalistas. (Miranda, 2011, s/p. grifo nosso).

Na arquitetura praticada a partir do Rio de Janeiro no período que se inicia nos anos de 1930 – na denominada *arquitetura carioca ou escola carioca*³⁸ - observa-se, segundo Roza, dois grupos básicos: um grupo que partiu do projeto do MES, vai trabalhar mais com obras do estado, com o poder público e um segundo grupo que monta grandes escritórios e trabalham mais como autônomos, tendo como maior parte de sua clientela a iniciativa privada. O primeiro, com uma tendência expressiva mais *formalista*, artístico-escultural e o segundo mais pragmático, técnico e *funcionalista*. Roza vai ficar no segundo.

Presidência do IAB

Garcia Roza ocupou o cargo de Presidente do Instituto dos Arquitetos do Brasil, nos mandatos de 1956/57 e 1958/59, tendo como vice – presidente, no primeiro mandato, o arquiteto Oscar Niemeyer³⁹. Nesse período de grande atividade dos escritórios de arquitetura do Rio de Janeiro, o escritório de Roza ocupava um andar inteiro na cobertura do edifício à Rua da Quitanda, nº 3, 13º andar. Como o IAB, em período de baixa financeira devido à pouca organização prática dos principais arquitetos envolvidos (Roza,1989), não tinha sede própria, Roza cede espaço contíguo ao seu escritório, adaptando sala para as atividades do Instituto. Essa situação o aproximou mais ainda de todos os colegas arquitetos que participavam ali de calorosas discussões da categoria. Essa situação durou até o IAB conseguir outro espaço para sua sede própria. Mas não foi somente o IAB que desfrutou do espaço de seu escritório. Passaram por ali inúmeros estagiários, dentre eles, os depois conhecidos arquitetos, Sergio Bernardes, Fernando Vasconcelos e Carvalho Rego. Artistas como Joaquim Tenreiro e escritora com Eneida de Moraes fizeram uso do seu espaço numa congregação de artistas e arquitetos. Comunista militante que foi na juventude, Roza ainda cultivava com ênfase a solidariedade e o internacionalismo das primeiras cartilhas. Assim, em

³⁸ *Escola Carioca* é o nome pelo qual certa produção moderna da arquitetura brasileira é comumente identificada pela historiografia. O nome é esboçado pela primeira vez por ocasião da publicação do catálogo da exposição Brazil Builds, no Museum of Modern Art – MoMA (Museu de Arte Moderna) de Nova York, em 1943. Trata-se originalmente da obra arquitetônica produzida por um grupo radicado no Rio de Janeiro, que, com a liderança intelectual de Lucio Costa e formal de Oscar Niemeyer, cria um estilo nacional de arquitetura moderna: uma espécie de *brazilian style*, que se dissemina pelo país entre os anos 1940 e 1950, contrapondo ao *international style*, hegemônico até os anos 1930. Além de Costa e Niemeyer, o grupo tem a participação dos irmãos Marcelo, Milton e Maurício Roberto, Atílio Corrêa Lima, Affonso Eduardo Reidy, Burle Marx, entre outros. O projeto do Ministério da Educação e Saúde de 1936/1943 é um dos episódios “fundadores” dessa moderna arquitetura brasileira. É o primeiro edifício que incorpora em grande escala os cinco pontos da arquitetura corbusiana, ao mesmo tempo em que lança mão de uma plasticidade original e recupera elementos “nacionais”, como os painéis de azulejos. A relação entre modernidade e tradição é a base do discurso e da prática do grupo. Fontes: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.047/596> e <http://1940a1954.wordpress.com/arquitetura/>. Acesso em 01.08.2012.

³⁹ Niemeyer renuncia à vice-presidência do Instituto quando da polêmica instaurada na fase do concurso para escolha do Plano Piloto, com os questionamentos e divergências do representante do IAB Paulo Antunes Ribeiro na Comissão sobre os procedimentos e critérios para escolha do vencedor. Ver detalhes da polêmica em www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.086/234.

período de dificuldades políticas em outros países (como Espanha e Portugal nos anos de 1950/60) - ou outro percalço qualquer - o seu escritório abrigava, com espaço, trabalho e apoio, arquitetos vindos do exterior. Suas frases em tom de brincadeira “*o meu escritório era uma embaixada, uma fundação...*” ou “*o meu escritório era um abrigo de comunistas desamparados*” corresponde de fato às suas práticas e ao testemunho de vários colegas seus contemporâneos. (Roza, 1989 e Penna, 2012).

Garcia Roza foi presidente do IAB no período coincidente com o governo JK e sua proposta de mudança da capital da República. Participou do processo do concurso para o projeto de Brasília orientando o representante do Instituto na comissão de seleção do projeto para o Plano Piloto e solicitando esclarecimentos sobre o Edital do pleito para a Capital⁴⁰. Em sua gestão, no final do seu primeiro mandato, foi definida a estrutura federativa do IAB com a criação do Conselho Superior do Instituto de Arquitetos – COSU. Antecipando as discussões correntes hoje, em 1960, Garcia Roza levou ao presidente Juscelino Kubitschek a proposta de criação de um conselho exclusivo para os arquitetos, mas a proposta não vingou por interferências políticas e resistência do então Conselho Regional de Engenharia e Arquitetura (CREA).⁴¹

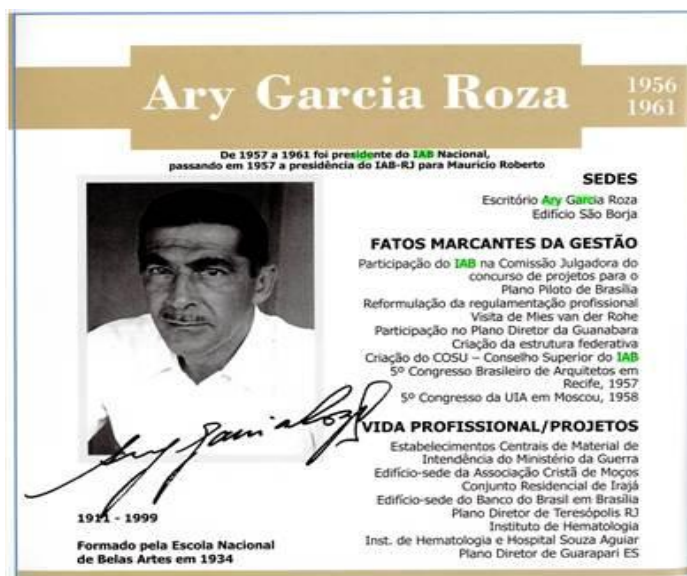


Figura 28 - Folder resume sobre gestão de Ary Garcia Roza no IAB Nacional. Fonte: <http://www.docpro.com.br/redarte/>

⁴⁰ É enviada correspondência do IAB Nacional ao Presidente da República, em 1956, assinada por Garcia Roza, então presidente do Instituto, solicitando esclarecimentos sobre os critérios da organização do concurso para o Plano Piloto e informações relativas à infra-estrutura, funcionalismo e população pretendida para a cidade. A polêmica nesses pontos não foi pequena e podemos ver pequena mostra dos argumentos em O risco e a invenção: um estudo sobre as notações gráficas de concepção no projeto, de José Barki, págs. 171 e 174, disponível em http://teses.ufrj.br/FAU_D/JoseBarki.pdf.

⁴¹ Em dezembro de 2010, a Lei 12.378, criou o CAU, Conselho de Arquitetura e Urbanismo, como autarquia que orienta, fiscaliza e regula a profissão de arquiteto e urbanista, desvinculando institucionalmente essas atividades profissionais do CREA.

Garcia Roza foi também membro do Conselho diretor do Clube de Engenharia, participando das principais discussões relativas à regulamentação da profissão a construção de Brasília e à questão da habitação no Brasil. As contribuições nas discussões sobre a prática profissional, a sua atuação como arquiteto aliada a uma visão política, econômica e culturalmente comprometida com os destinos do país foi reconhecida pelos seus pares, quando Roza foi premiado com o Colar de Ouro do IAB – prêmio criado pelo Instituto em 1967 e destinado a profissionais com esse perfil.

A revista *Veja*, em sua edição de 21 julho de 1999, comenta, em nota, o seu falecimento: “Arquiteto capixaba Ary Garcia Roza. Amigo de Oscar Niemeyer e de Le Corbusier, ele participou da construção de Brasília e inovou a arquitetura nacional com a construção de moradias totalmente pré-fabricadas. Dia 12 de julho de 1999, aos 88 anos, de complicações decorrentes de pneumonia, no Rio de Janeiro.”

Articulações entre Modernismo e Estado

A prática dos arquitetos modernistas e a estratégia do estado brasileiro para condução de seu projeto modernizador e a construção da idéia de Nação leva a uma articulação tácita entre o movimento modernista e o Estado. A necessidade do Estado de se afirmar como Nação e os novos conceitos da arquitetura moderna – novas formas, novas tecnologias – potencializa a consolidação de uma parceria dessa com o poder público. Os interesses eram recíprocos. Enquanto o estado tentava construir uma imagem de modernidade e eficiência os arquitetos tinham mais espaço para se expressarem e sobreviverem às custas de seus projetos. Dessa forma, o poder público exerceu um importante papel de agente difusor de inovações arquitetônicas e propiciou oportunidades para a manifestação do papel cultural da arquitetura:

Coincidência ou não, o declínio do patronato estatal e a percepção de uma queda na qualidade da nossa arquitetura acontecem quase ao mesmo tempo. Isso não quer dizer que só se possa fazer boa arquitetura sob a égide do Estado, nem que toda a arquitetura originada por programas governamentais seja de alta qualidade, mas é fato incontestável que por trás de vários casos conhecidos de produção coletiva de alta qualidade está um alto número de encargos públicos. (Mahfuz, 2001, s/p.).

Esses resultados podem ser verificados nas obras de Garcia Roza para o poder público, principalmente nos projetos do Edifício das Repartições Públicas no Espírito Santo, do Banco do Brasil e da Praça de Uberlândia. A parceria de Roza com os órgãos públicos propiciaram a produção de soluções arquitetônicas carregadas da expressão moderna e de atributos qualitativos convincentes.

Planejamento Urbano

No Brasil, nas décadas de 1970/80, com o acirramento político, fruto do regime autoritário implantado com o Golpe de 1964, e da pouca demanda pelos grandes escritórios de arquitetura – ao que parece os militares pretendiam inventar e formular uma *outra* história, uma outra idéia de Nação, não aquela em curso e com a qual os arquitetos modernistas se identificavam e na qual tinham participação efetiva - a atuação de muitos arquitetos se direcionou para o planejamento urbano. Essa atividade profissional era vista por aqueles arquitetos que tinham preocupações sociais e vontade de participação política como um campo que oferecia mais possibilidades para sua manifestação. Garcia Roza trilhou esse mesmo caminho. A partir de 1970, deixa seu escritório de projetos de arquitetura⁴² e elabora vários planos urbanísticos para municípios do Rio de Janeiro, Minas Gerais, Paraná e Espírito Santo: Teresópolis, Resende, Vitória, Guarapari, Cachoeiro do Itapemirim, Uberlândia, Paranaguá, entre outros.

Obra Total

Os conceitos de “arquiteto de canteiro de obras” e obra integral ou *obra total* parece ter uma relação íntima para a prática de Roza. O domínio em todo o processo, de todas as manifestações passa tanto pela fase de projeto – que agrega várias especialidades sob sua coordenação e diretriz – como pela fase da obra, em que a presença no canteiro não deixa escapar detalhes considerados importantes pelo projetista, que às vezes não ficam claros na fase de projeto, ou mesmo porque a realidade se mostra diferente do imaginado e inviabiliza o projetado.

O conceito de obra total na arquitetura é derivado da concepção artística que se inicia no fim do século XIX onde *obra de arte total*, um termo com origem na língua alemã atribuído ao compositor alemão Richard Wagner, refere-se a um tipo de apresentação de ópera que conjuga música, teatro, canto, dança e artes plásticas. Wagner acreditava que na antiga tragédia grega esses elementos estavam unidos, mas, em algum momento, separaram-se. A obra total (ou obra integral) é derivada também do conceito de “obra de arte unitária” da Bauhaus e de sua opção metodológica, que buscava a aproximação entre pintura, arquitetura e escultura, onde a cooperação entre as artes (e as técnicas) é proposta a partir do canteiro, onde arquitetos, escultores e pintores trabalhavam em conjunto com marceneiros, pedreiros, carpinteiros para a criação de uma obra coletiva, onde a arquitetura exerce papel fundamental no trabalho em conjunto. A “obra total” implica unidade, perfeição,

⁴² Deixa o escritório com os filhos. Roza teve três filhos e um enteado, todos arquitetos. (Roza,1989).

concatenação lógica, a busca do domínio completo das manifestações do objeto, aplicações e sínteses rumo a uma obra de arte concebida como um todo. Logicamente reflete uma certa aspiração à totalidade, a obra racionalmente construída sem a presença do acidental ou do imprevisível, característica identificada com o ideário dos modernistas clássicos.

Roza foi um arquiteto que procurou desenvolver na prática a idéia de “obra total” – a busca de uma relação total e íntima das partes de forma a unificá-las e tornar possível uma leitura do conjunto, trabalhando intimamente com grandes equipes de técnicos, mestres e artistas em todas as etapas da construção. Nos seus projetos mais significativos isso está evidente. Todos contemplam a chamada “integração das artes”, a integração dos projetos de arquitetura, estrutura e instalações, a definição do processo técnico da construção, e em todos a presença do arquiteto se dá, na prática, da montagem do programa à entrega das chaves. Assim, no projeto do Banco do Brasil, Roza utiliza tanto os procedimentos do “arquiteto de obra” como os expedientes vinculados ao conceito de obra total ou obra integral. Da superestrutura do edifício ao detalhe do pé da escrivaninha, tudo passa por suas mãos e tudo é racionalmente detalhado.

Nós fomos para BSB morar em um acampamento do BB, em Brasília, em 1958. Levamos o escritório para lá.(...) Eu fiquei como encarregado da obra. Participei de uma comissão do Banco com funcionários administrativos, e no escritório assumi a responsabilidade praticamente total do planejamento e da execução da obra sobre o aspecto técnico, todo o detalhamento, todas as instalações, mobiliário, equipamentos, tudo. Então foi realmente uma **obra integral**. (Roza, 1989, grifo nosso).

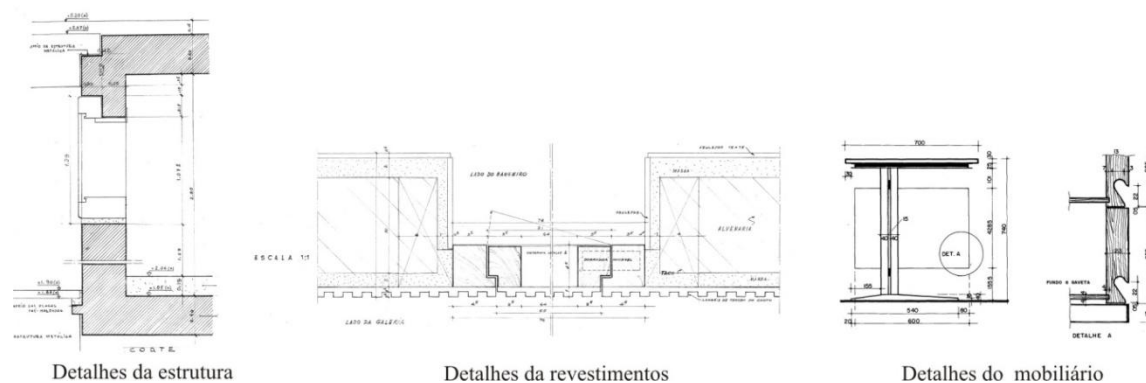


Figura 29 – Detalhes que compõem o sentido de “obra integral” – o domínio das etapas da estrutura ao detalhe do pé da mesa. Fonte: arquivos digital nosso sobre desenhos de Roza.

Pre-fabricação

A modulação, as inovações dos materiais, as técnicas construtivas reproduzíveis (construção em série) que poderiam ser aplicadas em qualquer lugar do mundo defendidas pelos arquitetos do movimento moderno europeu, aliados ao déficit habitacional provocado pelas guerras, criaram um quadro favorável à disseminação da tecnologia da pré-fabricação de

casas e de outros equipamentos para habitações de interesse social. A objetividade perseguida com a estandarização com a adoção de formas simples, baseadas na linha reta ou na malha, seguindo os princípios do cálculo estrutural, encontrou ressonância em todo o mundo e no Brasil várias experiências foram feitas.

A partir da ditadura de Vargas, a questão da habitação social também se coloca no âmbito do novo papel que o Estado assume de regular a economia e muito das relações sociais. Nossos arquitetos modernistas adaptaram modelos europeus a peculiaridades do povo, resultando, entre os anos 1940 e 1950, em uma significativa produção de habitação social produzida com o patrocínio dos Institutos de Aposentadoria e Pensões, os IAPs. (Tramontano e Souza, 2004, p.4).

Do final dos anos 1960 e início dos anos 1970 as discussões sobre a racionalização, a pré-fabricação e a industrialização das construções permearam o debate arquitetônico brasileiro, contando com a participação prática de arquitetos como Vilanova Artigas, Fábio Penteadó e Paulo Mendes da Rocha (autores do Conjunto Habitacional Zezinho Magalhães Prado em Guarulhos) e João Filgueiras Lima (Lelé), em Brasília (Edifícios da Colina, na UnB e, posteriormente, os conhecidos hospitais da Rede Sara).



Figura 30 - Edifícios pré-fabricados da Colina (UnB), de João Filgueiras Lima (Lelé), à esquerda, e à direita Conjunto Habitacional Zezinho Magalhães Prado. Fonte: Google.

Como em outras situações, Roza aqui não perde o trem da história. Efetua viagem à Itália, Suíça, França e Inglaterra, em 1963, para estudar habitações de baixo custo e pré-fabricação. No seu retorno inicia os trabalhos de projeto, assistência técnica e acompanhamento de implantação de vários conjuntos habitacionais utilizando a tecnologia da pré-moldagem. Como exemplos, em 1964, o conjunto habitacional Padre José de Anchieta, em Vigário Geral com 14 edifícios e 250 apartamentos, além de serviços comuns, os conjuntos habitacionais para a Cooperativa Habitacional Guanabara, na Estrada do Porto Velho, com 216 apartamentos ,em 1965, e na Avenida Brasil com Vigário Geral, com 30 edifícios e 472 apartamentos ,em 1965, ambos na cidade do Rio de Janeiro. (Anexo 1- *Curriculo* de Roza).



Figura 31 – Conjuntos habitacionais pré-moldados no Rio de Janeiro de autoria de Garcia Roza com a empresa Engefusa (1965). Fonte: Arquivo da família de Roza.

Core da cidade

Outra prática de projeto que sinaliza o alinhamento de Garcia Roza com as discussões e preceitos gerados no seio do movimento moderno, tanto nacional como internacional, é o projeto para a Praça Sergio Pacheco, em Uberlândia - MG. O projeto, datado de 1973, de Garcia Roza e do paisagista Roberto Burle Marx estabelece uma relação com o ideário e os debates empreendidos por setores do Movimento Moderno internacional, especialmente no que se refere ao conceito de “core” desenvolvido no VIII CIAM, em 1951. O foco dessa conferência, realizada em Hoddesdon, na Inglaterra, foi a necessidade de humanização da cidade frente à mecanização desenfreada. Com o tema “The Core of the City”, foi discutida a apropriação do espaço público por parte da população como uma necessidade para que o homem moderno pudesse reconhecer-se novamente como indivíduo e reconstruir uma ‘sociabilidade perdida’. O *core* foi definido como o elemento que poderia contribuir para a construção de uma comunidade urbana de fato e não meramente um agregado de indivíduos. Daria oportunidade ao indivíduo então passivo de participar ativamente na vida social. Na prática, sugeriam a transformação nos centros das cidades com a criação de Centros Cívicos que viriam a contribuir para a recuperação de um sentido de coletividade, a busca por um lugar na cidade como centro político, cultural, de lazer e de atividades diversas para a comunidade.

Analisando o projeto de Roza e Burle Marx para a Uberlândia, Paiva e Cappello (2011), constatam que:

As áreas de convívio, devidamente protegidas das vias dos automóveis, deveriam apresentar elementos que propiciassem o seu uso de forma agradável de modo em que se pudesse encontrar nestes espaços elementos naturais que propiciam tal conforto: árvores, plantas, água, sol e sombra. Estes elementos teriam que ser concebidos em harmonia com os edifícios e as formas arquitetônicas ali presentes de modo a constituir uma paisagem legível e de rica expressão plástica. (...) a partir da documentação levantada, foi possível analisar o projeto da Praça Cívica de Garcia Roza e Burle Marx estabelecendo relações com o conceito de centro cívico defendido pelos CIAM no segundo pós-guerra. (...) ao se analisar o projeto para a Praça Cívica Sérgio Pacheco e o discurso contido em seu memorial descritivo, é notória a influencia do debate empreendido pelo VIII Congresso Internacional de Arquitetura Moderna de 1951 realizado em Hoddesden, Inglaterra, que

trata do tema “O coração da cidade: por uma vida mais humana da comunidade”. (Cappello e Paiva, 2011, p.31).

No memorial do projeto da Praça, os autores ratificam o seu alinhamento conceitual com as discussões do CIAM:

Dessa maneira, se poderá implantar aí, futuramente, um centro de vivência social da população, algo que transcenda a monumentalidade fria da Praça Cívica e possa representar o grau de civilização, cultura, humanismo da cidade, com museu, teatro, cinema, restaurante, e local para concertos e apresentações, além dos equipamentos cívicos propriamente ditos. (...) Uma superfície extensa cuja delimitação urbanística será acompanhada de ambientação imprescindível à expansão do centro principal da cidade, o seu verdadeiro *core*. (Trecho de texto de Roza e Marx, de 1973, apud Cappello e Paiva, 2011, p.18).



Figura 32 - Foto da Praça quando de sua inauguração. Fonte: Cappello e Paiva, 2011.

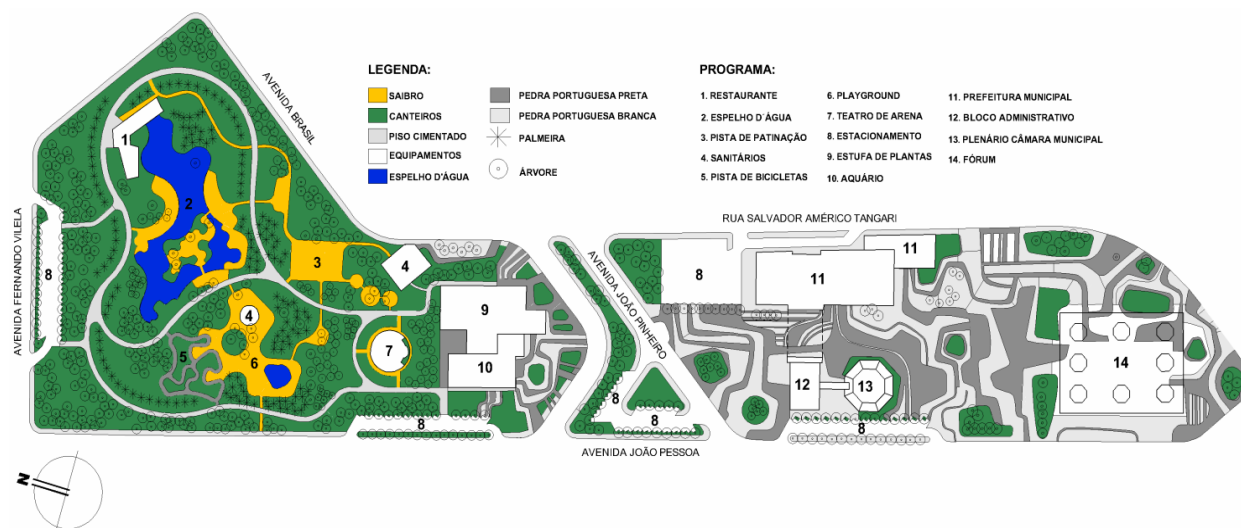


Figura 33 - Desenho do projeto de Garcia Roza e Burtle Marx, a partir de levantamento feito com fotos da maquete original. Fonte: Cappello e Paiva, 2011, p.21.

Arquitetura Hospitalar

A *arquitetura social* – assim nominada por Roza – aquela destinada a desenvolver equipamentos públicos de atendimento social como hospitais, creches e escolas foi também um tema caro ao arquiteto modernista. Ary Garcia se especializou nessa área, inclusive efetuando viagens aos Estados Unidos e Canadá, credenciado pelo Ministério da Saúde brasileiro, em 1958, para estudar a organização hospitalar para doentes mentais daqueles países. Fruto desse interesse, de seus conhecimentos e de sua amizade com o Governador do então Estado da Guanabara, Carlos Lacerda, de quem foi colega de escola no curso primário, desenvolveu projetos para unidades hospitalares públicas naquele estado:

Além do autor de inúmeros edifícios de apartamentos, a partir dos anos 30, o arquiteto capixaba transformou-se ainda num dos mais requisitados e singulares autores de projetos dos grandes hospitais do Rio de Janeiro, entre eles o "Souza de Aguiar", a casa de Saúde "Dr. Eiras", o Instituto de Hematologia e o Hospital São Sebastião, construídos no governo de Carlos Lacerda. Vale ressaltar que, para a construção de hospitais, nos anos 40 e 50, nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, foram encomendados projetos arquitetônicos arrojados, no que se refere à funcionalidade e estilo das formas, destacando – se nessa época, nesse tipo de empreendimento Ary Garcia Roza na capital Federal e Rino Levi, na segunda, ao vencerem vários concursos para esse fim. (Lopes, 1998).

Uma série de projetos para outras unidades de saúde estão listadas no currículo do arquiteto, *Anexo I*, além do registro do exercício de consultoria em arquitetura hospitalar, contratado pelo antigo IAPI - *Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Industriários*, para organização do programa e projeto para o Hospital de Belo Horizonte – MG.

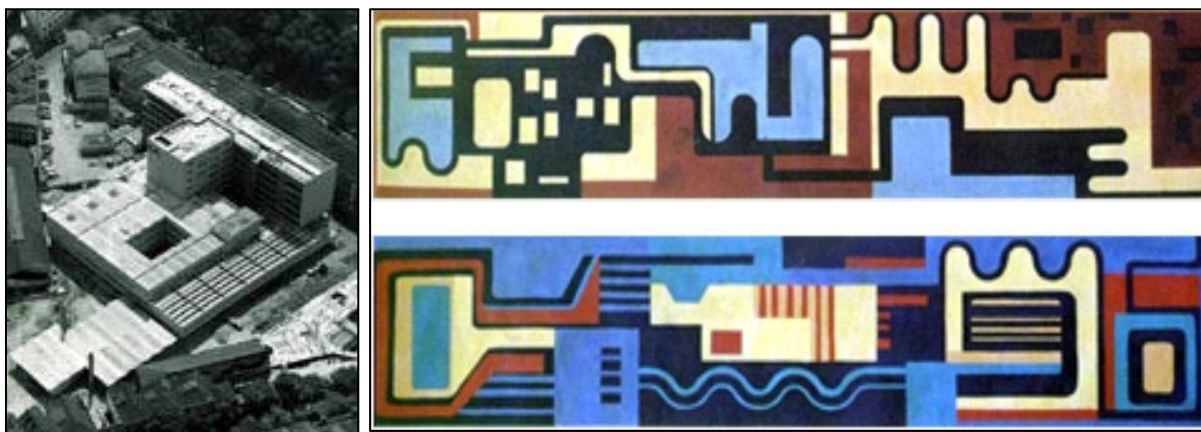


Figura 34 – Vista do prédio projetado por Garcia Roza para o Hospital Souza Aguiar(1963/65) e estudo de painéis de Burle Marx para o complexo. Roza foi responsável pela organização do programa hospitalar para o complexo, projeto completo de arquitetura e das instalações, equipamentos e mobiliário e coordenação técnica das obras. O projeto inclui ainda um painel, que foi executado por Burle Marx, em pedra portuguesa e pedras brasileiras semipreciosas. Fonte: Lopes, 1998.



Figura 35 - Instituto Hematologia- RJ. Projetos de Garcia Roza. O arquiteto foi responsável pela organização do programa hospitalar, projeto completo de arquitetura e coordenação técnica das obras. O projeto inclui a escultura A Doadora executada por Alfredo Ceschiatti. Fonte: (Lopes, 1998. Hoje é um centro de referência nacional em hematologia e hemoterapia, acumulando as funções de coordenação estadual, ensino, pesquisa e atendimento a pacientes com doenças hematológicas e doadores de sangue e medula óssea.



Figura 36 – A Doadora – escultura de Ceschiatti para o Instituto Hematologia, projeto de Garcia Roza. Fonte: acervo da família de Garcia Roza.



Figura 37 – Perspectiva geral do conjunto Hospitalar (à esquerda) e do Instituto de Hematologia (à direita) - projeto de Garcia Roza. Fonte: acervo da família de Garcia Roza.

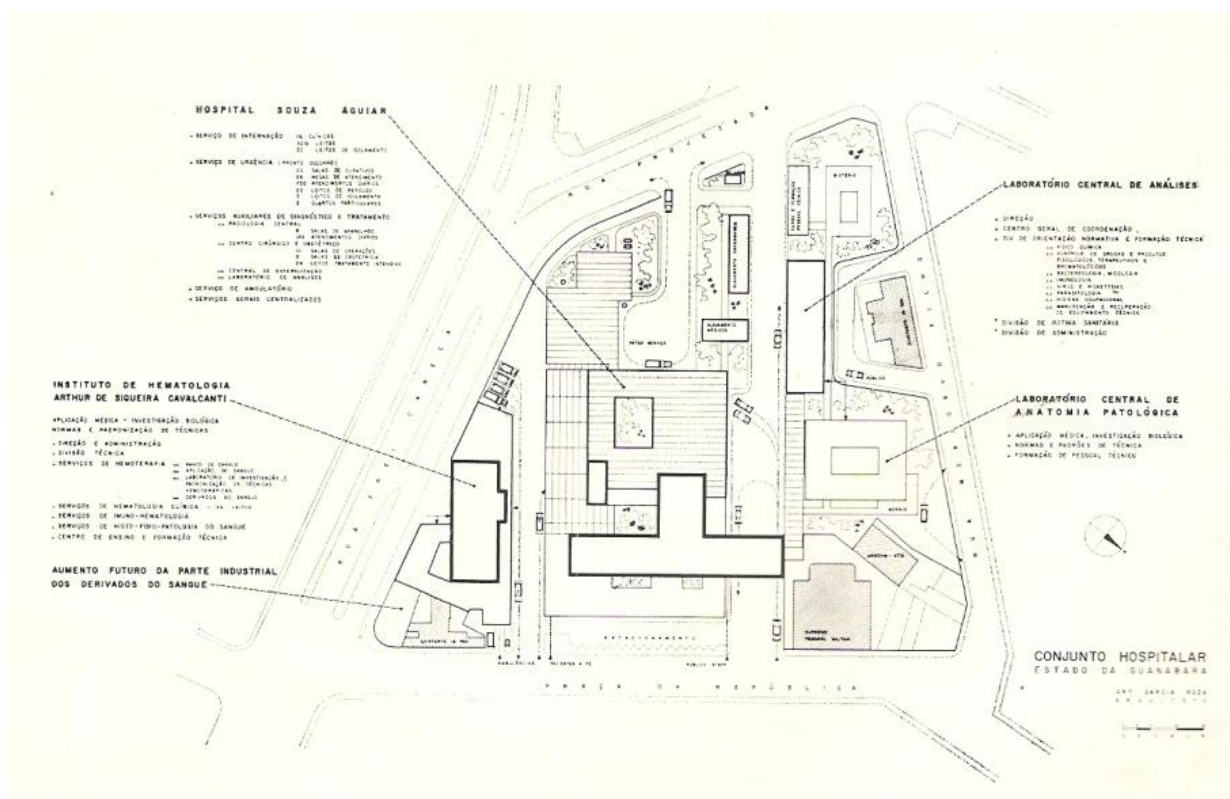


Figura 38 – Planta geral do conjunto Hospitalar que compreende o Hospital Souza Aguiar, o Instituto de Hematologia e os Laboratórios de Anatomia e Análises – RJ , projeto de Garcia Roza. Fonte: acervo da família de Garcia Roza.

O Edifício das Repartições Públicas

Encomendado pelo governo do estado do Espírito Santo, Roza elabora o projeto do Edifício das Repartições Públicas em Vitória (1951), o qual se tornaria uma espécie de marco fundante da arquitetura modernista na capital espírito-santense. Além de dar ênfase ao processo de verticalização de Vitória, uma vez que passa a ser o mais alto arranha-céu da

cidade, era também o mais audacioso, quer pela originalidade plástica, quer pela junção de materiais, com predomínio do concreto, vidro e mármore.

Apoiado em colunas de mármore branco, a solução arquitetônica transformava todo o andar térreo do edifício num enorme vão livre e permitia atravessar o quarteirão, com a circulação de uma rua a outra (em frente ao porto da cidade), lembrando as "passagens" ou as "galerias" parisienses, celebradas por poetas e filósofos como Walter Benjamin⁴³. Os transeuntes do edifício poderiam ainda fruir, na parede esquerda de quem entra no edifício, um grande painel mural de Roberto Burle Marx. (Lopes, 1998).

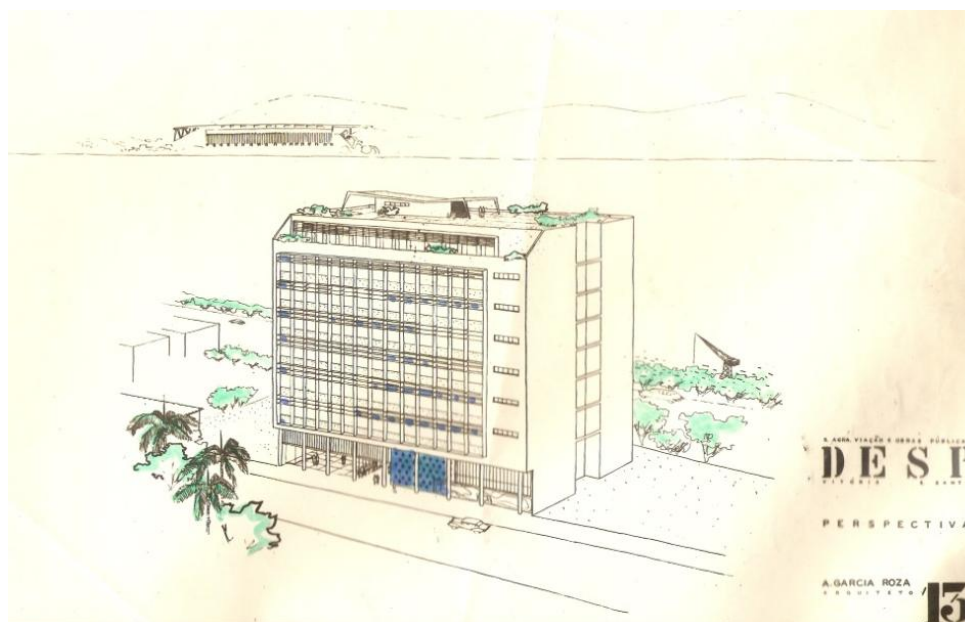


Figura 39 – Perspectiva do edifício da SEFAZ, de 1951. Fonte: acervo da família de Roza.

A nova sede do Banco do Brasil

Garcia Roza se reconhece como um arquiteto cuja prática de projeto em geral é baseada na elaboração detalhada de todos os componentes da obra ainda no escritório, indo para a obra com quase todas as soluções fechadas. E é também, sobretudo, um arquiteto “tocador de obras”. Aquela característica de sua prática profissional citada por Benjamim de Carvalho de que com ele “o projeto se faz no escritório” foi radicalmente alterada no processo do Sede I. O início tardio do projeto e o prazo exíguo para a inauguração de Brasília – na qual

⁴³ 'Passagens' (1927-1940), de Walter Benjamin, é uma de suas obras mais significativas. A partir de Paris, a 'capital do século XIX', especialmente suas galerias comerciais enquanto 'arquipaisagem do consumo', é apresentada a história cotidiana da modernidade - com figuras como o flâneur, a prostituta, o jogador, o colecionador, e os meios de uma escrita polifônica que vai desde a luta de classes até os fenômenos da moda, da técnica e da mídia. Este texto com mais de 4.500 'passagens' constitui um dispositivo sem igual para se estudar a metrópole moderna, e por extensão, as megacidades do mundo atual. Fonte: www.livrariacultura.com.br.

o prédio também seria inaugurado – fizeram com que o projeto e a obra fossem desenvolvidos pioneiramente na forma que atualmente se chama de processo de construção *fast-track* (ou construção acelerada) que efetua o desenvolvimento do projeto paralelamente à execução da obra.⁴⁴

E, se para Roza a sede do Banco foi uma obra de condução diferenciada, o foi também o projeto:

O trabalho do Banco do Brasil foi um pouco diferente dos demais porque ele é uma máquina muito definida, que exigia uma série de detalhes. Não era um palácio, era uma máquina funcional muito importante. (Roza, 1989).

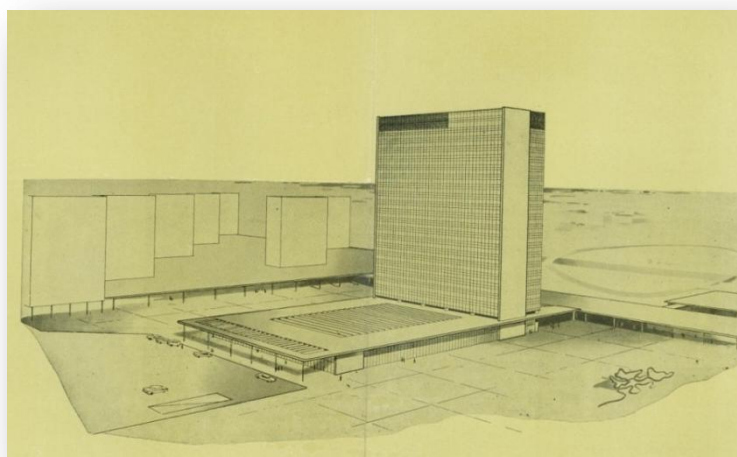


Figura 40 – Sede I - alteração na metodologia de projeto de Roza. Imagem em arquivo digital sobre perspectiva feita à mão. Fonte: Encarte especial da Revista AABB Rio, 1959. Acervo do Museu do BB no Centro Cultural do Banco do Brasil - RJ.

⁴⁴ O Empire State Building foi o primeiro projeto de construção de edifício comercial a empregar a técnica de *fast-track* (construção acelerada). Esta técnica consiste em iniciar o processo de construção antes dos projetos estarem totalmente concluídos a fim de reduzir prazos. Para fazer este trabalho, o engenheiro estrutural faz um desenho esquemático que inclui os materiais a serem utilizados na estrutura (concreto ou aço), tipos de pisos e espaçamento entre colunas, baseado em desenhos do arquiteto. No caso do Empire State Building, era imperativo usar o método de construção acelerada para vencer a corrida para ser considerado “o edifício mais alto”. No caso do Sede I, para tentar concluir o edifício (ou parte dele) para a inauguração de Brasília. O método foi utilizado também na construção do Edifício Seagram, de Mies Van der Rohe. A *construção acelerada* é uma abordagem comum hoje mas foi uma grande novidade no início do século XX.

2.4 Edifício Sede I – histórico

O Sede I foi projetado (anteprojeto) em 1958, pelo arquiteto Ary Garcia Roza⁴⁵, e construído entre 1959 e 1962, no Setor Bancário Sul de Brasília. À luz da história da arquitetura brasileira moderna, o edifício apresenta atributos que o qualificam historicamente, por sua metodologia de projeto, sua relação com o entorno urbano, seu grau de representação do espírito construtivo do Brasil e de Brasília à época.

Pequeno histórico e precedentes do projeto do Sede I

O Plano Nacional de Desenvolvimento esboçado um pouco antes da posse de Juscelino Kubistchek (JK) em 1956, por uma equipe do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico (BNDE), com participação de destacados economistas como Celso Furtado e Aníbal Pinto abrangia cinco setores básicos da economia. Conhecido como Plano de Metas, continha inicialmente 30 metas e o seu bordão político era “cinquenta anos em cinco”. A construção de Brasília, chamada “meta-síntese”, que formalmente não constava do Plano inicial, foi incluída como meta número 31 e na visão de JK reunia as intenções contidas nas demais metas. Em seus desdobramentos, constava a determinação de mudança dos órgãos como o Banco do Brasil e o BNDE para a nova capital. O Banco do Brasil exercia então o papel de autoridade monetária⁴⁶ brasileira e tinha atuação estratégica no governo JK. Com o presidente do Banco do Brasil tendo assento no criado Conselho do Desenvolvimento, responsável pela coordenação e execução do plano de metas – e da construção de Brasília -, o Banco se viu ainda mais pressionado para cumprir a determinação presidencial de transferir sua sede para Brasília.

Mas a primeira medida concreta só veio em setembro de 1958 com a Resolução da Diretoria nº 600, em que o presidente do BB, Sebastião Paes de Almeida e sua diretoria oficializam as primeiras providências por parte do Banco. Considerando a urgência recomendada pelo Governo Federal na adoção das medidas visando à transferência para Brasília a diretoria atribui competências à área administrativa e técnica, dando poderes à área de engenharia e arquitetura do Banco para dar “urgente prosseguimento ao estudo que vem sendo feito por aquele órgão com relação ao terreno que o Banco deverá adquirir, pronunciando-se, de igual modo, no tocante ao projeto de construção elaborado pelo arq. Ary Garcia Roza”. Em outubro de 1958 foi feita aquisição oficial do terreno destinado à construção do prédio, por meio da escritura lavrada no cartório de 1º ofício de Notas do

⁴⁵ A atuação de Garcia Roza em Brasília se restringiu ao projeto do Sede I, a um edifício de escritórios no Setor Comercial Sul e ao galpão sede da Companhia Brasileira de Vidros (CBV), no Setor de Industrias.

⁴⁶ Até 1964, com a criação do Banco Central.

tabelião José de Brito Pereira, à Avenida Graça Aranha, 42, Rio (RJ), livro 1.313, fl. 68 v. (Bandeira, 1986, págs. 224/5).

Em dezembro de 1958, foi lançada a pedra fundamental do empreendimento, que mais tarde seria identificado como Sede I, e constituída a Comissão especial para construção do edifício em Brasília. Como em grande parte das obras públicas, o tempo entre a “pedra fundamental” e o real início das obras obedece a certo calendário político. Entre a primeira inauguração e a conclusão real da obra, também. Com o Sede I, embora pertencendo a uma sociedade de economia mista,⁴⁷ não foi diferente. Somente no dia 2 de abril de 1959 o presidente do Banco do Brasil, Sebastião Paes de Almeida, anuncia que no mês de maio seria dado início às obras da sede do Banco do Brasil no Setor Bancário Sul. Mas só em junho de 1959, sete meses após a pedra fundamental, é que se iniciam de fato as obras de construção da nova sede.

O projeto - precedentes



Figura 41 – À esquerda, foto da maquete do projeto para o edifício sede do Banco do Brasil no Rio de Janeiro. Alusão ao repertório formal da moderna arquitetura brasileira de então (MES, à direita). Concurso vencido por Garcia Roza em 1952. Obra não executada. Fontes: arquivo da família de Garcia Roza e Google.

⁴⁷ O Banco do Brasil (BB) não é uma empresa pública no sentido legal do termo. É uma sociedade de economia mista que tem personalidade jurídica de direito privado, onde existe parceria entre o Estado e os particulares (acionistas). Atualmente a união possui 68,7% das ações do BB. De toda forma, a sociedade brasileira sempre viu o BB como uma empresa pública e essa imagem permanece.

Um precedente importante para acontecer o projeto do Sede I foi a realização de um concurso para a Sede do Banco do Brasil no Rio de Janeiro, vencido por Garcia Roza em 1952. No seu edifício das Repartições de 1951 é notável a influência da arquitetura corbusiana e do grupo carioca do qual fazia parte. Na concepção do projeto da sede do Banco do Brasil para o Rio de Janeiro Roza adota uma tipologia com embasamento e torre e um repertório técnico e formal (brises, materiais) também claramente alusivas às inovações da arquitetura brasileira desde o edifício do MES de 1936 (*Figura 41*). Com impedimentos legais na desocupação de parte do terreno onde seria construído o prédio e o surgimento de Brasília a obra do BB no Rio deixou de ser executada e Garcia Roza aguardou os desdobramentos políticos e institucionais para o seu projeto.

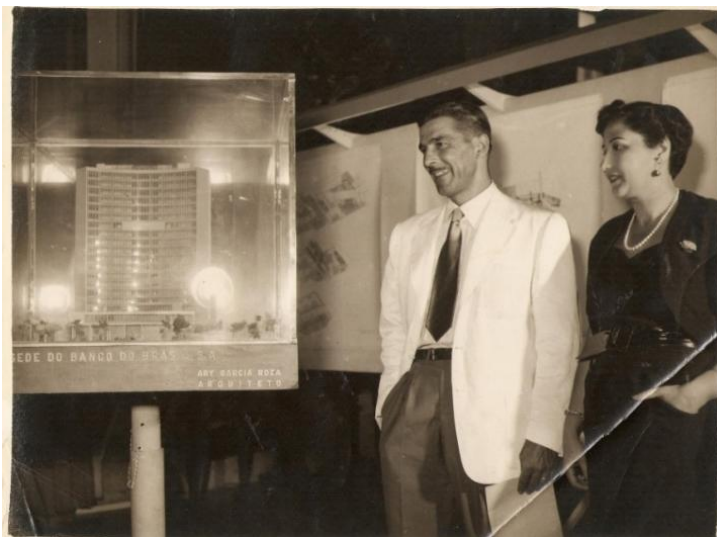


Figura 42 - À esquerda, foto de Garcia Roza e sua esposa na entrega do prêmio de vencedor do concurso para o BB do Rio de Janeiro. À direita, foto da maquete do prédio vencedor. Fonte: arquivo de fotos da família de Roza.

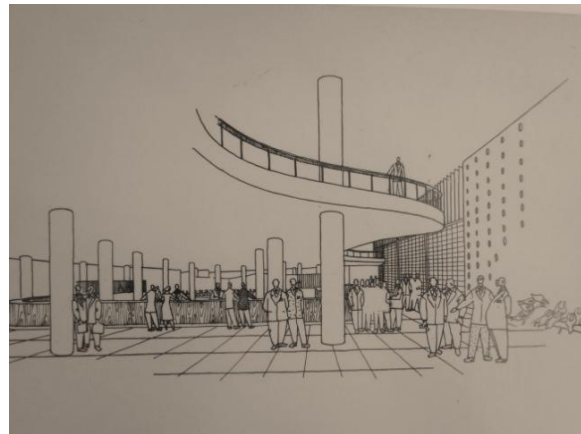
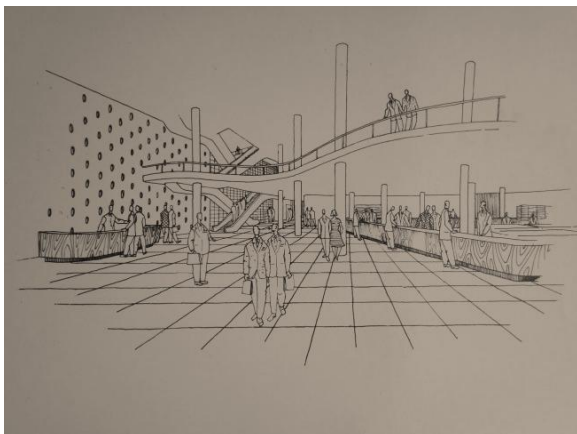


Figura 43 - Perspectivas do saguão do prédio projetado por Roza para o BB do Rio. Fonte: arquivo de fotos da família de Roza.

Com o surgimento de Brasília e a necessidade do Banco do Brasil de construir sua sede na cidade, Roza se entendia como candidato natural à realização do projeto, já que

vencera o concurso do projeto para a sede do Rio e, como este não foi construído, não se beneficiou profissional e financeiramente de seus desdobramentos. Mas, a princípio, JK não entendia o mesmo e ofereceu à Niemeyer, - que pouca renda tinha como funcionário do então Distrito Federal – a execução do projeto do Banco do Brasil e do então BNDE em Brasília. Niemeyer recusou⁴⁸ e ainda acompanhou Garcia Roza até o presidente do Banco do Brasil, auxiliando-o em sua reivindicação para execução do projeto para Brasília. As resistências para iniciar o processo de projeto e construção do Sede I não foram poucas. Da ausência de um programa de necessidades definido, ao desinteresse político dos dirigentes do Banco e a resistência de funcionários com a perspectiva de mudança da sede do Rio de Janeiro para Brasília: tudo contribuiu para dificultar a tarefa do projetista e da equipe responsável pelo projeto da mudança. Nas palavras de Garcia Roza:

Então surgiu Brasília. Eu tinha ganhado antes o concurso para nova BB aqui no RJ, na Praça 15, um trabalho que está aqui. E naturalmente foi suspenso porque com Brasília não se ia realizar aqui no Rio a sede nova, que era uma sede muito grande. Eu tinha feito um trabalho de pesquisa muito grande para fazer a sede do banco, uma coisa que não se fazia normalmente, que era pesquisar seção por seção, levantamento de equipamentos, tudo, o BB por inteiro; um trabalho muito grande e a meu ver de grande valor para o banco, para definir e dimensionar o Banco. (...) Então fui chamado, tinha esse direito, foi concurso público. Mas eu fui com o Oscar ao presidente do Banco do Brasil, Sebastião de Almeida⁴⁹, que criou dificuldades. Havia uma oposição a Juscelino à realização de Brasília. Gente dentro do governo trabalhava contra. O Sebastião de Almeida do BB trabalhava contra. E Eu fui lá junto com o Oscar e conversamos sobre a realização do BB em Brasília e o Sebastião de Almeida falou que: “Não, faz, faz, que Brasília que nada! Aquilo é bom fazer uma agência com um pavimento, uma coisa pequena...” Eu fui para Brasília em 1958. Veja bem: Era muito difícil dimensionar a sede do BB em Brasília. A pressão pela não mudança era muito grande. Principalmente funcionários. Mudar do Rio para Brasília era uma mudança que ninguém estava disposto a ela... Então era uma polemica muito grande, uma pressão muito grande, sobre todos os sentidos.⁵⁰ (Roza, 1989).

Deliberada a escolha do arquiteto e a construção do novo prédio em Brasília, Garcia Roza consolidou o programa de necessidades. Um programa complexo, pois incluía tanto a Direção Geral do Banco, que detinha o controle da rede em todo o país, como a

48 “Eu ganhava em Brasília salário de funcionário. Eu lembro que quando fui falar com o Israel Pinheiro sobre essa questão de salário, ele disse que ia me pagar como funcionário público. Então eu fechei meu escritório e Brasília só me deu prejuízo. Uma noite, durante os trabalhos, Juscelino me ligou e disse “Niemeyer, você está ganhando muito pouco, eu quero que você faça os projetos do Banco do Brasil e do Banco de Desenvolvimento Econômico pela tabela do Instituto de Arquitetos”. Eu disse “não, não faço. Sou funcionário, não faço trabalho que não seja os que tenho que fazer aí mesmo.” E esse foi o clima sob o qual Brasília foi feita – de muito entusiasmo, de muito desinteresse por dinheiro” Fala de Niemeyer, em entrevista à repórter Isabel Murray, da BBC Brasil, em 20 de abril, 2001. Disponível em: http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2001/010420_niemeyer.shtml.

49 Tido depois como um dos maiores entusiastas da transferência da capital federal para Brasília, Paes de Almeida no início do processo, talvez fruto do comodismo das coisas postas no Rio de Janeiro, apresentava resistência à execução do projeto para o BB em Brasília. Já convertido à causa dos mudancistas, em junho de 1959, Paes de Almeida deixa a presidência do BB, que estivera desde 1956, e assume o Ministério da Fazenda.

50 O projeto arquitetônico do Sede I foi posteriormente usado na tentativa de seduzir funcionários para irem para Brasília. Em publicação exclusiva da AABB Rio, do final de 1959, foi exposta ampla propaganda das qualidades do edifício onde os funcionários iriam trabalhar.

Agência Central pioneira de Brasília, além de todo o sistema de centralização e processamento de informações da instituição. A complexidade programática e a diversidade de atividades gerou uma área construída de aproximadamente 44 mil m² para o complexo.

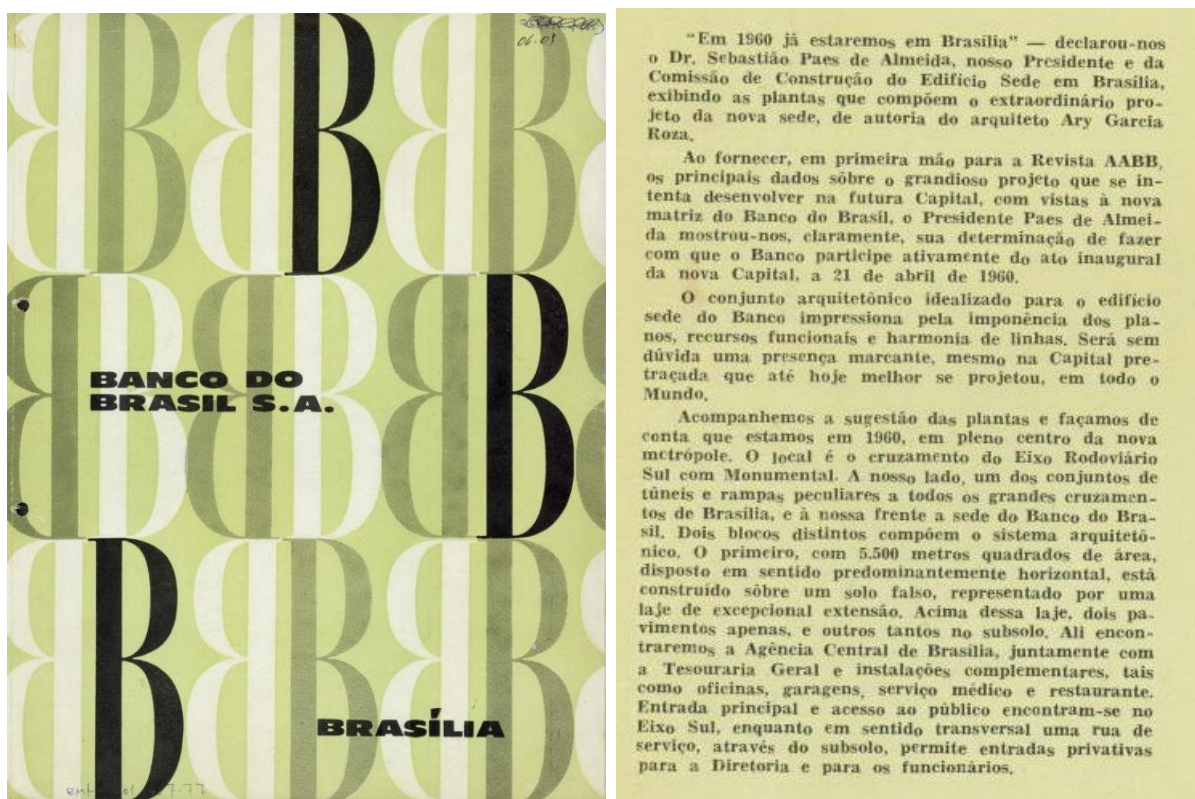


Figura 44 – Capa e trecho de texto de número especial da Revista da AABB do Rio de Janeiro, de 1959, apresentando o projeto da nova sede do BB em Brasília e tentando a adesão de funcionários do Banco para transferência para a nova capital. Fonte: Acervo do Arquivo Histórico do BB – CCBB RJ.

Sobre os aspectos do partido arquitetônico adotado, o arquiteto e historiador da arquitetura Benjamin de Araújo Carvalho, em seu livro *Duas arquiteturas no Brasil*, de 1961, insinua que Garcia Roza, que projetara até 1958 sob a influência compositiva e estilística de Le Corbusier, efetua, com o projeto do BB em Brasília, uma virada “miesiana”. Roza ratifica essa influência afirmando: “O projeto do Banco do Brasil está dentro dos cânones impostos por Niemeyer em seu projeto urbanístico para o Setor Bancário, com relação a gabarito e dimensionamento. Mas foi uma solução muito mais para Mies van der Rohe do que para outra coisa” (Roza, 1989). A origem dessa *virada*, cremos, se inicia com o contato direto do arquiteto com exemplares da arquitetura moderna americana.

Como arquiteto envolvido com a prática de projetos, nas viagens que efetuara aos Estados Unidos da América em 1958 e 1959 (ver currículo, Anexo 1), certamente não lhe passaram despercebidos alguns edifícios recém inaugurados na cidade de New York. De linhas mais próximas da produção de Mies, eles certamente ofereceram subsídios conceituais e de soluções técnicas para elaboração do seu projeto para o BB e para a citada virada

“miesiana” de Roza. O *Seagram Building* (do próprio Mies, de 1958) já estava concluído e simbolizava a nova configuração de espaço corporativo. O *Lever House* (inaugurado em 1952)⁵¹ apresenta uma tipologia, uma lógica de organização das partes e da composição, que vai inspirar diretamente o arranjo formal geral do Sede I.



Figura 45 - O edifício *Seagram*, de Mies van der Rohe, à esquerda; à direita, o *Lever House*, de Bunshaft – referências tipológicas de edifícios corporativos dos anos de 1950. Fonte: Google

Mas é especialmente o edifício bancário do *Manufactured Trust Company* (MTCo), de 1954, que pode ter contagiado Roza em suas opções, pela sua surpreendente inovação na área de edifício dedicado a serviço bancário. Projetado por Gordon Bunshaft arquiteto do escritório Skidmore, Owings, and Merrill, o edifício apresenta uma transparência e uma espacialidade interna que desmistifica o que até então era considerado requisito expressivo e programático para uma agência bancária – antes o edifício tinha que ser um espaço fortificado, um bunker, ou uma imagem clássica para inspirar segurança e tradição – e impressionaria a todos especialistas em arquitetura moderna e também o público não especialista (a porta do seu cofre principal é vista através de vidro a partir da rua). O edifício subverte a idéia tradicional de arquitetura (principalmente de bancos) que colocava a sua ênfase sobre a natureza e peso da alvenaria. No MTCo os interiores (a sua espacialidade) se tornam a substância do próprio edifício, uma vez que a luz e o vidro efetivamente *desmaterializam* as paredes exteriores.

⁵¹ Mesmo se Garcia Roza visitou o *Lever House* antes do projeto do Sede I – e suas tipologias são muito semelhantes – na verdade ele pode também ter sido indiretamente influenciado, no aspecto tipológico, pelo projeto do Ministério da Educação e Saúde. Sylvia Ficher em entrevista à revista eletrônica MDC, chamando o edifício de MEC, analisa: “No segundo pós-guerra, quando se quer fazer *Arquitetura Moderna*, vai se olhar para quem, para onde? Para o MEC! O Ministério da Educação é o grande modelo arquitetônico não apenas aqui, veja o *Lever House* (1948-1949), do Bunshaft: é o MEC; (...) Quem tinha uma produção relativamente consistente e contínua de *Arquitetura Moderna* naquele momento era o Brasil.” (Ficher, 2007).

O historiador e crítico de arquitetura Lewis Mumford, que não tem envolvimento ou afinidade maior com a arquitetura do modernismo – talvez, ao contrário – em 1954, deixou-se impressionar pela delicadeza e surpreendente ousadia do edifício. Compara o edifício de vidro a uma *lanterna de cristal*, e o considera uma expressão ideal do mundo moderno. E ainda, que em nenhum lugar a relação interior e exterior foi concebida de forma mais eficaz, ambos formando um todo, dando um tratamento integrado ao edifício. Para ele o grande mérito da nova sede do *Trust* é que, sendo uma peça uma cada parte dela conta a mesma história, numa espécie de busca da perfeição. Mumford teceu uma aura glamorosa e excitante em torno da concepção do edifício e sugeriu facetas de gênio criativo que nem Gordon Bunshaft e toda equipe de Skidmore tinham sonhado.⁵²



Figura 46 - A linguagem tradicional de prédio bancário. À esquerda, Banco Postal de Viena. Ao centro, Banco de Chicago, de 1905/28. À direita, Banco do Brasil de Uberlândia, de 1939. Edifícios bancários anteriores ao MTCO: esmero técnico e formal na construção porém sustentando o conceito de tradição e solidez nas formas clássicas e/ou na opacidade e materialidade dos edifícios. Fontes: Google e arquivo digital próprio.



Photograph: Ezra Stoller © Esto, 1964

Figura 47 - Manufactured Trust Company Building, Foto: Ezra Stoller

52 Descrição do edifício e citações do texto original de Mumford, além de outros comentários sobre o Trust Co estão disponíveis nos sites <http://www.nyc-architecture.com/MID/MID066.htm>, <http://www.thecityreview.com/fifth510.html> e <http://www.thecityreview.com/fifth510.html> visitados em 06.05.2012.



Figura 48 - A inovação na arquitetura bancária. “Desmaterialização” da arquitetura e transparência, nova atitude conceitual. Fotos do Manufactured Trust Company Building, tiradas em 1954 por Ezra Stoller, célebre fotógrafo da arquitetura moderna americana. Fonte: www.morehousegallery.com/artists/Ezra-Stoller/191.aspx, visitado em 06.05.2012.

Os conceitos manifestos no *MTC* influenciaram a revisão da arquitetura bancária em todo o mundo e, certamente a de Roza. O tipo de trato com os materiais, o agenciamento espacial interno, a integração das artes e a força simbólica do prédio do *Manufactured*, como veremos, foram incorporados por Garcia Roza na produção do seu Sede I, especialmente no bloco horizontal, parte de sua composição arquitetônica.

O partido arquitetônico

Com informações coletadas em suas viagens e com a bagagem e o conhecimento de um programa preliminar já executado para o concurso da Sede do BB no Rio de Janeiro, Garcia Roza inicia seu projeto para o Sede I. Em documento – prancha de desenho denominada *Memória – Estudos preliminares*, de 22.03.1959, Garcia Roza descreve a sua proposta geral para o edifício. A proposta é clara e a apresentação didática:

03	B.	B.	B.
	ESTUDOS	PRELIMINARES	
59-3	M	E	M O' R I A
DESENHO	DATA	22-3-59	ESCALA
A R Y G A R C I A R O Z A		A R Q U I T E T O	

BB00764

Figura 49 – Memória do projeto do Sede I. Carimbo de prancha do estudo preliminar. Fonte: arquivo digital nosso sobre desenho de Garcia Roza.

JUSTIFICATIVAS DAS SOLUÇÕES BÁSICAS APRESENTADAS

Programa. Com os dados e informações fornecidas pelo Banco, os estudos e trabalhos por nós executados desde o concurso da nova sede para o Rio, a nova sede do B.B. em Bravília compreendia a Direção Geral (a cúpula administrativa do Banco) quadro 01 e a Agência Central (quadro 02) na qual predomina o movimento dos poderes públicos e autárquicos. As necessidades espaciais dos diversos setores, e as possibilidades de aumento futuro, foram as mínimas, tendo em vista a melhoria do edifício atualizado e a descentralização com a expansão das sedes de cada região. Com a mudança do sede para Bravília, será fatalmente feita uma revisão nos seus métodos de trabalho, e uma reestruturação nos seus quadros, o que só poderá ser perfeitamente definido depois de estar em funcionamento a nova Capital. Assim sendo, a solução aprovada foi conduzida tendo em vista os princípios de flexibilidade, elasticidade, standardização e modulação dos elementos constitutivos de modo a permitir as alterações e adaptações internas.

Solução. Com a definição do programa, as condições e regulamentos impostos pelo plano piloto da nova Capital e as condições locais para a construção civil, a solução aprovada teve por objetivo básico a harmonia no conjunto estético, funcional e técnico construtivo, resumido no seguinte:

PLASTICAMENTE, definimos a construção em 2 blocos: 1 horizontalmente de 55,00 x 100,00 metros com 2 partes acima da plataforma (Agência Central) e 2 subsolos (Serviços Gerais) e outro vertical de 20,00 x 55,00 metros com 22 partes centradas à Direção Geral. A disposição dos 2 blocos foi estabelecida de modo a integrar-se harmoniosamente no conjunto urbano do Vitoriano, localizado na confluência das 2 principais vias da Nova Capital (figura 1). As razões funcionais, o dimensionamento dos elementos construtivos, definiram o conjunto arquitetônico.

FUNCIONALMENTE, dividiu-se o sistema de circulação de veículos, independentemente do de público, a caracterização das diversas zonas de trabalho, (figura 2) a flexibilidade de suas instalações e a completa independência da Agência Central.

O SISTEMA CONSTRUTIVO. a oportunidade da aplicação dos mais avançados recursos técnicos e industriais já alcançados que deverão marcar a construção da Nova Capital, permitiu-nos apresentar inovações em 4 pontos principais, a saber: a ESTRUTURA, absolutamente livre de qualquer tubulação em seu corpo, lajes planas (450 kgs. de vobra carga) sem qualquer viga aparente, permitindo o livre trânsito das tubulações localizadas abaixo das mesmas. O corpo vertical do edifício repousa sobre uma caixa formada por colunas de 400 metros de altura em seu perímetro e transversalmente permitindo distribuição uniforme das cargas nos tubos. Das colunas verticais externamente, juntamente com a dos pisos dos elevadores, constituem a construção, dando-lhes perfeita rigidez.

AS FACHADAS, em estrutura metálica de vidro, moduladas e sem qualquer elemento de alvenaria.

AS INSTALAÇÕES ocorrem livremente abaixo das lajes e verticalmente em pilares permitindo verificação e reparos e execução de novas em qualquer tempo, sem demolição ou dano na construção existente. Todo o edifício foi previsto com instalação de ar condicionado permitindo ambiente livre de poeira, vento e demais inconvenientes.

UM SISTEMA DE TETO não massível, incombustível, acústico sem pontos de luz aparente e sistema de paredes divisórias em material pré-fabricado, reduz ao mínimo os desperdícios no canteiro da obra (pintura, alvenaria, reestruamento) utilizando-se elementos industrializados, reduzindo ao mínimo as despesas de manutenção do edifício, maior na vida e na construção e maior durabilidade.

Antônio Garcia Roza

Figura 50 – Memória do projeto do Sede I, manuscrita por Garcia Roza. Fonte: Arquivo digital nosso sobre original de Garcia Roza.

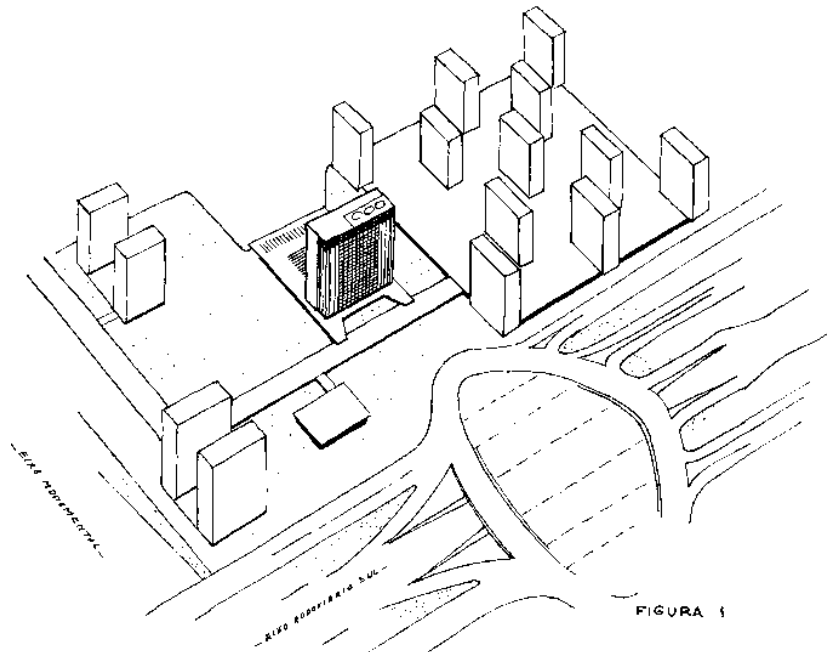


FIGURA 1

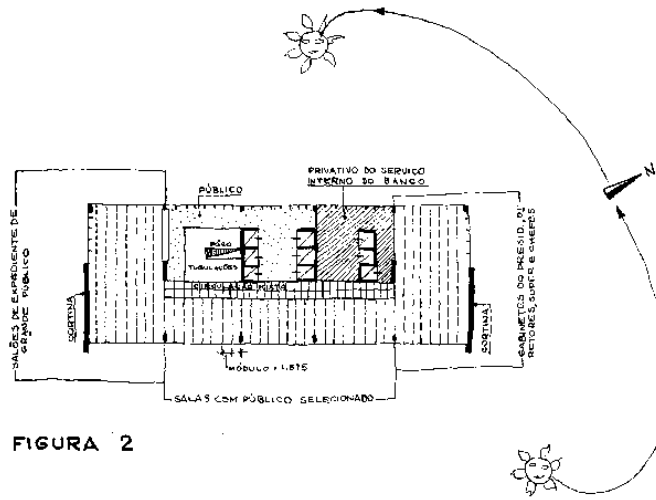


FIGURA 2

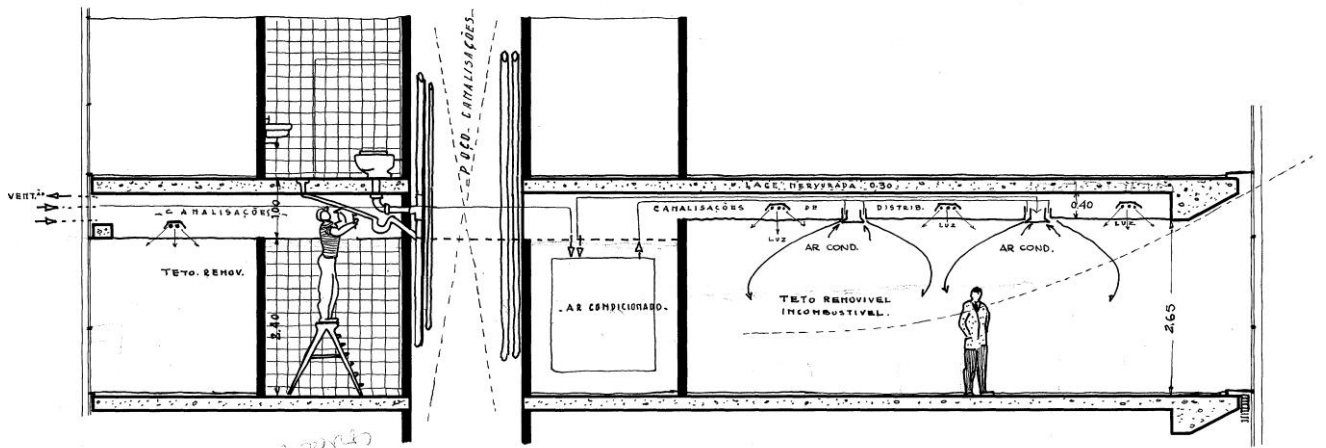


FIGURA 3

Figura 51 – Detalhes desenhados e referenciados por Garcia Roza na Memória do Projeto do Sede I da figura anterior. Fonte: Arquivo digital nosso sobre desenho de Garcia Roza.

O projeto do Sede I vem a público pela primeira vez na *Revista Módulo nº 16*, de dezembro de 1959, quando a obra já estava a pleno vapor. O conteúdo da revista ratifica o teor das opções de Roza e apresenta imagens do projeto e fotos da maquete do edifício:

Projetado em dois blocos, o edifício sede do Banco do Brasil em Brasília procura manter-se dentro das linhas sóbrias que caracterizam esse tipo de construção. Ao mesmo tempo, incorpora os mais avançados recursos da técnica, na estrutura — absolutamente livre de qualquer tubulação em seu corpo —, nas fachadas — em estrutura metálica de vidro, modulada e sem qualquer elemento de alvenaria —, nas instalações — abaixo das lajes e verticalmente em poços — e, finalmente, no sistema de teto removível, incombustível, acústico, sem pontos de luz aparente e sistema de paredes divisórias em material prefabricado.

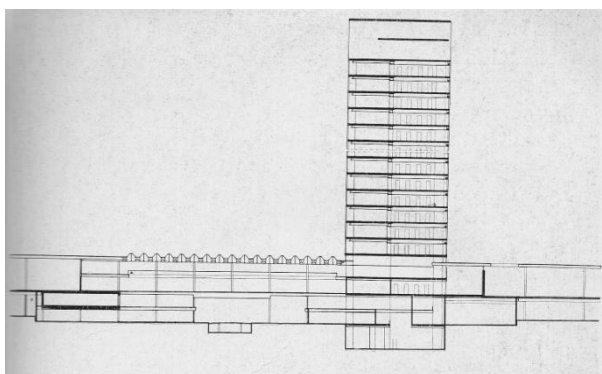
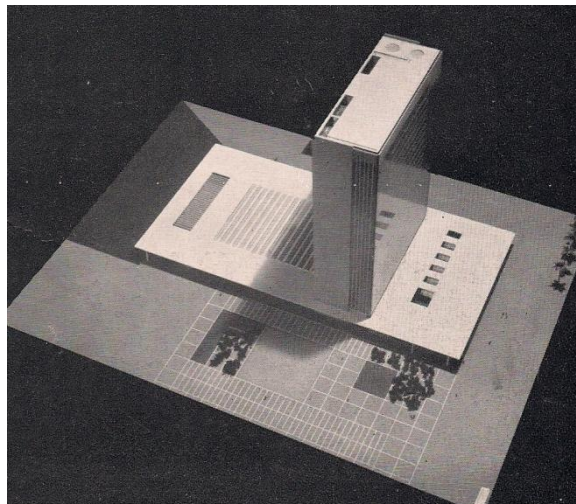


Figura 52 – Trecho de texto e imagens sobre o Sede I apresentados na *Revista Módulo*, em 1959.
Fonte: *Modulo nº-16*, 1959.

Benjamin de Carvalho, analisando o projeto de Garcia Roza para o Sede I em Brasília, publica em seu livro, em março de 1961:

Em seu projeto para o Banco do Brasil em Brasília rompe de uma vez com “artesanato”. Ali não existirão tijolos. Só concreto armado: onde as paredes – quando existem – são deste material e trabalham juntamente com a estrutura como contraventamento. Na parte ascendente do prédio (corpo central) está a estrutura de concreto, e na parte horizontal, mais ampla e mais baixa está o sistema estrutural de ferro – em virtude do maior espaço entre os apoios. O resto são panos de alumínio com vidros especiais e duplos montados em borracha, variando o “sanduíche” em função da orientação e da exposição solar. Um só tipo de janelas para todo o edifício que será provido de ar condicionado e o único prédio de Brasília – até o presente momento – que possuirá vidros “ray ban”. A fotografia da página anterior diz tudo acerca de seu vigor plástico e da delicadeza de suas proporções. É sem dúvida uma das poucas exceções na regra de Brasília: um prédio resultante de um programa, sem formas teatrais concebidas a priori, ventilado, higiênico, bem orientado., pensado e puro como todos os exemplares que se destinam a “ficar”. (Carvalho, 1961, págs. 142/143).

Mãos à obra...

Para a construção do edifício sede o BB contratou, em regime de administração de obras, a construtora Rabello Ltda.⁵³ Os materiais especiais como luminárias, acabamentos e equipamentos, foram adquiridos por meio de licitações específicas executadas por Comissão do Banco, durante a execução da obra.



Figura 53 – Foto com placa da obra nominando os responsáveis técnicos e administrativos da empreitada. Fonte: ARPDF



Figura 54 – Membros da equipe técnica e administrativa da obra do Sede I. Primeiro à esquerda, Garcia Roza. Ao centro, Samir Cury, engenheiro fiscal do BB. Foto: Ivo Penna

Mão de obra

Com a reduzida oferta de mão de obra na região de Brasília, a migração interna foi o grande traço característico da construção da cidade. E não foi diferente com o Sede I. A

⁵³ A Construtora Rabello foi uma das principais empresas da construção civil à época da construção de Brasília. Além do Sede I ela construiu o Palácio da Alvorada, o Palácio do Planalto, o Teatro Nacional Cláudio Santoro, o Palácio do Jaburu, a Universidade de Brasília, a Catedral Metropolitana de Brasília, a Rodoviária de Brasília, o Supremo Tribunal Federal, o Aeroporto Internacional de Brasília, e outros. (Fonte: Wikipedia)

pouca mão de obra especializada vinha do Sudeste e o operariado veio principalmente do nordeste (Penna, 2012). Segundo Roza, uma mão de obra recém saída do campo e ainda desqualificada para o trabalho da construção civil, mas com uma enorme dedicação e disposição em aprender:

O candango tinha uma capacidade de aprendizagem especial, uma adaptação inacreditável. Às vezes, ao chegar na obra não conhecia nem como lidar com uma pedra, um alicate, essas coisas. Em pouco tempo ele passava a ser pedreiro, mestre de obras. Uma capacidade de aprendizado impressionante! E era um número imenso de funcionários. Chegamos a ter 700 operários na fase final da obra. (Roza, 1989).

Enquanto os apartamentos que seriam destinados aos técnicos e funcionários do Banco do Brasil não ficavam prontos, eles ficaram hospedados nos alojamentos de madeira construídos pelo Banco que ficaram conhecidos como *lâminas*, na altura da Super Quadra 303 Sul, só mais tarde demolidos para a construção definitiva da quadra. Segundo declaração do arquiteto Stélio Seabra no site da prefeitura da SQS 308 sul⁵⁴, o alojamento era “uma beleza, melhor do que hotel. Eram onze prédios térreos, todos de madeira, com quartos e banheiros, que nós chamávamos de lâminas. No centro, restaurante, barbearia, cinema, pista de dança, quadra de vôlei e basquete. No início, só homens. Depois vieram as famílias. Saí de lá quase três anos depois quando começou a desativação (...).”

Os operários que não estavam com suas famílias foram alojados em barracões de madeira construídos junto ao Setor Bancário Sul e os demais ocupavam habitações improvisadas em acampamentos diversos e na Cidade Livre.

Fundações

O projeto de fundações do Sede I previa um sistema misto, com a execução de tubulões a céu aberto e estacas. Com o tempo curto para sua execução, a obra se inicia a todo vapor. Havia equipamento para a perfuração de tubulões, mas o seu deslocamento de um ponto a outro dentro da obra era muito complicado e demorado, devido ao desequilíbrio provocado pela altura da lança da perfuratriz que tinha que alcançar a profundidade entre 25 e 30 m. Os operários de então, práticos em furar cisternas para coleta de água nas áreas rurais de onde provinham, tinham um saber-fazer que naquele momento superava a velocidade da máquina (Penna, 2012). Grande parte dos tubulões foram perfurados pelos conhecidos “tatus”- o apelido pelo qual eram tradicionalmente conhecidos os operários perfuradores de tubulões até a década de 1980/90.

⁵⁴ <http://www.prefeitura308sul.org.br/stellio.html>, acessado em 11.05.2012.

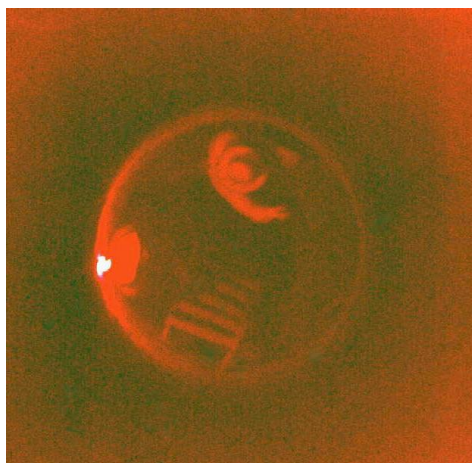


Figura 55 – Escavação manual das fundações do Sede I – operário em poço de tubulão a céu aberto que ia até 25m de profundidade no terreno a partir do 2º subsolo. Foto: Ivo Penna, de 1959.

Essa etapa inicial, com grande movimento de terra e intenso movimento de pessoas, é marcada por alguns acidentes e possíveis tragédias, algumas confirmadas outras não. Bandeira (1986) comenta, em forma de crônica, um possível desaparecimento de operário em cisterna de tubulão da obra:

(...) Os tubulões do EDSED I eram imensas crateras de cerca de 25 m de profundidade abaixo do 3º subsolo que vocês hoje conhecem. Um deles, junto da caixa de elevadores de serviço, comportava 100m³ de concreto, com capacidade para 2.000 toneladas de sobrecarga. (...) A rapidez da perfuração e concretagem desses tubulões era tal que não admitia perda de tempo. Trabalhava-se dia e noite. Os caminhões-betoneira faziam fila de quatro, cinco ou mais despejando concreto nos imensos “buracos”. Quando a noite chegava e terminava a perfuração de algum “poço”, colocava-se tampa de madeira na abertura, para evitar que algum distraído ou sonolento da madrugada, lá caísse. (...) No dia seguinte antes do romper da aurora já os caminhões-betoneiras estavam chegando, enfileirando-se e principiando novamente a despejar concreto nos “poços” abertos no dia anterior, enquanto outros haviam varado a noite em escavações.

O barulho de veículos, máquinas, serraria, era ensurdecedor e o “poeirão vermelho” no ar escondia os céus.

Dias depois é que se deu pela falta do vigia. Busca de lá, busca de cá, ajuda da polícia, nada!

O desaparecimento desse vigia deu muito o que falar. E até uma lenda foi-se firmando entre os milhares de “peões” de Brasília. Diziam que o Raimundo caminhando sonolento e cansado entre as montanhas de terras removidas das escavações, tinha escorregado em alguma delas e despencado para dentro do poço(...) De uma queda de 25 m de altura, poucos escapam e se, mesmo ferido, tivesse ficado com vida, antes de cessada a escuridão da noite, começaram a cair em recargas constantes, toneladas e mais toneladas de concreto até completar uma centena!

Naqueles dias de louca atividade e de intensa correria contra o relógio, se o tubulão serviu de túmulo a um ser humano, só Deus sabe...⁵⁵ (Bandeira, 1986, p. 154).

55 O arquiteto Ivo Penna, em entrevista a mim concedida, em 09.05.2012, em sua residência em Petrópolis, confirma o sumiço, na verdade de dois operários, na fase das fundações da obra. Segundo ele nunca mais foram encontrados mesmo depois de buscas policiais, e o caso foi dado por encerrado, pairando no ar a suspeita de que poderiam mesmo estar sob os tubulões concretados... Nas obras da construção de Brasília os acidentes são inúmeros. Luiz Duarte da Silva, afirma que “a aventura produziu suas vítimas: os acidentados (em 1959, o hospital do IAPI atendeu 10.927 casos, uma média de 30 acidentes por dia; em fevereiro de 1960, com a aceleração do ritmo das obras, essa média subiu para 170 casos/dia).” (Silva, 1997).



Figura 56 – Conclusão das fundações e início da estrutura. Foto: Ivo Penna, de 1959.

Terminada a execução das fundações, foi dado início à execução da estrutura de forma mais acelerada ainda, atingindo seu gradativo desempenho e velocidade nos pavimentos tipo. A equipe de Garcia Roza desenvolveu junto com os calculistas estruturais um processo de execução do concreto, com aditivos de aceleração de pega do concreto (concreto de pega rápida e alta resistência inicial) e desenvolvimento de uma mecânica de formas e andaimes que foram se superando em tempo a cada nível de laje concretado. Isso foi motivo de vibração, estímulo ao pessoal da obra e marketing da construtora, que afixava com placa a data de conclusão da estrutura de cada pavimento. O tempo de execução de cada nível de piso, que foi inicialmente em torno de 20 dias, caiu gradativamente até atingir a incrível marca de 4/5 dias para os últimos pavimentos, com a execução de formas e concretagem de cerca de 1.000 m², a área de cada pavimento tipo. (Penna, 2012).

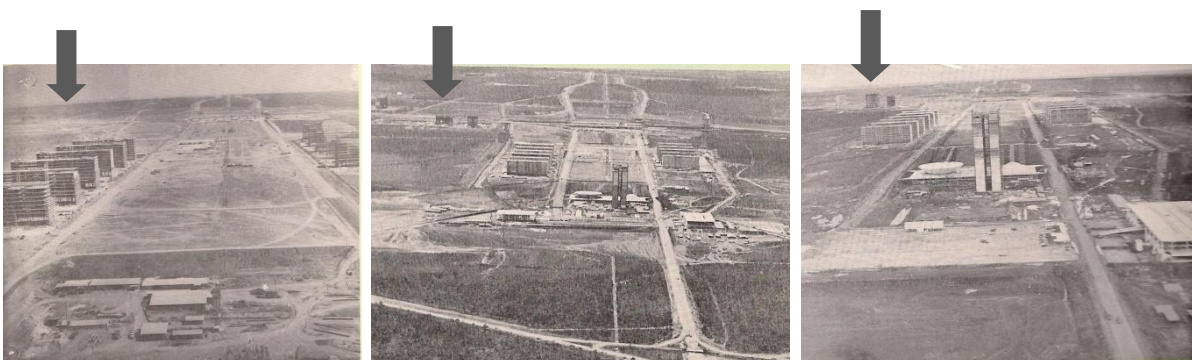


Figura 57 – A evolução rápida dos pavimentos da torre do Sede I, entre julho e dezembro de 1959. Fonte ARPFD.



Figura 58 – Fotos do canteiro de obras do Sede I, em 1959. Na foto de baixo, à direita, em pé, de calça escura e camisa branca, Garcia Roza na obra. Fotos: Ivo Penna.

A Agência-Central foi inaugurada em 21 de abril de 1960, mesma data em que também se instalava a Alta Direção do Banco em Brasília. Nos 10 meses de construção (a partir de junho/59, como vimos) tinha sido executada toda a estrutura e estava acabada parte do pavimento térreo e da sobreloja, os 2º e 3º pavimentos-tipo, que foram usados para a Presidência e Gabinetes das Diretorias.

(Bandeira, 1986, p.227)

Como na primeira inauguração de 1960 somente parte do térreo e os dois primeiros pavimentos estavam concluídos, as obras continuaram até o final de 1962.

Próximo passo...

Na etapa seguinte de nossa análise – próximo Capítulo - tentaremos identificar os valores mais específicos expressos no Sede I que podem caracterizá-lo como uma obra típica do modernismo brasileiro, e, nos termos de Riegl, como obra portadora de valores de rememoração e valores de atualidade. Partindo dos conceitos e valores patrimoniais discutidos no Capítulo I, da identificação do ideário da concepção do edifício, da trajetória de sua execução e da sua relação com o contexto aqui expostos, procuraremos identificar aqueles atributos que podem qualificar o edifício como *monumento histórico*, nos termos da teoria de Alois Riegl.

Capítulo 3

3. Características e Valores do edifício Sede I

Nesse capítulo procuramos concatenar informações e análises de forma a caracterizar o Sede I e identificar os seus valores arquitetônicos e patrimoniais. Na medida em que buscamos o seu possível vínculo com a linhagem dos edifícios modernistas procuraremos aqueles pontos identificadores que, de alguma forma, o aproximam dos discursos e das práticas do movimento. Nessa busca, a análise dos clássicos cinco pontos *corbusianos* da arquitetura moderna,⁵⁶ será simultaneamente complementada por uma análise do programa de necessidades, tipologia, composição, agenciamento de fluxos e espacialidade adotados no projeto, além das artes e tecnologias incorporadas ao edifício.

Paralelamente a essa análise, no sentido de complementar os argumentos, auxiliar na caracterização da imagem do objeto e divulgar para um público mais amplo nuances da forma e da história do edifício, como em outras partes desse texto, disponibilizamos cópias de fotos, desenhos e de outros documentos originais do período da construção.

A identificação e caracterização do edifício oferecerá elementos complementares para a sua análise em relação aos valores de Riegl. Em outras palavras, os atributos do edifício que aqui serão identificados, somados àquelas características analisadas em sua gênese e desenvolvimento histórico no capítulo anterior, comporão o quadro geral para colocá-lo frente à *teoria dos valores*, verificar sua aproximação com o conceito de monumento, discutir a pertinência de sua conservação e apontar, mesmo que sumariamente, formas possíveis de implementá-la.

No Memorial Descritivo do projeto, (*Figura 50*), Garcia Roza prenuncia suas intenções em relação ao que vai ser construído, o conteúdo programático, a funcionalidade pretendida, o seu sistema formal, a tecnologia a ser aplicada, a organização, enfim, uma estruturação de um todo ordenado e concebido em referência aos seus propósitos. Coerente com os procedimentos tradicionais da concepção arquitetônica do modernismo, a proposta de

⁵⁶ Os 5 pontos: Planta livre, resultado direto da independência entre estruturas e vedações, possibilitando maior diversidade dos espaços internos, bem como mais flexibilidade na sua articulação; Pilotis, liberando o edifício do solo e tornando público o uso deste espaço antes ocupado, permitindo inclusive a circulação de automóveis; Fachada livre, também permitida pela separação entre estrutura e vedação, possibilitando a máxima abertura das paredes externas em vidro, em contraposição às maciças alvenarias que outrora recebiam todos os esforços estruturais dos edifícios; Janela em fita, ou *fenêtre en longueur*, também consequência da independência entre estrutura e vedações, se trata de aberturas longilíneas que cortam toda a extensão do edifício, permitindo iluminação mais uniforme e vistas panorâmicas do exterior; Terraço jardim, transformando as coberturas em terraços habitáveis, em contraposição aos telhados inclinados das construções tradicionais. Fonte: Carlos Alberto Maciel. *Villa Savoye: arquitetura e manifesto*, em www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.024/785.

Roza se apresenta como o resultado de um raciocínio lógico que resulta na coerência funcional e construtiva. Concluindo que é da avaliação correta do problema com que se depara e dos meios técnicos a seu dispor que decorre a forma geral do edifício.

3.1 Características do edifício

3.1.1 Programa

O *programa de necessidades* é um expediente largamente difundido pelos arquitetos modernos na produção arquitetônica, na busca de eficácia da edificação. Sendo um dos principais itens balizadores do projeto, o programa - conjunto sistematizado de atividades e necessidades para uma determinada construção - é usado nas fases iniciais do projeto a fim de decompor a complexidade de certos objetos a serem projetados e de nortear as decisões a serem tomadas.

A concepção do projeto da nova sede do Banco enfrenta dois desafios básicos. Primeiro, tem que corresponder às expectativas do *projeto Brasília* com a vinda da instituição para a nova capital e a importância que o Banco do Brasil assume nesse contexto. Mais que isso, o projeto tem que atender, do ponto de vista funcional, a um programa de necessidades quase como de uma pequena cidade. Com a capacidade estimada para receber até dois mil funcionários, o conjunto teve um programa diversificado que inclui de serviço de rádio transmissão até uma rua para automóveis em seu subsolo. Além da carga simbólica que o Banco representará naquele momento, o projeto atenderá a um programa de alta complexidade projetual que contempla a Direção Geral do Banco, a sua agência central, tesouraria central, serviços de processamento de informações centralizadas do Banco e instalações de apoio a essas atividades. Além dos serviços de apoio direto instalados em cada pavimento, o prédio foi dotado de restaurante para 500 comensais, auditório para 140 lugares, oficinas diversas (como marcenaria, serralheria, estofamento), ambulatório de serviço médico. E mais, a dinâmica da nova realidade do banco e do mercado bancário (já naquela época) impõe a necessidade de flexibilidade dos espaços devido à constante mudança no tipo dos serviços, o que implica numa demanda por espaços flexíveis e adaptáveis. De certa forma, no Sede I, o clássico programa de necessidades estático associado rigidamente às funções determinadas se transforma e as funções são substituídas por usos dinâmicos, fluídos e mutáveis, superando a imposição de estruturas arquitetônicas fixas. O edifício terá que constantemente se reinventar; suas partes devem responder adequadamente modificando seus atributos para se adaptar às novas condições. Nas palavras de Roza: “Assim sendo, a solução apresentada foi conduzida tendo em vista os princípios de flexibilidade, elasticidade, standardização e modulação dos elementos constitutivos de modo a permitir as alterações e adaptações internas”. (Trecho do manuscrito da Memória de projeto, *Figura 50*). Como veremos, para efeito de ponderações relativas ao patrimônio histórico, isso não é pouco.

BANCO DO BRASIL S.A.
 DIREÇÃO GERAL
 BRASÍLIA

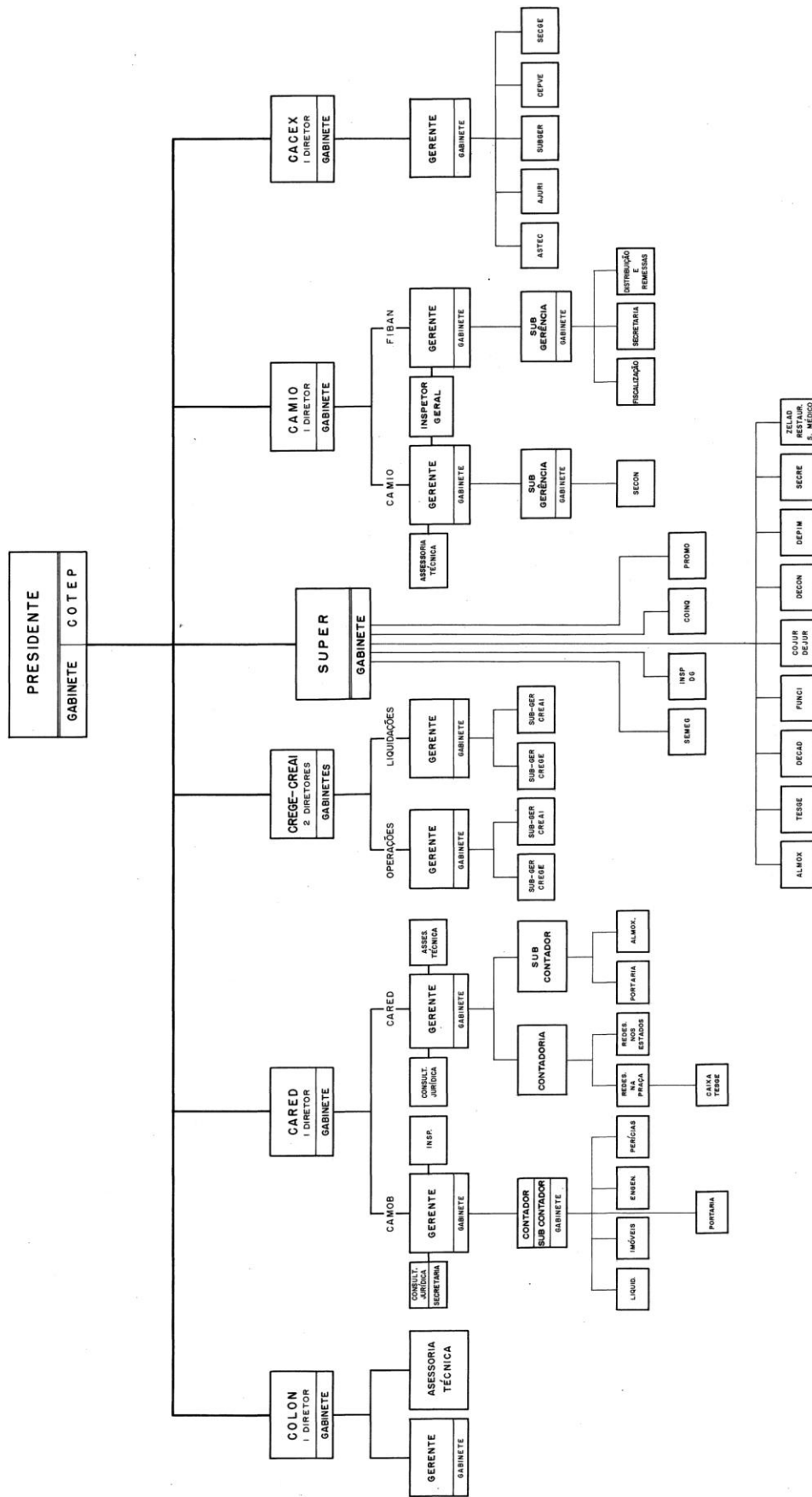


Figura 59 – Complexidade programática: organograma da Agência Central de Brasília, de março de 1959, elaborado por Garcia Roza. Fonte: arquivo digital nosso sobre desenho de Garcia Roza.

BANCO DO BRASIL S.A.
AGÊNCIA CENTRAL
BRASÍLIA

BB00768

02 B. B. B.
ESTUDOS PRELIMINARES
59-3 AGENCIA CENTRAL - PROGRAMA
DESIGNO P. GARCIA ROZA DATA 29-3-59 ESCALA
A R Y G A R C I A R O Z A A R G U I T E T O

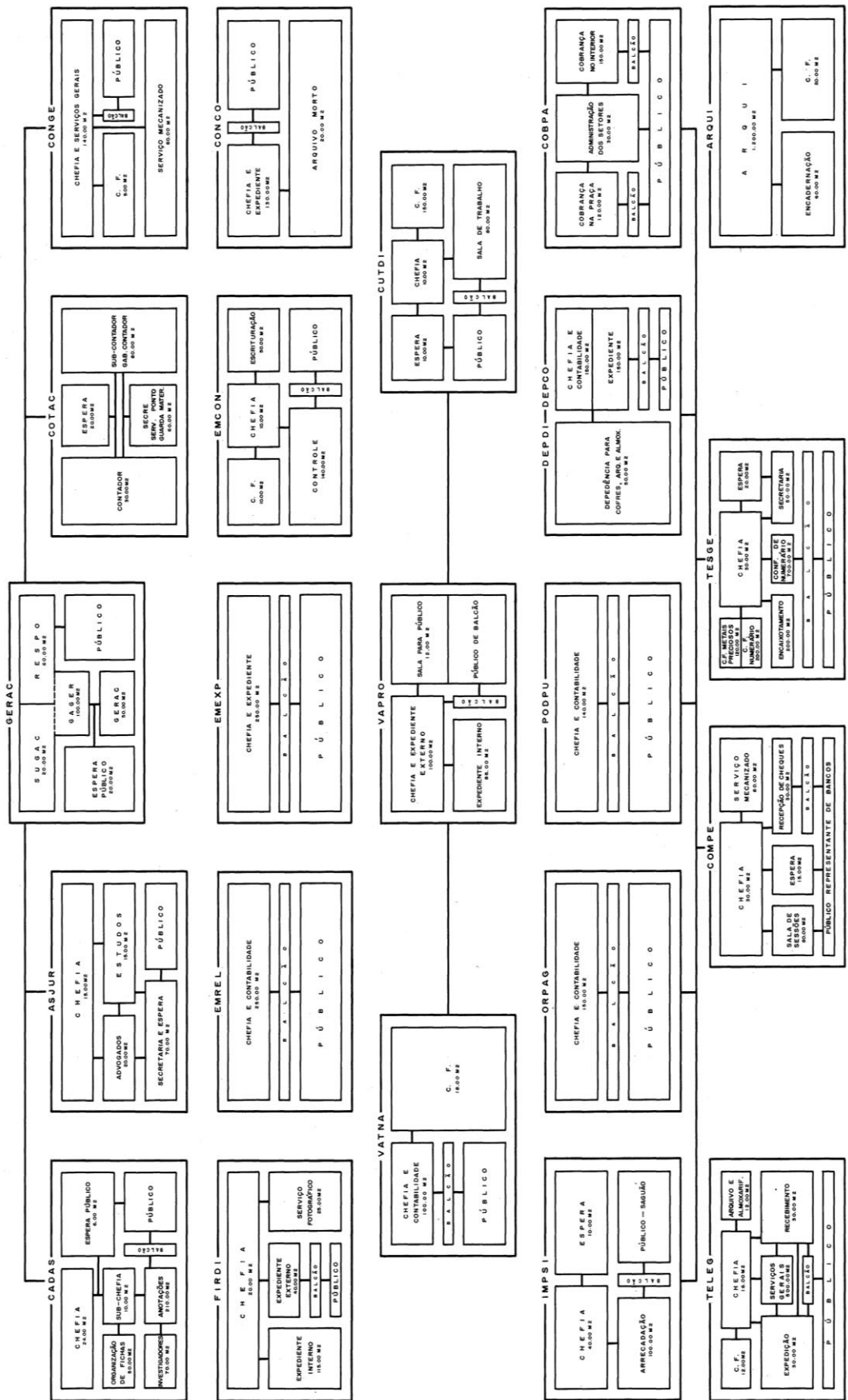


Figura 60 – Organograma da Agência Central do Banco do Brasil, de março de 1959, elaborado por Roza. Fonte: arquivo digital nosso sobre desenho de Garcia Roza.

A complexidade programática e a diversidade de atividades demandada pelo projeto podem ser exemplificadas nos organogramas de necessidades de dois itens que foram elaborados pelo arquiteto, conforme *Figuras 60 e 61(retro)*. Decorrente dessa complexidade e dimensão programática o complexo do Sede I totalizou aproximadamente 44 mil m² de área construída, dividida em seus 3 subsolos, pavimento térreo, sobreloja no bloco do embasamento e mais 21 pavimentos na torre. E uma diversidade de ambientes para atender a todas as questões técnicas e funcionais envolvidas no projeto.

3.1.2 Elementos compositivos do Sede I

PLASTICAMENTE, definimos a construção em 2 blocos; 1 horizontal com 55,00x100,00 metros com 2 partes acima da plataforma (Agência Central) e 2 sub-blocos (Serviços Gerais) e outro vertical de 20,00x55,00 metros com 22 partes distribuídas à Direção Geral. A disposição dos 2 blocos foi estabelecida de modo a integrar-se harmoniosamente no conjunto urbano do edifício bancário, localizado na confluência das 2 principais vias da Zona Capital (Figura 1). As razões funcionais, o dimensionamento dos elementos construtivos, definiram o conjunto arquitetônico.

A leitura atenta do trecho da memória de projeto de Garcia Roza, acima, pode levar a crer que os cuidados tomados na composição do edifício (que ele chama de definições “plásticas”) se restringiram a providências funcionais e simples decorrência do arranjo prático.

Como nos clássicos procedimentos de projeto da arquitetura modernista, Roza aliou a utilização de princípios como módulo, simetria, ortogonalidade, centralidade espacial e a racionalidade da composição, na busca da composição harmônica do edifício. Ações como a valorização das linhas puras, volumes de geometria simples e funcionalidade são procedimentos de projeto adotados pelos modernistas, nem sempre atingindo resultados estéticos satisfatórios. A identificação com o método racionalista e a estética da máquina - onde ordem, clareza, funcionalidade são fundamentos estéticos -, muitas vezes gerou produtos arquitetônicos assépticos, “frios” e de difícil assimilação pelos seus usuários.

Mas, no caso do Sede I, quando verificamos mais detidamente, tanto o desenvolvimento do projeto quanto a obra acabada, constatamos que, mesmo sem declarar (com o devido pudor do arquiteto que queria ser visto como *funcionalista*), as preocupações e as providências relativas ao aspecto “plástico” vão muito além. A percepção dos volumes de forma clara e simples, o rigor nas modulações, a concatenação de materiais na busca de uma unidade formal e o esmero dos detalhes executivos ultrapassam a mera questão prática do edifício, principalmente quando olhamos em seu interior, naquelas partes onde todos têm acesso. A configuração formal do edifício nos seus aspectos compositivos ultrapassam a

materialidade estrita e busca uma imagem de leveza e equilíbrio nos volumes, (como nos bons clássicos) compostos com base, torre e coroamento (*Figura 62*), e a alternância de escalas conforme o espaço e a função.

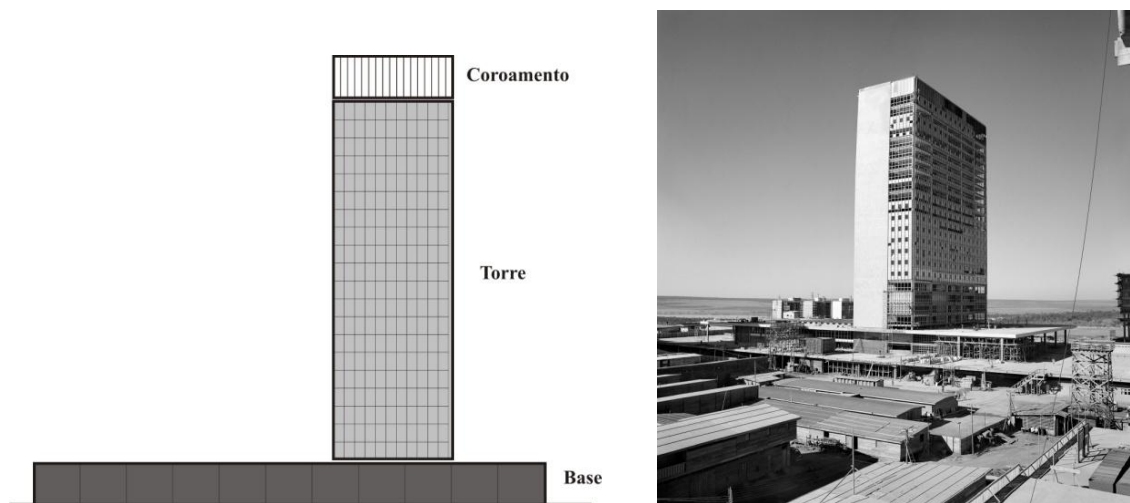


Figura 61 – Aspectos compositivos do Sede I: base, torre e coroamento. Croqui nosso e foto de Marcel Gautherot (1960)/Acervo Instituto Moreira Salles (IMS).

No pavimento térreo, a mudança de pé direito do início do acesso de clientes, no meio do percurso e no descortinar do espaço do grande vão da agência Central é um exemplo claro das intenções de configuração de uma *espacialidade* específica. Ali, o jogo de espaços, de elementos visuais, de luz diferenciada a cada trecho prenuncia a surpresa do grande saguão. Já no espaço interno, a escada rolante “liga” o térreo ao espaço da sobreloja, possibilitando uma contigüidade espacial dos dois níveis, onde o contorno ao grande saguão se dá em todo seu perímetro por um mezanino, propiciando um *passeio arquitetônico* onde é possível explorar todos os ângulos do espaço. (*Figura 63*).

Pequenas surpresas como essa, provenientes de seu jogo compositivo e espacial, se manifestam ancoradas pelas atitudes que, passo a passo do projeto, vão dando o tônus conceitual e estruturando o sentido do edifício. A tipologia, a estrutura, as vedações, os materiais interagem e se complementam nessa direção, resultando no final, se considerarmos a análise do ponto de vista das escolas modernistas internacionais, em uma forma mista de projeto: o modo *corbusiano* de fundar a paisagem urbana moderna associada àquela intenção *miesiana* de unificar o espaço interno, reduzir e sintetizar os elementos estruturais, derrubar os limites visuais da edificação e, pela transparência, ligar-se à natureza ao redor.⁵⁷

⁵⁷ Rego, Renato Leão. *Paisagem antrópica e arquitetura moderna no Brasil*. Revista Assentamentos Humanos, Marília, v3, n. 1, p11-15, 2001.

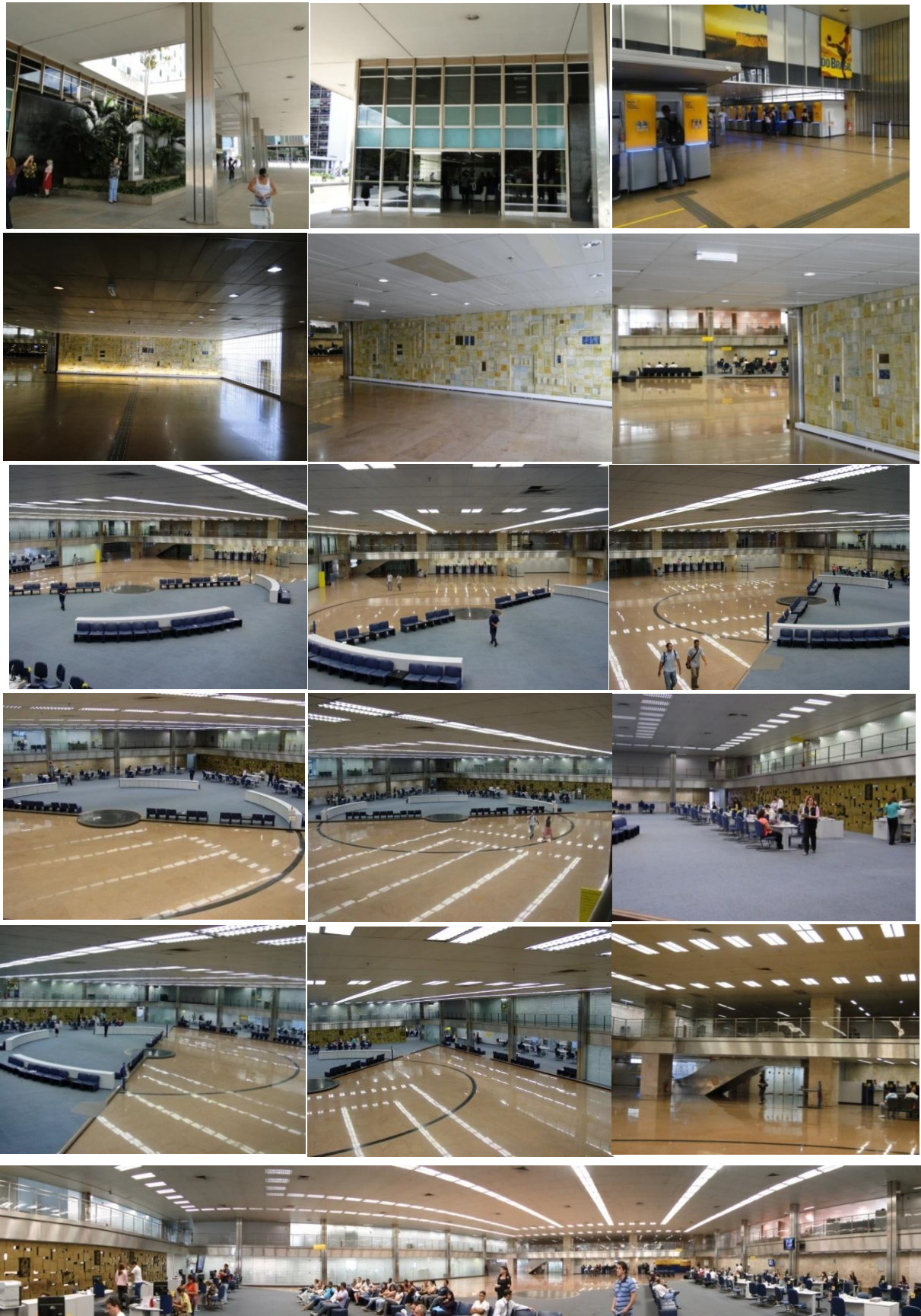


Figura 62 – Um passeio arquitetônico: partindo da área externa do edifício Sede I e contornando o grande vão da agência central a partir da sobreloja. Fotos: JWJ (2012).

Tipologia

Estruturado o programa de necessidades, a decisão sobre a tipologia a ser adotada compõe o primeiro passo do projeto para a constituição do edifício. Sendo a estrutura lógica da composição, o tipo⁵⁸ vai antecipar as possíveis conexões das partes e subsidiar a organização dos espaços. A definição do tipo a ser utilizado em arquitetura não parte de uma *tábula rasa* nem considera apenas os aspectos programáticos e estruturais, mas se baseia na interpretação e adaptação de precedentes. Por outro lado o tipo afasta o abuso das convenções, a mera cópia, e o abandono das regras e dos princípios comum na prática arquitetônica anterior ao modernismo.

O conjunto do *Sede I* é composto a partir de uma tipologia de uso tradicional na arquitetura do modernismo brasileiro e internacional: uma torre de pavimentos apoiada formalmente em um embasamento longitudinal (*Figura 64*).

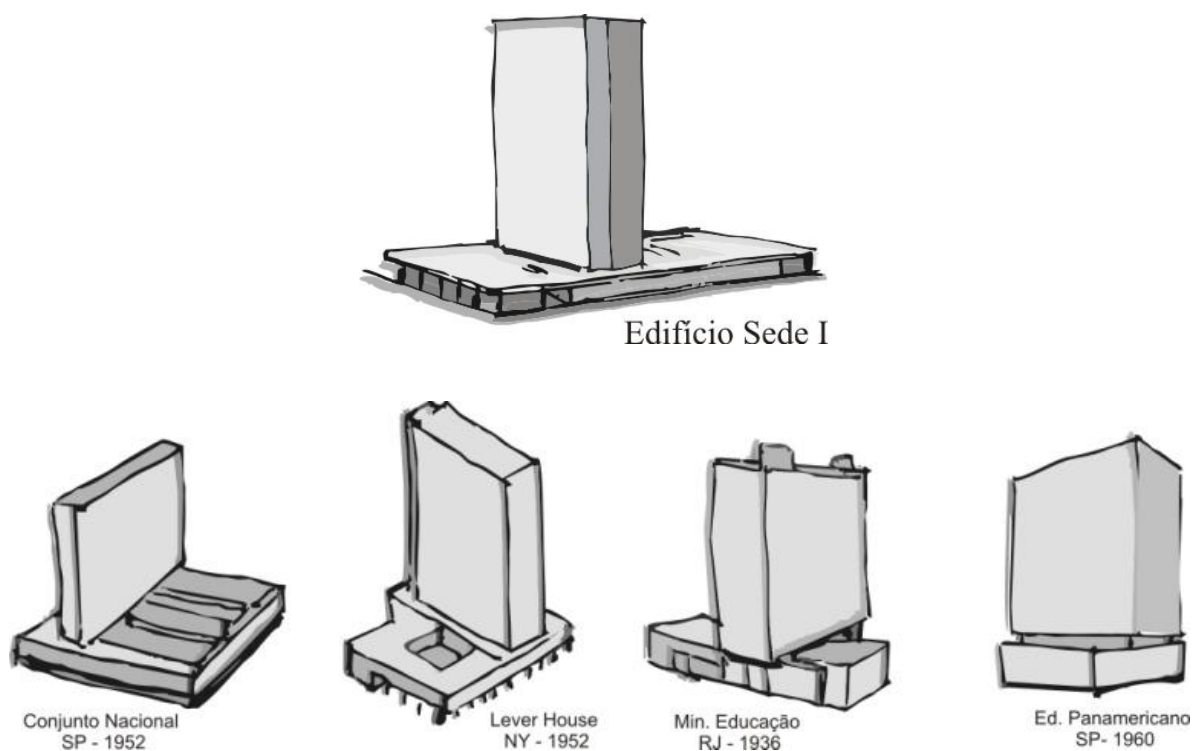


Figura 63 - Tipologia do Sede I e outras referências. Croquis nossos.

Na composição de Roza, se por um lado ele mantém em destaque o “objeto arquitetônico” por meio do recuo do volume da torre em relação ao embasamento, - nos

⁵⁸ “A palavra tipo não representa a imagem de uma coisa a ser copiada ou imitada, mas a idéia de um elemento que deva servir como regra para o modelo... O modelo, entendido em termos da execução prática da arquitetura, é um objeto que deve ser repetido como é; o tipo, ao contrário, é um princípio que pode reger a criação de vários objetos totalmente diferentes. No modelo, tudo é preciso e dado. No tipo, tudo é vago”. (Quatremère de Quincy 1832, apud Mahfuz, 1995, p. 76-77).

moldes de Mies no *Seagram* ou de Bunshaft no *Lever House*⁵⁹ - por outro ele integra o edifício à paisagem da grande esplanada do SBS por meio de amplas marquises (pilotis). Neste caso, o seu diferencial qualitativo é que, como nos mais notáveis casos desse *tipo*, o seu agenciamento espacial o integra fortemente ao espaço urbano externo, com suas superfícies vazadas e opacas, luz e sombra, constituindo e dialogando com seu entorno.

Estrutura

Nos textos sobre a arquitetura moderna é sempre apontado que o desenvolvimento acelerado das técnicas e dos materiais ocorrido no final do século XIX possibilitou o desenvolvimento das características mais evidentes daquela arquitetura, nas quais estão os já citados cinco pontos fundadores *corbusianos*. Mas, o que surgiu primeiro: a idéia de fachada livre ou a estrutura independente? A fachada livre provocou a concepção da estrutura independente ou as técnicas que permitiram essa estrutura possibilitaram o desenvolvimento da idéia de fachada livre? Ou sua gênese é simultânea e reflexiva não havendo causa e efeito entre ambas? Deixando essa discussão para nossos tratadistas, o que constatamos é que, se o desenvolvimento das técnicas e dos materiais teve um papel importante ao revelar novos acabamentos, revestimentos e instalações, foi na estrutura predial que esse conjunto de avanços técnicos possibilitou o desenvolvimento mais fundador da arquitetura modernista.

Ao explicar seu entendimento sobre o que chamou de Nova Arquitetura, Lucio Costa esclarece a importância da estrutura naquela nova formulação arquitetônica:

A revolução, imposta pela nova técnica, conferiu outra hierarquia aos elementos da construção (...) Toda a responsabilidade foi transferida, no novo sistema, a uma ossatura independente, podendo tanto ser de concreto armado como metálica. (...) É este o segredo de toda a nova arquitetura. Bem compreendido o que significa essa independência – temos a chave que permite alcançar, em todas as suas particularidades, as intenções do arquiteto moderno; porquanto foi ela o trampolim que, de raciocínio em raciocínio, o trouxe às situações atuais, – e não apenas no que se relaciona à liberdade de planta, mas ainda, no que respeita à fachada, já agora denominada "livre": pretendendo-se significar com essa expressão a nenhuma dependência ou relação dela com a estrutura. (Costa, 1930, p.39).

Garcia Roza deixa claro em sua Memória do projeto do Sede I (apresentada no Capítulo 2) a importância que dá ao sistema construtivo e especificamente à estrutura. É um dos itens mais desenvolvidos em seu texto e a descrição permite o entendimento dos pontos principais do seu sistema estrutural, que compreendia também as fundações. Reproduzimos novamente pequeno trecho de Roza, por ser elucidativo:

⁵⁹ Sobre o Lever House, ver nota de rodapé nº 51, na p.89.

O Sistema Construtivo – a oportunidade da aplicação dos mais avançados recursos técnicos e industriais já alcançados que deverá nortear a construção da Nova Capital, permitiu-nos apresentar inovações em 4 pontos principais, a saber: a Estrutura, absolutamente livre de qualquer tubulação em seu corpo, lajes planas (450 kgs de sobrecarga) sem qualquer viga aparente, permitindo o livre trânsito das tubulações localizadas abaixo das mesmas. O corpo vertical do edifício repousa sobre uma caixa formada por cortinas de 4,00 metros de altura em seu perímetro e transversalmente permitindo distribuição uniforme das cargas nos tubulões. As cortinas verticais externamente, juntamente com a dos poços dos elevadores, contraventam a construção, dando-lhes perfeita rigidez.

Para atender o seu partido arquitetônico, que contemplou a intersecção de dois grandes blocos e para permitir a celeridade desejada da obra, Roza, com sua equipe de calculistas, optou pelo uso de um sistema estrutural misto: concreto armado na torre de escritórios e estrutura metálica no grande vão térreo que compreendeu o espaço da agência bancária central de Brasília.



Figura 64 – Esquema estrutural da torre do Sede I - pilares ligeiramente recuados da fachada para a colocação da esquadria corrida e empenas laterais de contraventamento. Foto: Ivo Penna, 1959.

O projeto de estruturas do Sede I é desenvolvido pelo *Escritório Técnico Emílio Baumgart* e parte de uma concepção estrutural similar ao projetado pelo engenheiro pioneiro do escritório, o calculista Emilio Baumgart⁶⁰, para ao sede do Ministério da Educação e Saúde (MES) nos anos 30 do século 20. O conjunto tem os pilares ligeiramente recuados da fachada,

⁶⁰ Assim como Joaquim Cardozo foi importante para a segunda fase da engenharia ligada ao movimento moderno da arquitetura brasileira (Brasília), Emílio Baumgart o foi na primeira fase. O engenheiro viabilizou soluções de cálculo estrutural que permitiram a inovação do uso do concreto armado, potencializando a arquitetura moderna brasileira como, por exemplo, no sede do MES da qual foi calculista. Tornou-se reconhecido como figura pioneira e símbolo do cálculo estrutural, sendo considerado o “pai do concreto armado no Brasil”. Faleceu aos 54 anos, em 1943, deixando um grande legado técnico com engenheiros de sua equipe, os quais continuaram com seu trabalho. O *Escritório Técnico Emílio Baumgart* que executou o projeto estrutural para o Sede I tem origem em seu escritório, sendo a continuidade de seu trabalho efetuada por seus ‘discípulos’.

de forma a permitir a fachada livre e o sistema de contraventamento da torre feito por empenas laterais do edifício executadas em concreto armado, utilizando elementos arquitetônicos como recursos estáticos da estrutura.

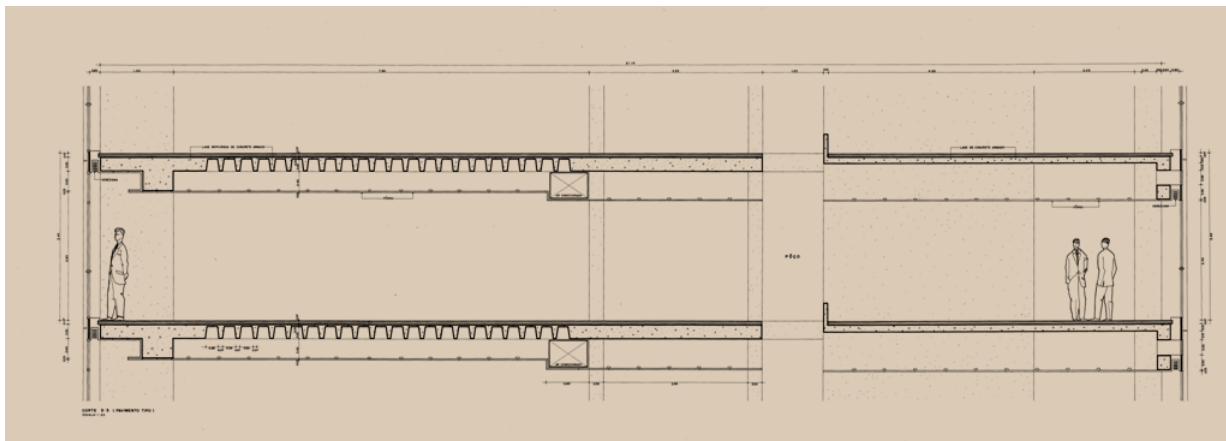


Figura 65 – Corte esquemático da estrutura do pavimento tipo do Sede I. Fonte: Arquivo digital nosso sobre original do autor do projeto.

Para possibilitar o grande vão da agência foram desenvolvidas vigas metálicas em forma de treliça que alcançaram o vão livre de 32 m, permitindo uma organização fluida do espaço e uma grande facilidade de remanejamentos no leiaute. Os vãos entre vigas apresentavam sheds longitudinais que banhavam o espaço interno de luminosidade natural vinda do teto. Garcia Roza apresentava orgulhoso essa opção, principalmente pelo fato de ser, segundo ele, o primeiro prédio em Brasília com essa tecnologia desenvolvida por brasileiros.⁶¹

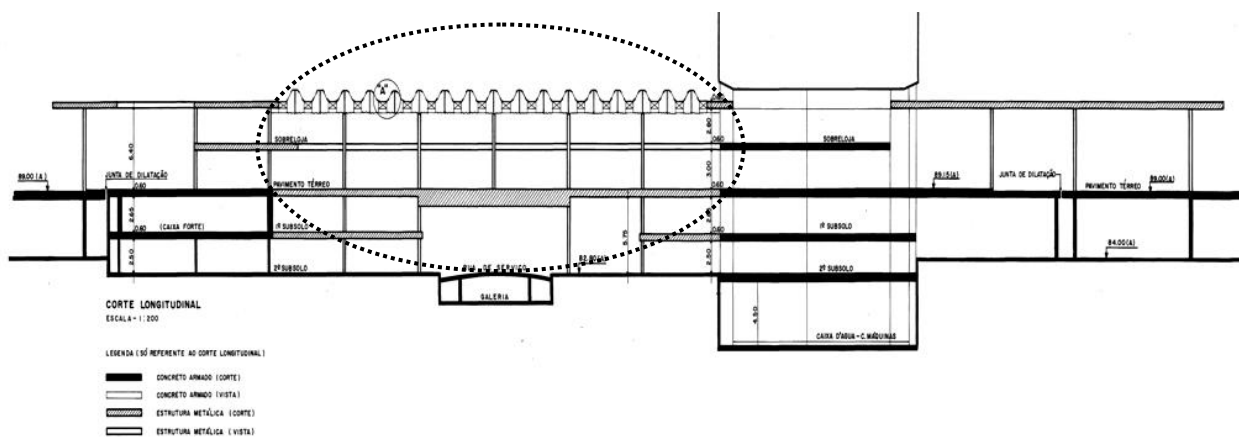


Figura 66 – Corte esquemático apresentando no destaque trecho contemplado com estrutura metálica. Fonte: Arquivo digital nosso sobre original do autor do projeto.

⁶¹ Os edifícios dos Ministérios são em estrutura metálica (principalmente pelos motivos já expostos de tempo de execução das obras). Essas estruturas foram executadas com tecnologia americana, por empresa dos Estados Unidos que instalou filial no Brasil para essa finalidade (Roza, 1989).

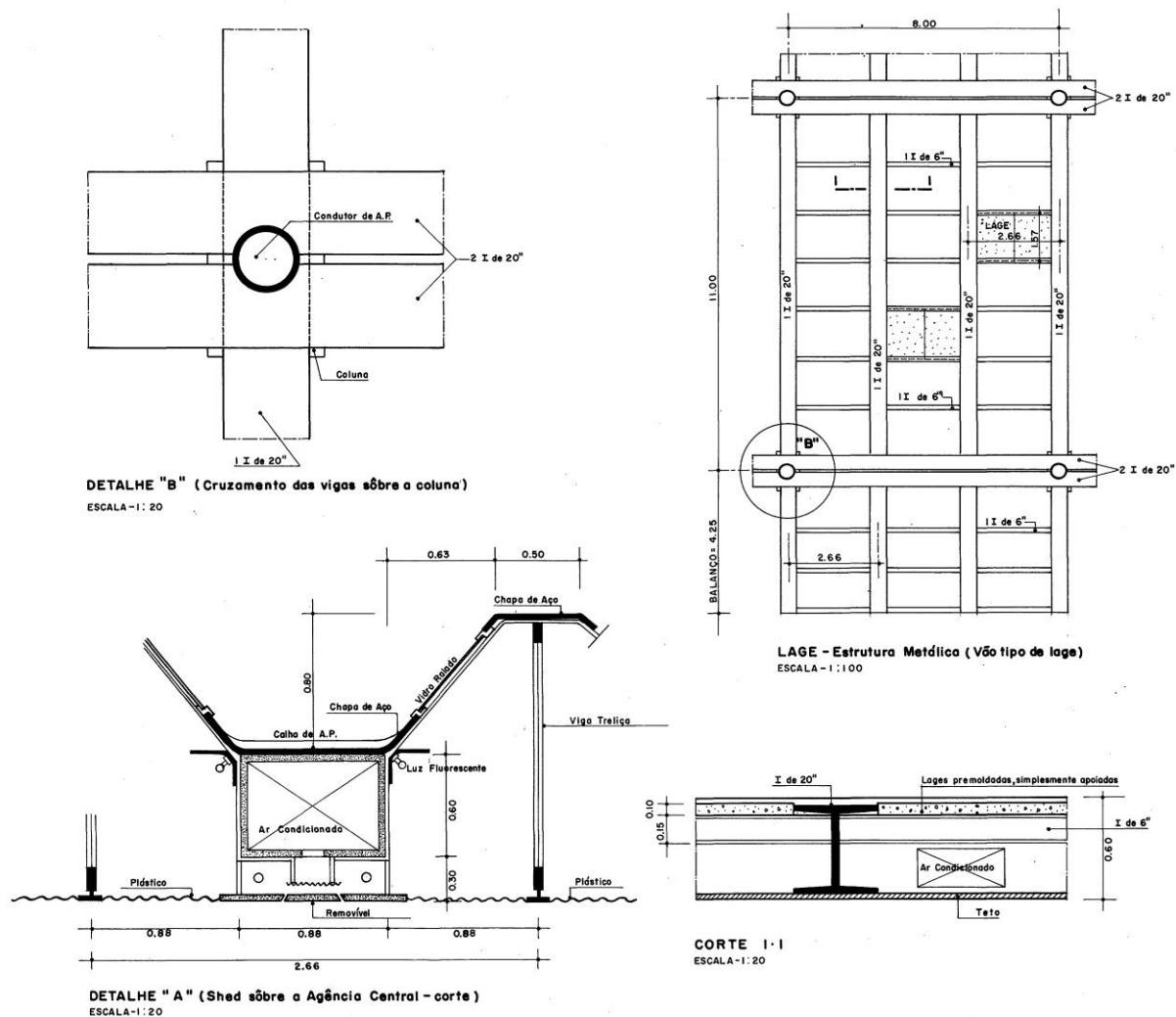


Figura 67 – Detalhes da estrutura metálica do Sede I. Fonte: Arquivo digital nosso sobre original do autor do projeto.

Vedações e fachadas

Quando se refere à nova postura relativa ao desempenho estrutural na nova arquitetura, Lucio Costa fala indiretamente da consequência desse para os demais componentes do sistema. E foi nas fachadas, nas vedações externas que ela mais refletiu:

Em todas as arquiteturas passadas, as paredes – de cima abaixo do edifício cada vez mais espessas até se esparramarem solidamente ancoradas ao solo – desempenharam função capital: formavam a própria estrutura, o verdadeiro suporte de toda a fábrica. Um milagre veio, porém, libertá-las dessa carga secular. (Costa, 1930, p.46).

Tanto a nova técnica estrutural quanto a opção estética de Roza para o edifício possibilitaram a leveza dos fechamentos reduzindo-os a quase somente vidro. Realçando sua independência de todo o sistema a esquadria é afastada do próprio sistema estrutural por uma coluna metálica apoiada em braços chumbados no concreto, conforme *Figura 68*.

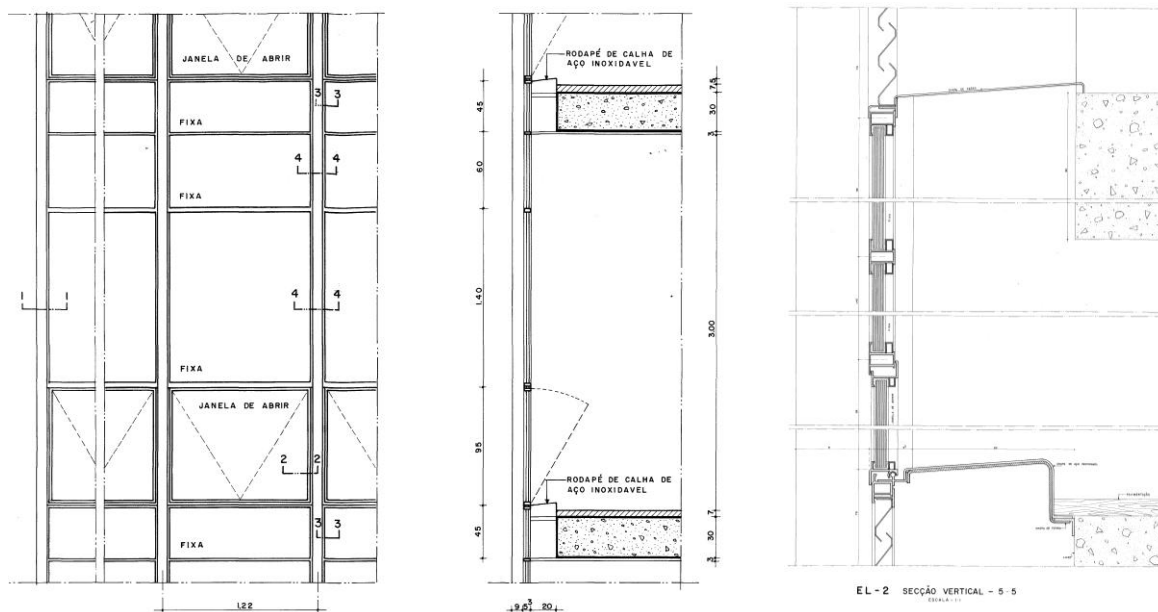


Figura 68 – Vista, corte e detalhe do afastamento da esquadria em relação à estrutura de concreto. Fonte: desenhos originais de Garcia Roza.

Mas a opção para a fachada envidraçada teve seus custos. Acostumado em outros projetos a utilizar superfícies protetoras nas faces mais críticas do edifício do ponto de vista do desempenho térmico – uma característica marcante do grupo de arquitetos modernistas cariocas até aquela época era a adequação climática do projeto, com o emprego de cobogós e brises soleil – Roza procura no Sede I uma opção de proteção diferente do brise ou do combogó. Na tentativa de proteção térmica das fachadas críticas cria, na própria obra, uma espécie de “sanduiche” de vidro, uma composição de vidros entremeados por uma fina lâmina isolante.

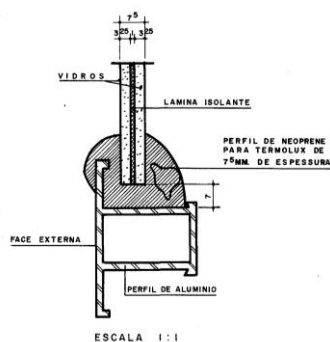


Figura 69 – Detalhe, do “sanduiche” de vidro proposto por Garcia Roza – tentativa de proteção contra insolação e alternativa ao vidro laminado. Fonte: Desenho original de Roza, 1959.

Se do ponto de vista térmico parecia ter amenizado o resultado da incidência solar, essa solução não funcionou do ponto de vista da estanqueidade e inércia dos painéis. O uso de materiais diferentes (que trabalhavam fisicamente de forma diferente) sob a severa variação diária de temperatura da região ocasionou entrada de umidade entre os vidros, comprometendo definitivamente o desempenho do sistema. A solução final foi dada com a aquisição, na Inglaterra, de vidros especiais - vidro mineral para filtrar os raios infravermelhos e ultravioletas - que eliminam uma porção da radiação solar que entra no edifício e o seu aquecimento excessivo. Embora do ponto de vista da

aparência e da leveza da fachada a solução se mostre adequada, do ponto de vista do desempenho térmico total essa solução, de toda forma, é limitada, constituindo-se um dos pontos fracos do desempenho total do edifício.



Figura 70 - Trecho de fachada envidraçada do Sede I. Foto JWL (2012).

RELAÇÃO DOS VIDROS DA FACHADA SUL			
TIPO	ESPESSURA	MEDIDA APROX.	QUANTIDADES
1 TERMOLUX - 2 VIDROS CALOREX (AZUL) COM LAMINA DE POLIESTER COM LÂ DE VIDRO	A 3 x 3 mm	$0.91^6 \times 1.09^2$	133
	B 3 x 3 mm	$1.37^6 \times 1.09^5$	76
	C 3 x 3 mm	$0.57^5 \times 1.09^5$	133
	D 3 x 3 mm	$0.40^5 \times 1.09^5$	133
	H 3 x 3 mm	$0.84^4 \times 1.27^7$	6
	J 3 x 3 mm	$0.84^4 \times 1.17^3$	36
2 CRISTAL SOLARGRAY (CINZA ANTI-TÉRMICO)	A 6 mm	$1.37^6 \times 1.09^6$	57
	P 6 mm	$0.36^5 \times 1.27^7$	6
	O 6 mm	$1.21^7 \times 1.23^7$	6
	R 6 mm	$0.36^5 \times 1.17^3$	36
	S 6 mm	$1.21^7 \times 1.17^3$	36
6 TIJOLO DE VIDRO ESTRANGEIRO	10 cm	30 x 30 cm	1.400
7 VIDRO AZUL CLARO ARMADO	A 6 mm	$0.83^7 \times 0.28^4$	30
	C 6 mm	$0.59^2 \times 0.59^7$	544
	D 6 mm	$0.59^2 \times 0.59^7$	1.224
3 VIDRO CALOREX OU ATHERMANE	D 6 mm	$0.87^8 \times 1.26^5$	6
	E 6 mm	$0.87^8 \times 1.16^3$	36

NOTA : TODAS AS MEDIDAS DEVERÃO SER CONFERIDAS OU CONFIRMADAS ANTES DA EXECUÇÃO OU ENCOMENDA DEFINITIVA.

Figura 71 – Relação de vidros e tijolo de vidro especial utilizados na Fachada sul do Sede I – a preocupação com o desempenho térmico do vidro expressa nas especificações. Fonte: Arquivo digital nosso sobre original do autor do projeto.

Terraço jardim

Junto com a cobertura plana o terraço-jardim foi um elemento identitário da arquitetura do modernismo. O conceito de terraço-jardim⁶² - a chamada *quinta fachada* corbusiana - mais do que caracterizar um espaço de convivência e lazer, foi proposto como um espaço de contemplação e interação homem/paisagem. Essa recriação de tipologia de

⁶² Retomado de exemplos seculares como os jardins de Babilônia ou dos terraços da arquitetura mediterrânea e desenvolvido por Le Corbusier nos anos de 1920, o **terraço-jardim** é um espaço arquitetônico segundo o qual a cobertura de um edifício é utilizada como espaço de convivência. Pode ser constituído de fato de um jardim ou de um solário, de espaços abertos e elementos construídos. Tem o sentido de “devolver” ao cidadão parte do espaço ocupado do terreno.

espaço é feita pela arquitetura moderna e utilizada em grande quantidade de projetos. O terraço-jardim, dotado de plantas ou não, pretende ser uma espécie de refúgio, uma maneira de buscar a conciliação entre arquitetura e natureza, possibilitando uma unidade compositiva que integrasse as duas instâncias ou ressaltando a distância entre os dois elementos, insistindo em sua recíproca exterioridade:

O terraço-jardim (...) não era uma espaço aberto a ser preenchido indiscriminadamente, nem era a oportunidade de se construir uma mini-réplica da natureza, de maneira romântica. Também extrapola a simples questão funcional de possibilitar ao homem uma existência saudável, através do uso de espaços ensolarados, higiênicos e românticos. (...) Era um terraço acessível que podia ser plantado, um espaço de estar e contemplação que oferecia uma intensa experiência da natureza por promover uma relação com o céu e o sol, onde se podia estar acima das copas das árvores do entorno, flutuando acima da linha do horizonte, evocando calma e reflexão. (Polizzo, 2010, p. 94).

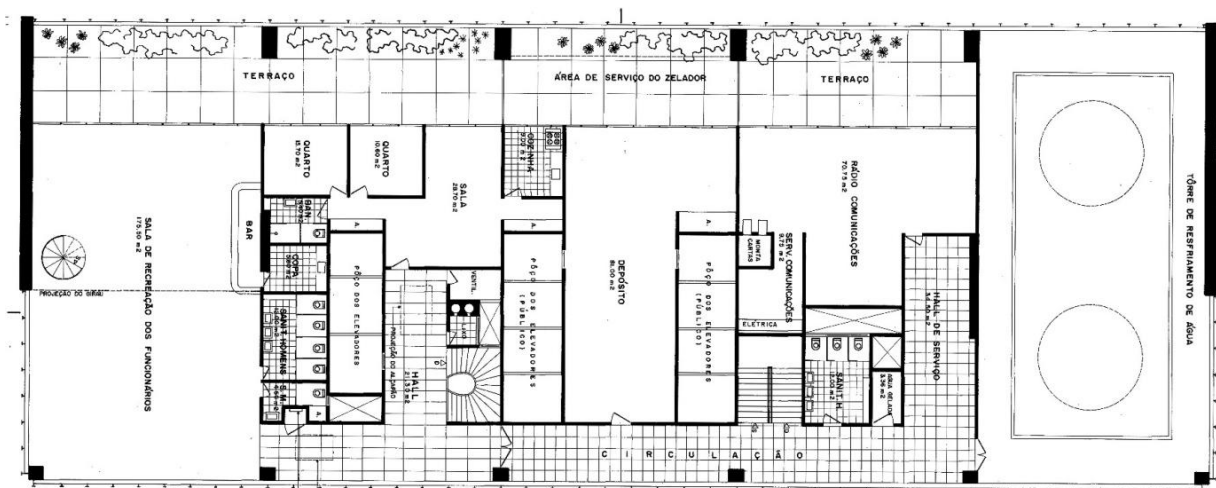


Figura 72 – Planta do 22º andar mostrando o terraço que avança pela fachada leste do Sede I. Fonte: Arquivo digital nosso sobre desenho de Garcia Roza.

Nos projetos de Roza a cobertura plana e o teto-jardim eram configurações espaciais frequentes. Tanto no edifício das Repartições do Espírito Santo quanto no projeto para o BB no Rio eles aparecem como elementos compositivos. No Sede I, embora a presença formalmente seja elaborada de maneira discreta para quem está de fora do edifício, o ponto em que foi colocado, para quem se posiciona em seu espaço interno, é de uma força expressiva que pode realizar, embora em dimensões tímidas, aquela “experiência da natureza” que relaciona o ar, o céu e o sol, “flutuando acima da linha do horizonte, evocando calma e reflexão.” Programaticamente Roza detalha o terraço como um espaço de confraternização e estar para todos os funcionários do edifício. Voltado para a fachada Leste, o terraço aponta para a vista da Esplanada e a cidade que se desenvolve abaixo e, mais adiante, o reflexo ameno das águas do Lago. No horizonte, a amplidão do perfil do divisor de águas da bacia do Paranoá que contorna todo o Distrito Federal.



Figura 73 - Foto de vista nordeste do Sede I mostrando o vão do terraço no topo. À direita, foto da vista da Esplanada a partir do terraço do Sede I. A sala de recreação dos funcionários e a casa do zelador com a vista com as perspectivas mais privilegiadas do edifício. Fotos: M. Gautherot (1960)/Acervo IMS.

Pilotis, marquises ou varandas? - a relação com o contexto urbano

Alguns dos elementos característicos da arquitetura do movimento moderno possuem uma relação direta com o meio ambiente e possibilitam uma articulação e uma cooperação mútua entre arquitetura e natureza. Assim como o terraço-jardim, o pilotis é um desses elementos. Inspirado na tradição de construções vernaculares como decks e palafitas, o pilotis tornou-se uma configuração espacial característica da arquitetura moderna do século XX. Liberando no nível do solo uma área aberta e coberta, permite a continuidade do entorno no espaço sob o edifício. Sem obstruir o caminhar pelo espaço urbano configura uma transição entre arquitetura e natureza, uma aparência de continuidade espacial e indistinção entre interior e exterior. Os pilotis foram utilizados como intenção não apenas de proporcionar visibilidade, mas também de permeabilidade, viabilizando a passagem dos eventuais transeuntes. E, ao mesmo tempo que possibilita o edifício ser visto por inteiro mantendo uma integridade purista dos volumes arquitetônicos, que assegura um certo domínio da arquitetura em relação à natureza, os pilotis paradoxalmente proporcionam a integração do espaço construído com a continuidade espacial, se *rendendo* de alguma forma à proeminência da topografia e da paisagem.

Essa manobra resolve por um lado o problema técnico-funcional, possibilitando a livre circulação de pessoas e veículos sob a casa, mas por outro, arma um dispositivo que é também formal, na medida em que exige uma solução para a superfície do chão, um novo desenho para o território, não somente como apoio ao edifício, mas como componente integrante de um único projeto que agregue arquitetura, topografia, pavimentação e ajardinamento. E os arquitetos brasileiros, assim como o paisagista Burle Marx, compreenderam esta demanda, assimilando em seus trabalhos essa característica de

integração entre objeto construído e ambiente natural através de uma implantação que favoreça esta relação com a paisagem. Como resultado, ocorre um extravasamento do desenho do edifício que passa a englobar o desenho do território e da paisagem. O jardim da frente se une ao jardim dos fundos, tornando-se um só, há ganho de espaço, interação com o verde e sensação de bem estar. Ao incorporar a paisagem, a arquitetura assimila-a na sua estrutura, gerando uma nova entidade espacial. (Polizzo, 2010).

Essa nova entidade espacial se reconfigura muitas vezes na produção arquitetônica moderna brasileira. A forte tradição do varandão colonial e da marquise – que vinham de outros tempos – de certa forma potencializou alguns redesenhos do pilotis, customizando suas configurações para outras variáveis espaciais. Nilson Ghirardello estuda as marquises⁶³ do período modernista a partir de sua utilização em obras relevantes e fala de uma tradição moderna da marquise, analisando as variadas formas e padrões que esse tipo de estrutura espacial adquiriu como elemento de identidade da arquitetura brasileira do período.

E de certa forma, Garcia Roza utiliza dessa reconfiguração no espaço externo coberto do Sede I. A dificuldade de classificar ali espaços como pilotis ou como varanda é por nós reconhecida. A grande área coberta contígua ao edifício são marquises, grandes varandas ou são pilotis? (*Figuras 74 e 75*). O fato é que aqueles espaços apresentam muitos atributos que são comuns às três categorias (marquise, varanda, pilotis) como aqueles ligados a fluxos, abrigo e passagem.



Figura 74 – Pilotis, varanda ou marquise no Sede I? – Foto: JWL (2012).

⁶³ “A nosso ver, marquise dentro de uma concepção moderna e por que não, contemporânea, deveria ser: “elemento arquitetônico de cobertura, lateralmente aberto, agregado a uma ou mais edificações, que serve para propiciar acesso, proteção, ligação ou delimitação.” A partir daí tentamos criar uma classificação própria que abrigasse tais elementos arquitetônicos: Marquises de Proteção - Marquises de Acesso - Marquises de Ligação - Marquises de Delimitação. Tal classificação é decorrente das várias propostas dos arquitetos modernos para as marquises, portanto, advém de usos concretos dessa estrutura que, embora não tenha sido uma invenção estritamente moderna, o é em relação ao tipo de material utilizado, seus apoios e suportes, formas e modelos e aos seus vários desdobramentos de uso.” Ghirardello, Nilson. *Marquises Modernas*. Docomomo, 2003. Disponível em <http://pt.scribd.com/doc/59356487/Marquises-Modernas>, acesso em 21.06.2012.

No caso do Sede I, essas estruturas possibilitam um diálogo acentuado com o seu entorno. Diferentemente do projeto de desenho urbano de Niemeyer para o Setor (que indicava um edifício em torre única e de forma “autônoma”, insinuado de frente para leste, “de costas” para o eixo Rodoviário), *Figura 27*, Garcia Roza projetou um edifício com uma base parcialmente aberta, configurando uma espécie de “pilotis público”, *devolvendo* ao uso coletivo público cerca de 3.000 m² de área coberta (*Figuras 74 e 75*). Essas áreas cobertas funcionam formalmente como transição do espaço externo para o interno, climaticamente como sombreamento das fachadas no nível do térreo e do mezanino do edifício. As marquises frontais e traseiras, além de ‘marquises passarelas’ ao longo das laterais do edifício – de notáveis configurações espaciais, com pés-direitos de 7 metros e pilares com acabamentos de piso a teto de aço escovado - constituem abrigos para o transeunte e usuário do setor contra as intempéries climáticas (sol, chuva), que tornam áridas em Brasília as áreas urbanas sem proteção; além de propiciarem encontros, por completarem a configuração de uma espécie de praça na área frontal do edifício.

O projeto do Sede I não considera o prédio como um elemento isolado. Garcia Roza parte de um princípio organizador do espaço que pressupõe uma visão integradora da cidade, dos lugares e modos em que as relações sociais se produzem, nas conexões dos acontecimentos físicos, na interação entre espaço público e privado, entre mobilidade e usos diferenciados, nas formas de agregação, em busca de uma conformação espacial diferente da praticada pelo modernismo mais ortodoxo. O espaço paisagístico se relaciona com o edifício e funciona como um grande foyer descoberto, um prenúncio da cidade rumo ao objeto arquitetônico. Local de eventos, encontros e participação da cena urbana. Como nos clássicos da arquitetura moderna para escritórios, aqui também, vidros transparentes e metais projetados no infinito com delicadeza: a preocupação com o impacto visual, a busca da leveza na presença do edifício apesar da grandiosidade fruto de seu amplo programa.



Figura 75 – Coberturas que contornam o Sede I – Pilotis ou varanda? – Fotos: JWL (2012).

Como consequência, em relação ao contexto urbano o edifício se apresenta, apesar de suas amplas dimensões, de forma discreta e integradora, dialogando com os espaços públicos externos do setor. As relações dentro/fora e transparência/ opacidade são suavizadas (mesmo se tratando de uma agência bancária da década de 60, com rígidos conceitos de segurança que se refletiam diretamente na sua forma construída). Essa suavização (ou integração) se dá através de aberturas de portas envidraçadas diretamente para a área pública no térreo e de uso de materiais semitransparentes no nível térreo imediato - tijolos de vidro fabricados especialmente para o edifício - e janelas de vidros transparentes no nível do mezanino, que circundam quase toda a extensão do pavimento térreo. O edifício apresenta uma refinada integração de sua forma com os materiais aplicados, uma justeza técnica e material aos pressupostos da estética moderna. Além de um sistema estrutural e de instalações que possibilitam diversificados agenciamentos funcionais.

3.1.3 O agenciamento funcional e os sistemas de fluxos

Uma obra arquitetônica constitui-se simultaneamente de elementos formais, artísticos e de elementos funcionais que estruturam o seu sentido e consolidam a sua existência no dia a dia. Uma edificação só faz sentido sendo destinada à vida, e, como tal, ela adquire significados e apropriações variadas. Pelo fato da arquitetura abrigar um sistema de relações, por mais que a intenção do projetista dê ênfase em um determinado aspecto, outras manifestações, outros aspectos afloram e se constituem. Um edifício não é só funcional, não se restringe à finalidade estrita para o qual foi projetado. E nem só simbólico ou somente um produto estético. Isso é reconhecido por Roza, embora ele dê clara ênfase nos aspectos programáticos e funcionais em suas abordagens. “Uma cidade, um edifício não é uma obra de arte pura e simples. É algo a ser utilizado, ser usado. Tem uma finalidade, uma função.” (Roza,1989).

A setorização de funções é um princípio organizativo adotado pelo movimento moderno em seu processo de projeto. Desde a Carta de Atenas de 1933 uma prática amplamente divulgada e utilizada tanto na área urbana quanto na edificação, *strito senso*. Os itens da funcionalidade e setorização não poderiam faltar na memória do projeto de Roza para o Sede I:

“Funcionalmente destaca-se o sistema de circulação de serviço independente do de público, a caracterização das diversas zonas de trabalho, a flexibilidade de suas instalações e a completa independência da Agência Central.” (Roza, 1989).

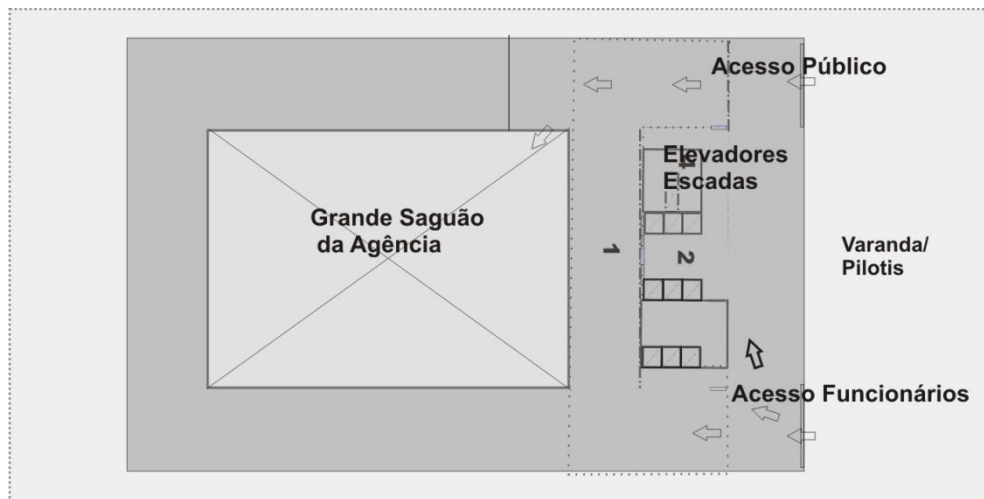


Figura 76 – Esquema funcional do térreo, com a caracterização dos acessos, fluxos verticais e horizontais originais do edifício. Desenho nosso.

Garcia Roza estrutura uma proposta de setorização funcional bem definida, representadas de maneira objetiva em seu croqui do memorial descritivo (Figura 50). Mas sua proposta é desenvolvida de uma forma que não impede remanejamentos, flexibilizando a utilização do espaço e a alteração na dinâmica de algumas funções, possibilitando a sua declarada flexibilidade de usos na vida do edifício. Essa qualidade é evidente, especialmente quando analisamos leiautes diferenciados dos pavimentos-tipo do edifício (ver, por exemplo, Figura 120, à p. 154) e seus usos nos últimos cinquenta anos. Confrontando-se as seguidas alterações dos serviços bancários e a conseqüente resposta dada pelo edifício, submetido a alterações internas sem desfigurações significativas ou comprometedoras, podemos afirmar como atributos do edifício a sua flexibilidade espacial/funcional e sua potencialidade para a mudança.

Esquema Pavimento tipo

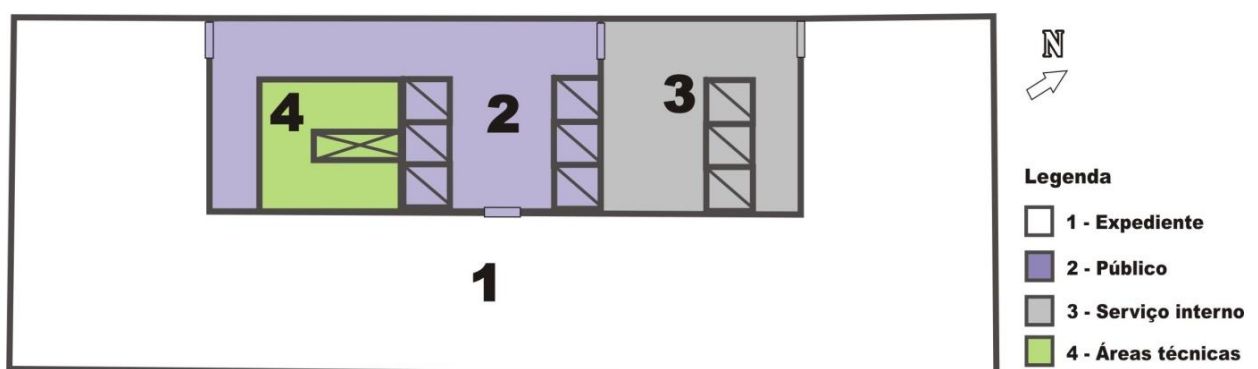


Fig 77- Esquema funcional e de ocupação do Pavimento Tipo do Sede I . A flexibilidade potencializada pela diversidade de acesso às áreas. Desenho nosso sobre croqui de Garcia Roza.

Pavimento Térreo - ocupação



Figura 78 – Esquema funcional do térreo, onde se observa a independência espacial da Agência Central e a caracterização dos acessos. Desenho nosso sobre planta de Garcia Roza.

3.1.4 A tecnologia e os materiais no Sede I

A tecnologia construtiva ofereceu um campo fecundo para a arquitetura modernista materializar suas idéias. Mas também não foi somente nos aspectos construtivos, *stricto sensu*, que a tecnologia se fez presente. Os resultados mostram que as obras utilizaram elementos tecnológicos de diversas maneiras, condicionados à noção de composição arquitetônica e funcionalidade. A “torre de vidro” como linguagem da modernidade e do progresso tecnológico é por demais conhecida na prática de certos grupos modernistas. Mas essa incorporação tecnológica não transcorre sem conflitos. Muitas vezes a opção tecnológica era tomada unilateralmente como um processo de produção racional do objeto sem observar atentamente a sua finalidade, o usuário. Como, por exemplo, ao se pesquisar a maneira mais simples de produzir uma luminária não se preocupar com a luz que incidiria nos olhos do usuário⁶⁴; muitas vezes a tecnologia era tomada como um problema cultural, relacionando as mudanças de estilo às mudanças tecnológicas: a noção de arquitetura como resultado lógico e direto do desenvolvimento tecnológico. A idéia da máquina de morar (uma arquitetura que diz sobre a ordem, harmonia e a *moral* da máquina) – e da máquina de trabalhar, por extensão

⁶⁴ Ver artigo de Juliana Mara Batista Menezes “A utilização da iluminação na concepção dos espaços interiores da arquitetura e suas tecnologias” em: <http://www.webartigos.com/artigos/a-utilizacao-da-iluminacao-na-concepcao-dos-espacos-interiores-da-arquitetura-e-suas-tecnologias/61676/#ixzz1wpldYqRv>.

– se manifesta muitas vezes em opções técnicas e tecnológicas que beiram o deslumbramento, a curiosidade e a novidade.

Mas se do ponto de vista estrutural a tecnologia se apresenta de forma adequada no Sede I, algumas “curiosidades” tecnológicas podem ser vistas em seu desenvolvimento.

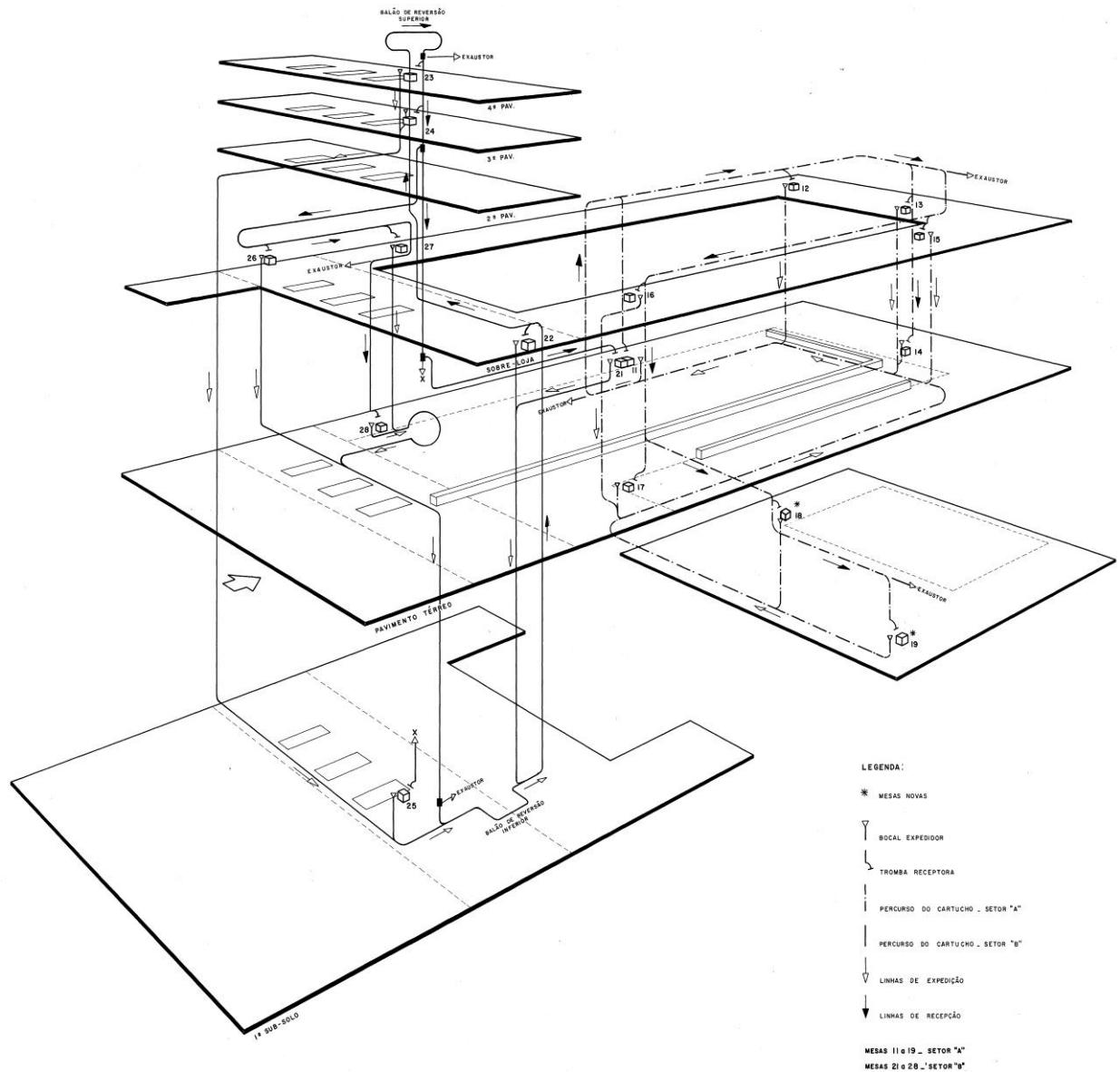


Figura 79 - Correio pneumático para transporte de documentos entre andares – “tecnologia integrada ao edifício”. Fonte: arquivo digital nosso sobre desenho de Roza.

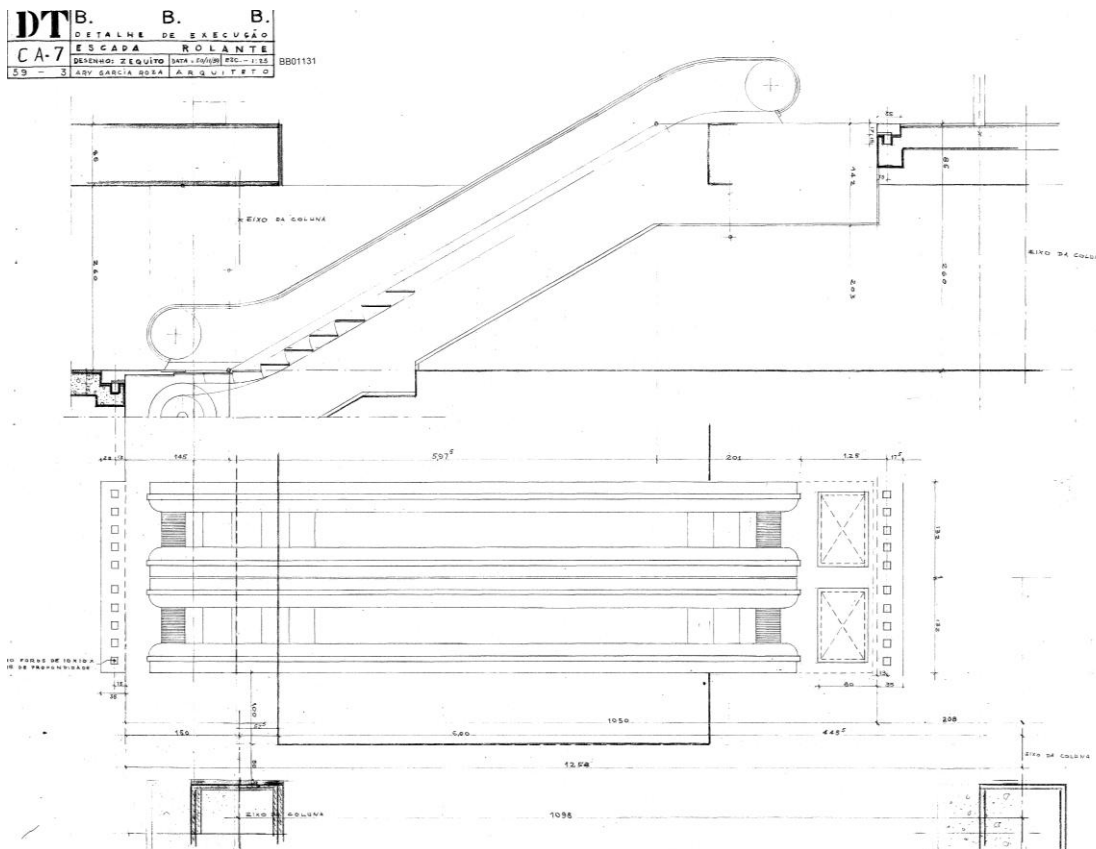


Figura 80 - Escada rolante- na década de 50/60 do século 20: símbolo de modernidade. Fonte: arquivo digital nosso sobre desenho de Roza.



Figura 81- Esteira mecanizada para transporte de documentos no mesmo pavimento –“tecnologia integrada ao edifício”. Foto: Gautherot (1960). Fonte: arquivo de fotos da família de Garcia Roza.

3.1.5 Integração das artes

A *síntese das artes* ou *integração das artes*, envolvendo a relação entre as várias formas de expressão artística e o espaço construído urbano, foi um tema recorrente nos debates que definiram os valores e o caráter da arquitetura modernista nas primeiras décadas do século XX, no âmbito mundial e, particularmente, no Brasil.

No plano internacional a questão da integração das artes já aparece no movimento das Arts & Crafts na Inglaterra de Morris, propondo uma aproximação entre as chamadas artes maiores e menores; no *Ornamento e Delito* de Loos, que questiona a proposição de um ambiente totalmente projetado pelo arquiteto; e na idéia de ‘obra de arte total ‘ dos românticos da Secessão Vienense, com dimensão nitidamente estetizante e apelo a novas possibilidades à unidade das artes, com foco no design. Mas é na Bauhaus, em sua primeira fase, que a noção de obra de arte total se define como o trabalho integrado por pintores, escultores e arquitetos: o paradigma da catedral gótica (obra de arte plena) projetado na imagem renovada da catedral do futuro, atingindo a sua forma mais completa como unidade de arte e política; a “síntese das artes”, orientada para a arquitetura, símbolo de uma espiritualidade nova e universal, reunificação das disciplinas artísticas erguidas como grande construção. Mas, em fase subsequente, seduzida pela velocidade do novo modo de vida moderna, a Bauhaus toma como modelo a máquina, sobrepondo esta à catedral como símbolo unificador de seu ideário, (Fernandes, 2005). Nesse contexto, a modernidade significa aventura, poder, renovação, autotransformação e ao mesmo tempo fragmentação e solidão. O rompimento com a tradição historicista, conservadora e retrógrada tem seu preço. As decorrências são conhecidas: a casa como “máquina de morar”, a lógica espacial instaurando as célebres funções (habitar, trabalhar, cultivar o corpo e o espírito, circular), a assepsia estética, a poética maquinista, a tecnologia, a ausência de contexto, o objeto arquitetônico isolado.

Mas é um dos mais influentes mentores do movimento moderno quem discute de forma específica o tema. Em artigo escrito em 1936, à bordo do Zepellin que o traria para o Brasil, Le Corbusier esboça os seus princípios de uma relação das artes com a nova arquitetura. Enaltece o uso da policromia e da escultura em pontos estratégicos do projeto e combate o uso de “revestimentos artísticos” (papéis de parede decorativos):

Em certas ocasiões a arquitetura pode satisfazer às suas tarefas e aumentar o prazer dos homens através de uma colaboração excepcional e magnífica com as artes maiores: pintura e escultura. (...) Uma questão crucial de arquitetura: a policromia. Aqui, outra vez, uma verdade fundamental: o homem tem necessidade de cores. A cor é a expressão imediata, espontânea da vida. (...) A policromia, recurso tão poderoso quanto o plano e o corte. (...) Rejeitando o papel de parede de cores variadas, eu disse que em certos momentos é preciso recorrer à pintura. Racionalmente, para fazer saltar uma parede, dinamitar uma parede; liricamente, para que faça ouvir, em acordes exatos, um discurso dirigido a ela. (Le Corbusier, 1936, págs. 63-65).

Prenunciado no texto *Nove pontos sobre a monumentalidade*, de 1943, - onde Giedion, Sert e Leger apontavam a necessidade de colaboração entre pintores, escultores e arquitetos - o período do segundo pós-guerra foi um momento de inflexão do movimento modernista, marcado pelo retorno dos temas da integração das artes e da humanização dos

espaços das cidades, em contraposição à predominância racionalista e funcionalista do período anterior. Naquele período os CIAM colocaram na ordem do dia temas como a integração das artes, a discussão da centralidade urbana (*core*), a proteção e recuperação do patrimônio histórico e a busca do sentido coletivo da produção e do uso dos espaços urbanos.

É nesse período que Lucio Costa, reafirmando seus argumentos sobre a importância do diálogo entre as artes⁶⁵, intervém no Congresso Internacional de Artistas (1952) em Veneza, questionando a formulação do conceito de *síntese das artes* colocado pelos seus pares:

Deste congresso participa Lucio Costa com o texto “A Crise da Arte Contemporânea”, onde indaga sobre as implicações desta proposta. Questiona a atuação de alguns pintores que usariam a arquitetura apenas como cenário para suas obras, sem considerar uma postura de integração. Acentua a necessidade de que a obra do pintor e do escultor deva integrar-se no conjunto da composição arquitetural como um dos seus elementos constitutivos, mas com autonomia e caráter próprio. Lucio Costa acredita que o fator essencial é pensar a arquitetura com “consciência plástica”, e que o trabalho conjunto de profissionais atuantes em diferentes esferas artísticas se daria muito mais como inter-relação do que como síntese, pois seriam mantidas as características específicas de cada fazer artístico. (Fernandes, 2005, p.5).

Ou seja, Costa opta pelo termo *integração das artes* por entender e defender a autonomia de cada expressão artística e o seu diálogo na composição do espaço arquitetônico, em oposição ao termo *síntese das artes*, pretensão totalizadora de setores do modernismo mais ortodoxo, racionalista e funcionalista, que propunha uma nova expressão estética, defendendo uma espécie de cooptação da especificidade dos campos artísticos, fundindo-os em uma arquitetura sintética, totalidade da expressividade artística.



Figura 82 – A “síntese das artes”? Parede, quadro ou mural? Da esquerda para a direita: trechos de fachadas do Teatro Nacional, Tribunal Regional do Trabalho e Edifício Residencial da SQN 206, todos em Brasília. Fotos: JWL (2011).

Aqui cabe a discussão no sentido de verificar em que medida *integração das artes* e *síntese das artes* apresenta incompatibilidades irremediáveis. Em que medida um projeto

⁶⁵ Costa retoma e reelabora os argumentos de Le Corbusier.

arquitetônico bem resolvido esteticamente não pode em certo momento representar a síntese das artes? (*Figura 83*). E, ao mesmo tempo, em que medida esse mesmo projeto deve dispensar a contribuição dos vários campos artísticos como a escultura, pintura, paisagismo? Uma textura de fachada não pode se aproximar esteticamente de um quadro abstrato ou de um mural? Um jogo de volumes bem tramados não se aproxima de uma escultura? No nosso ponto de vista, a arquitetura com qualidade pode sim incorporar simultaneamente a síntese e a integração das artes, o que certamente a qualificará estética e espacialmente de forma mais ampla. O que pode ser pernicioso e pretensioso é pretender que a arquitetura se transforme numa espécie de imperativo categórico para as artes – seja a expressão absoluta, o referencial único obrigatório do expressar artístico.

Brasília testemunhou a efervescência da discussão do tema síntese das artes entre artistas, arquitetos e críticos de arte. Coordenado e ciceroneado pelo crítico de arte Mário Pedrosa, em 1959, foi realizado em Brasília o Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, às vésperas da inauguração da capital, reunindo uma quantidade expressiva de críticos nacionais e internacionais. Entre eles: Richard Neutra, Eero Saarinen, André Chastel, Giulio Carlo Argan, Meyer Shapiro, William Holford, Bruno Zevi, Gillo Dorfles. Do Brasil, além de Mário Pedrosa, Oscar Niemeyer, Lucio Costa, Mário Barata, Ferreira Gullar, Fayga Ostrower, Flexa Ribeiro, entre outros.

O tema do Congresso, elaborado por Pedrosa - “A cidade Nova - Síntese das Artes” - aglutinava a noção de “síntese das artes”, tema recorrente nas formulações da arquitetura moderna e com significativos desdobramentos na produção brasileira; e a reflexão sobre a cidade nova, representada pela proposta de Brasília, uma cidade que ainda não havia sido inaugurada, uma cidade pronta para ser palco da síntese das artes. O Congresso terá uma repercussão internacional a partir da presença dos críticos, dos diretores e editores das revistas internacionais de arte, arquitetura e urbanismo que colocará Brasília sob observação da crítica profissional estrangeira. (Lopes, 2009; Capello, 2009).

A discussão sobre a integração das artes, reflexo de descontentamento de grupos de arquitetos modernos, marcou de forma significativa os rumos da arquitetura moderna, incorporando valores humanísticos e flexibilizando o exacerbado racionalismo e funcionalismo de seus momentos iniciais. E teve reflexos produtivos também, além do Brasil, em outros países da América Latina, com exemplos emblemáticos na arquitetura da cidade

universitária de Caracas, com Carlos Raul Villanueva, Alexandre Calder e Fernand Léger, e na Cidade Universitária do México, com murais de Rivera e Siqueiros.⁶⁶

Na arquitetura brasileira a prática se difundiu, embora, como em todo processo de implantação, nem sempre obtendo resultados consensuais e o sentido real de integração. Mario Pedrosa, nos idos de 1953, constatava que embora a arquitetura e o paisagismo apresentassem resultados artisticamente sólidos, a escultura, a pintura e mesmo a decoração das paredes pelos azulejos não atingiam um nível razoável de integração com a arquitetura (Pedrosa, 1953). Não obstante, a integração das artes foi uma característica marcante da produção arquitetônica brasileira das décadas de 1940/50. O diálogo entre as artes - desde o pioneiro e emblemático edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP), passando pela Pampulha de Niemeyer, pelos painéis e murais em São Paulo (reveladores do imaginário histórico do período) e culminando em Brasília ('museu a céu aberto') - foi um movimento de afirmação da produção brasileira e de participação social do artista na constituição do ambiente urbano. "Sem dúvida, uma das características peculiares da arquitetura moderna que se realizou no Brasil é a convivência frutífera do trabalho de arquitetos, artistas plásticos, escultores e paisagistas." (Fernandes, 2005).

No Brasil, nos momentos iniciais, a arte integrada aos espaços e edifícios públicos tinha um caráter – ou uma *missão* - de forjar uma imagem de Nação, reforçando a identidade nacional historicamente em construção. Em Brasília essa manifestação teve seu estágio de produção mais avançado e híbrido. Indiferentemente do estilo adotado no objeto artístico da pretendida integração, podendo ser abstrato ou figurativo - e, no âmbito artístico, isso foi muito discutido - o que marcou a disseminação das artes integradas aos edifícios e aos espaços urbanos em Brasília foi a crença comum dos autores no papel restaurador dessa arte quando se faz pública e democrática. E a constatação efetiva de que muitas vezes as artes integradas 'amaciavam' os espaços e a composição quando excessivamente cartesianos e áridos nos traços do modernismo funcionalista.

Na busca de ampliar a qualidade arquitetônica do projeto do Sede I, Garcia Roza opta por um expediente, como já visto, caro aos arquitetos modernistas brasileiros – a chamada *integração das artes*. Roza instala no *Sede I*, com sentido de marcação e integração de áreas e de definição de profundidade espacial, alguns painéis encomendados a artistas

⁶⁶ Vale registrar que a tendência no Século XX para a integração das artes se deu também entre outros campos artísticos. Com o cinema sonoro, o filme e a música se tornam duas expressões quase inseparáveis, propiciando momentos sublimes de expressão artística. A popularização do disco de vinil (LP), na década de 1950, abriu campo para a integração das artes visuais com a música (produção musical): as capas dos LPs foram importantes veículos da pintura, da gravura e do design. No Brasil, o multi-artista Elifas Andreato, na décadas de 1970/80, com a arte das capas dos discos, consolidou um exemplo muito interessante dessa integração.

como Bruno Giorgio, Burle Marx e Athos Bulcão, além de paisagismo para a área da plataforma do SBS.

O espaço de articulação de fluxos dentro da agência bancária do Sede I, que remete por um lado ao Mezanino, por meio de escada rolante, e por outro ao grande salão de Atendimento é marcado por um painel de cerâmica de Burle Marx. Produto de sua fase ceramista, o painel, naturalmente em cerâmica, com superfícies irregulares, com pequenos relevos com acabamento rústico, pela sua textura e cores, remete a uma idéia de natureza, *ilumina* e define aquele espaço de transição, fazendo as vezes de um cartão de boas vindas, uma espécie de gentileza urbana para com todos que adentram o espaço do edifício, *Figuras 84 e 85*. O painel, instalado em trecho com pé-direito relativamente baixo, atrai a atenção do visitante como que a distraí-lo para, na sequência, oferecer-lhe a surpresa espacial do amplo salão da agência, o espaço que mais caracteriza o edifício.

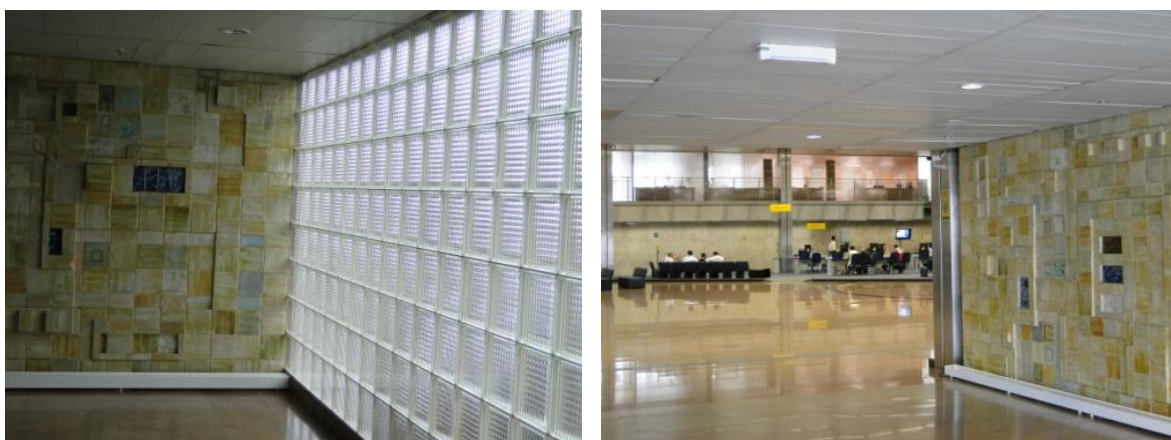
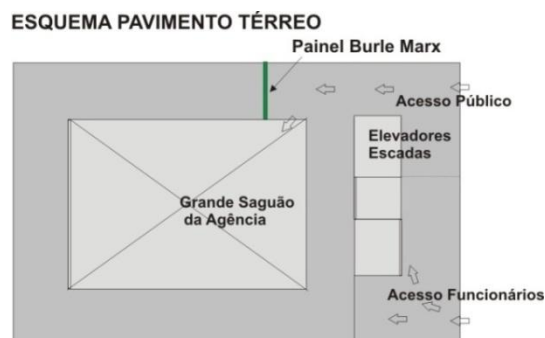


Figura 83 – “Integração das artes” – localização e foto do painel de Burle Marx no acesso à agência do Sede I. Fotos: JWJ



Figura 84 – “Integração das artes” – localização e foto do painel de Burle Marx no acesso à agência do Sede I. Fotos: JWL

Outro painel de Burle Marx comparece no edifício, localizado no Hall de elevadores, na entrada de funcionários. Em cerâmica esmaltada, em cores fortes, o painel faz “saltar” a parede, diluindo o fundo neutro que seria o resultado de uma superfície lisa e incolor, solucionando “uma parede que incomoda”, nos termos de Le Corbusier. Essa “explosão”, embora restrita a um espaço pequeno, “põe em ordem as coisas da arquitetura”.

ESQUEMA PAVIMENTO TÉRREO

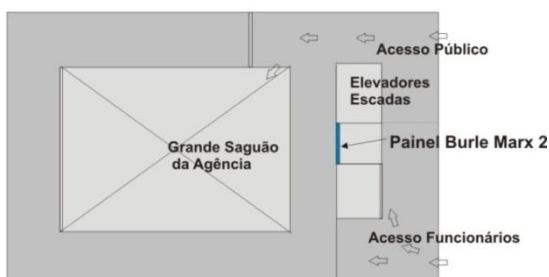


Figura 85 – “Integração das artes” – Localização e foto do painel de Burle Marx no acesso de funcionários do Sede I. Foto: JWL

Bruno Giorgi⁶⁷ foi outro artista colaborador de Garcia Roza no projeto do Sede I. Giorgi realizou uma série de esculturas para Brasília em 1959/1960, como “Meteoro” (Palácio do Itamaraty) e "Candangos" – que se tornou um dos símbolos da cidade.



Figura 86 – Obras de Bruno Giorgi em Brasília - Meteoro e Candangos. Fonte: Google.

Para o Sede I, Bruno Giorgi criou painel destinado a configurar e definir o grande salão, o painel que marca o limite do espaço público dentro da agência completando a configuração daquele espaço com os efeitos de profundidade e relevo acentuados pelas sombras e vazios que oferecem foco de luz provenientes da fachada leste posterior a sua localização. Os tons bronze/ouro e o metal constituinte do painel remetem aos valores e símbolos constituintes da identidade da instituição.



Figura 87 - “Integração das artes” - Esquema de localização e painel de Bruno Giorgi no espaço da agência do Sede I, antes de alteração de leiaute do térreo do edifício. Fonte: Lopes, 1998

⁶⁷ Escultor e pintor, Bruno Giorgi (1905 - 1993), foi um importante artista do modernismo. Amigo do grupo de modernistas brasileiros ligados à arte como Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Rebolo, Brecheret, Tarsila. Apoiado por Mario de Andrade e outros intelectuais e críticos de arte, ascende a um dos mais altos conceitos dentro da escultura moderna brasileira. Além de obras que dialogam com o espaço público e a arquitetura de edifícios, possui grande produção autônoma (obras em forma de torsos, meteoros, labaredas) que estão presentes em importantes museus no Brasil e no exterior, onde realizou várias exposições individuais.

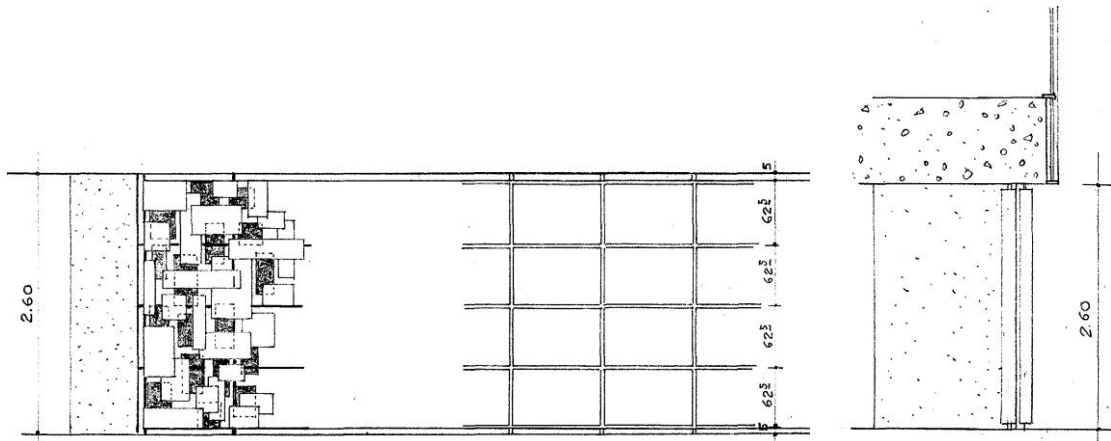


Figura 88 - “Integração das artes” – Esquema estrutural para instalação do painel de Bruno Giorgi no espaço da agência do Sede I. Fonte: arquivo digital nosso sobre original de Roza.

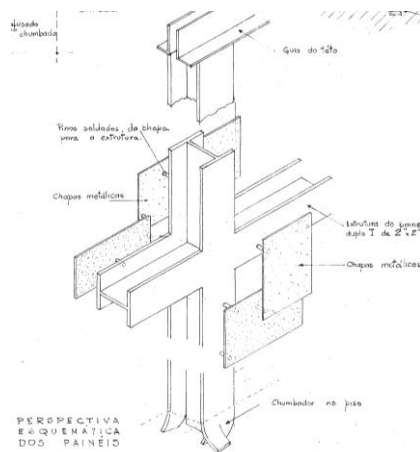


Figura 89 - “Integração das artes” – Esquema estrutural para instalação do painel de Bruno Giorgi no espaço da agência do Sede. Fonte: arquivo digital nosso sobre original de Roza.

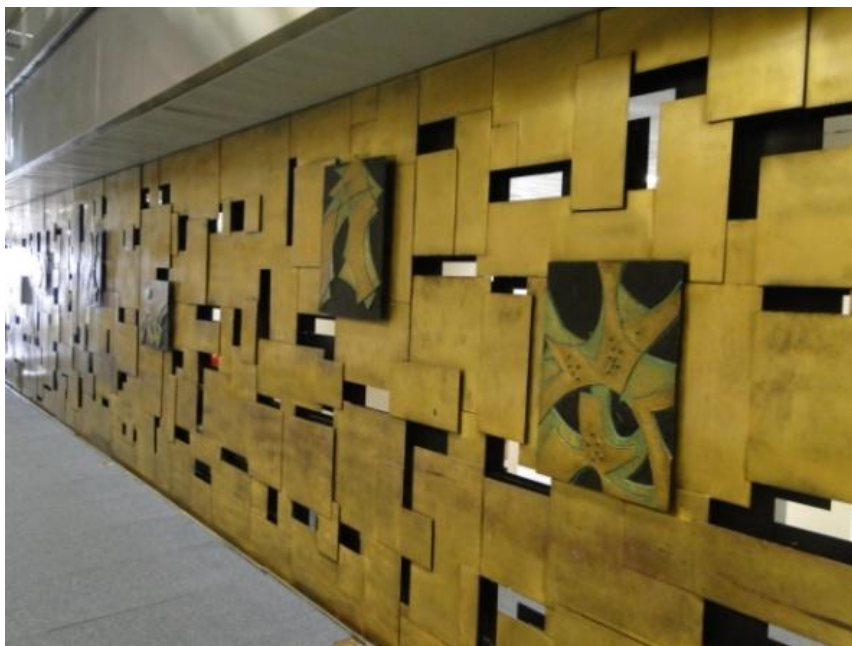


Figura 90 – “Integração das artes”: painel de Bruno Giorgi na agência do Sede I. Foto: JWL (2012).

Na década de 1980, sem a participação de Roza, foram efetuadas alterações no saguão de acesso de funcionários com a mudança do balcão de recepção do térreo. Na projeção do antigo balcão foi instalado painel de Athos Bulcão⁶⁸.

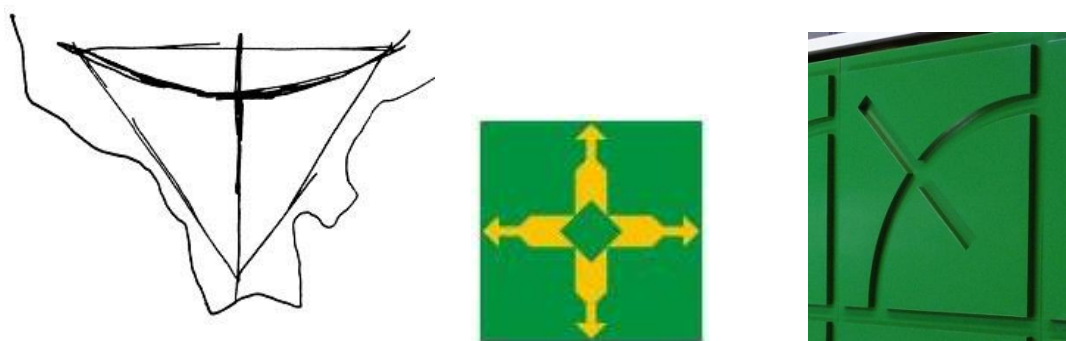


Figura 91 – “Integração das artes” – possíveis referências “cívicas” para composição do painel de Athos Bulcão no Sede I: o traço de Lucio Costa, a bandeira do Distrito Federal e trecho do painel. Fonte das imagens: Google.

ESQUEMA PAVIMENTO TÉRREO

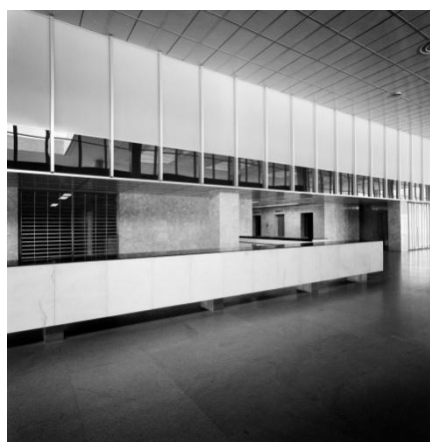


Figura 92 – “Integração das artes” – antigo balcão de recepção e painel de Athos Bulcão instalado em seu lugar, no hall de funcionários do Sede I. Fotos: Gautherot(1960)/IMS e JWL (2012).

⁶⁸ Athos Bulcão e Ana Maria Niemeyer desenvolveram o projeto de decoração/mobiliário para o restaurante do Sede I. O projeto não foi executado da forma originalmente especificada.

Localizado na entrada de funcionários do edifício, o painel tem um desenho composto a partir do traço esboço do projeto de Brasília, que mais tarde se tornou símbolo do Distrito Federal (o avião, a cruz...). O painel é executado em material acrílico moldado. A sua configuração remete a uma intenção de reforço do sentido cívico - já que a instituição tem funcionários vindos de todas as partes do País - e tenta remeter simbolicamente a idéia de lugar no qual está inserido o Sede I.

A ausência de profundidade espacial e a aparente improvisação do local de instalação do painel diminui as suas possibilidades expositivas e expressivas pouco acrescentando ao espaço. Diferentemente das demais peças artísticas do edifício, essa poderia, em caso de extrema necessidade, ser remanejada para outra área do edifício sem maiores perdas.

A integração das artes no movimento moderno, desde o seu início, incluiu as áreas arquitetônicas internas, externas e o paisagismo. Mas é particularmente no Brasil que o paisagismo retoma seu status de protagonista visual e ambiental nas áreas urbanas e nos edifícios. Muito por causa de Burle Marx e sua capacidade de reinventar a paisagem, por meio da integração entre a obra artística, arquitetônica e paisagística. Roberto Burle Marx foi um dos mais importantes paisagistas do século vinte, distinguido e premiado internacionalmente.⁶⁹



Figura 93 – Projetos de Burle Marx – promenade paisagística? Fonte: Google.

⁶⁹ Artista de múltiplas artes Burle Marx foi também, desenhista, pintor, tapeceiro, ceramista, escultor, sensibilidades que conferiram características específicas a toda a sua obra. Amigo e vizinho de Lucio Costa no Rio de Janeiro, Burle Marx conviveu na universidade com aqueles que se tornariam reconhecidos na arquitetura moderna brasileira: Oscar Niemeyer, Hélio Uchôa, Milton Roberto, Ary Garcia Roza, entre outros. A linguagem orgânica e evolutiva de seus projetos identificou-o com vanguardas artísticas como a arte abstrata, o concretismo, o construtivismo, entre outras. Dentro da tradição modernista, as plantas baixas de seus projetos lembram em muitas vezes telas abstratas, para serem também vistas à distância e do alto (a exemplo das *promenades* corbusianas); mas diferente da espacialidade do funcionalismo modernista, cria espaços inesperados, surpresas, formando recantos e caminhos compostos por elementos de vegetação nativa, às vezes com pedras e água. O aspecto pictórico de suas composições foi resultado de seu interesse pela variedade de espécies, formas e cores das plantas brasileiras, sendo utilizada freqüentemente a flora nativa nos seus jardins. Sua participação na definição da Arquitetura Moderna Brasileira foi significativa, tendo atuado nas equipes responsáveis por diversos projetos célebres. O terraço-jardim que projetou para o Edifício Gustavo Capanema é considerado um marco de ruptura no paisagismo brasileiro. Definido por vegetação nativa e formas sinuosas, o jardim (com espaços contemplativos e de estar) possuía uma configuração inédita no país e no mundo.

Na cidade de Brasília, Burle Marx desenvolveu vários trabalhos de paisagismo, além de painéis e tapeçaria. No paisagismo concebeu os jardins do Palácio do Itamaraty, da Praça dos Cristais (Setor Militar Urbano), do Palácio da Justiça, do Tribunal de Contas da União, do Palácio do Jaburu, do Teatro Nacional Claudio Santoro, do Banco do Brasil (Setor Bancário Sul) e os projetos originais de paisagismo da Superquadra Sul 308 e do Parque da Cidade (Parque Recreativo Dona Sara Kubitschek).

Garcia Roza convocou também a parceria de Burle Marx no projeto do Sede I. Ali ele desenvolveu, em 1962, o projeto de paisagismo, detalhando os canteiros que circundam o edifício e a fonte (espelho d'água) que compõe o ambiente da área pública do SBS. O jardim, diferente de outras situações e projetos de Marx, apresenta módulos regulares conjugados, de grande simplicidade formal, como a não pretender concorrer com a monumentalidade da grande praça formada pela esplanada do SBS e o edifício do BB. Os jardins de Burle Marx circundam o Sede I, estabelecendo uma espécie de mediação entre o grande espaço da plataforma pública e o edifício. E o espelho d'água, com uma composição geométrica de grande equilíbrio formal, ameniza, visualmente e de fato, a aridez climática nos períodos de seca, marcantes no Distrito Federal.



Figura 94 - Espelho d'água no SBS, com Sede I ao fundo. Fotos: Gautherot (1960)/Acervo IMS.

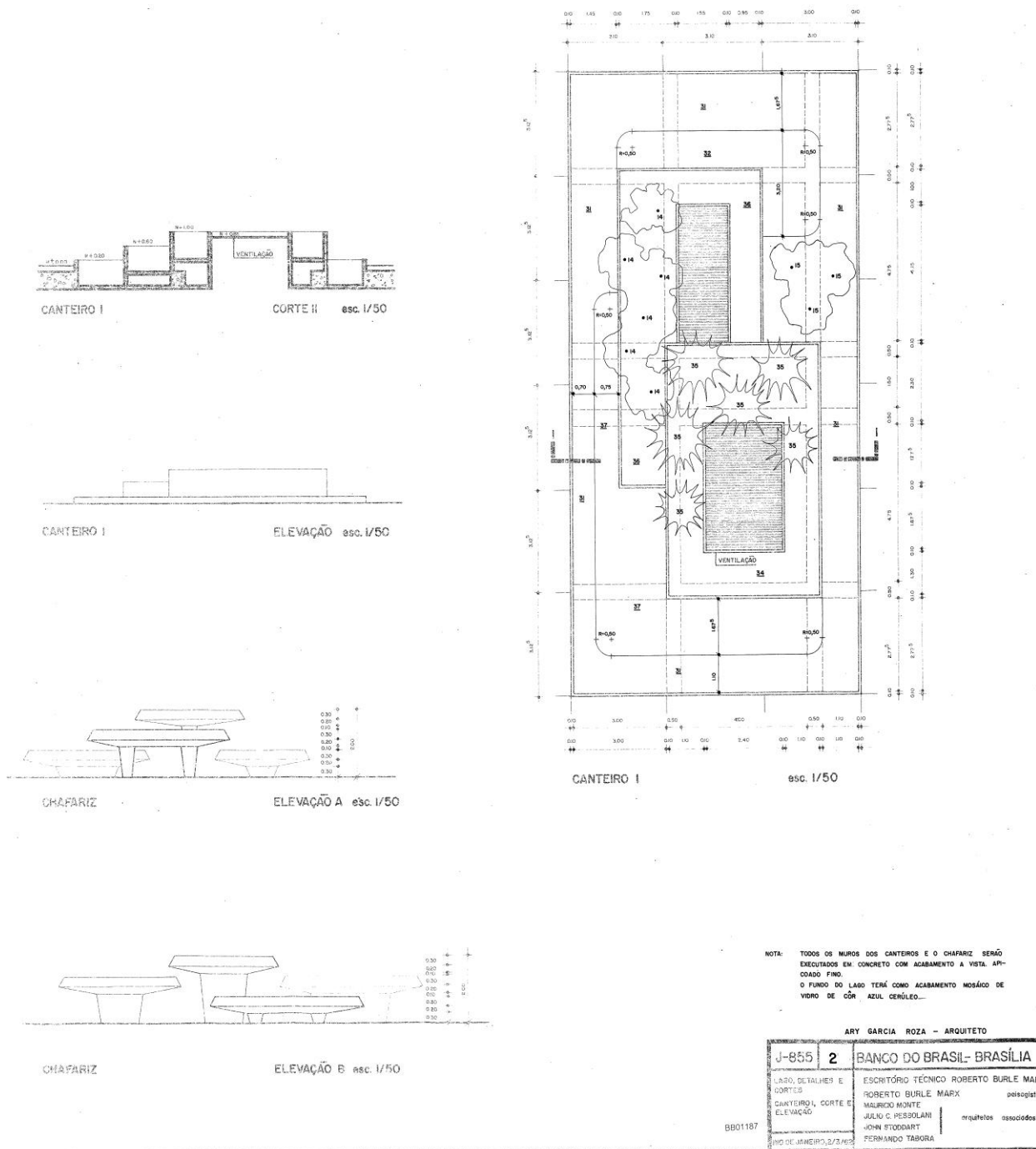
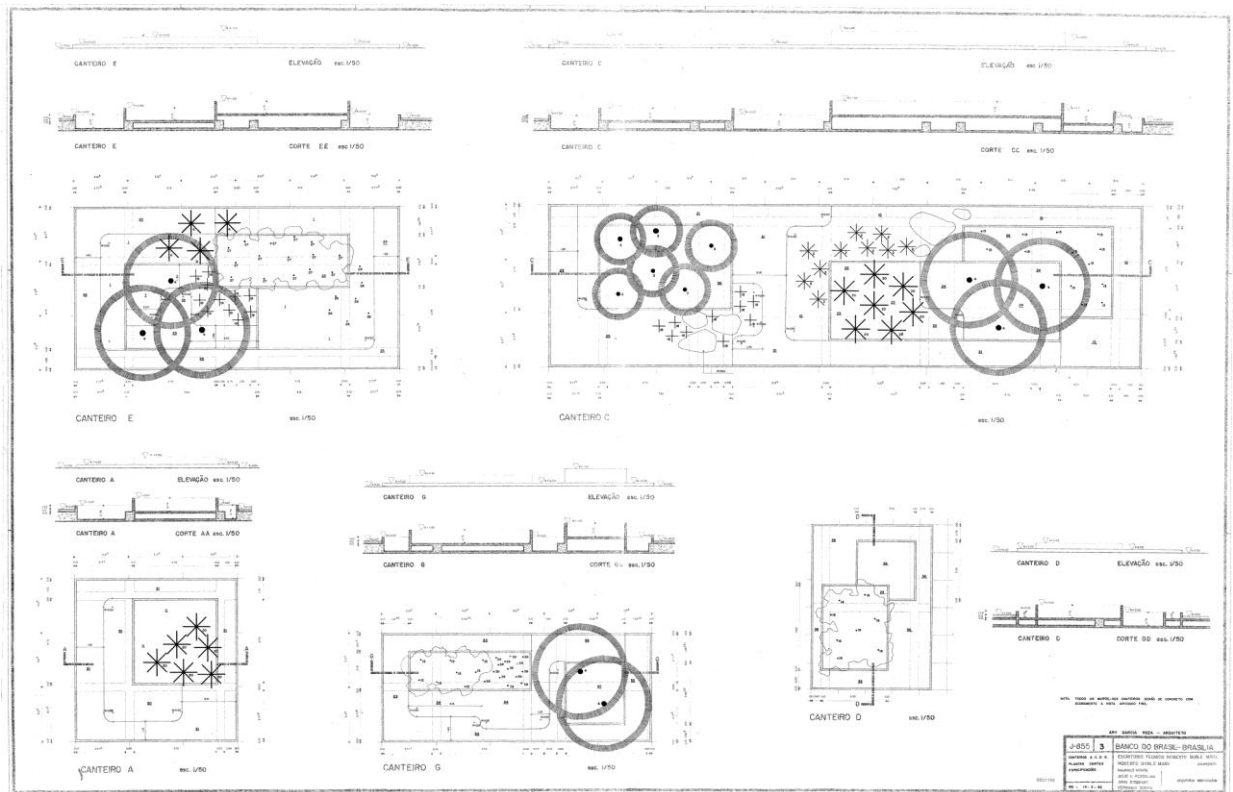
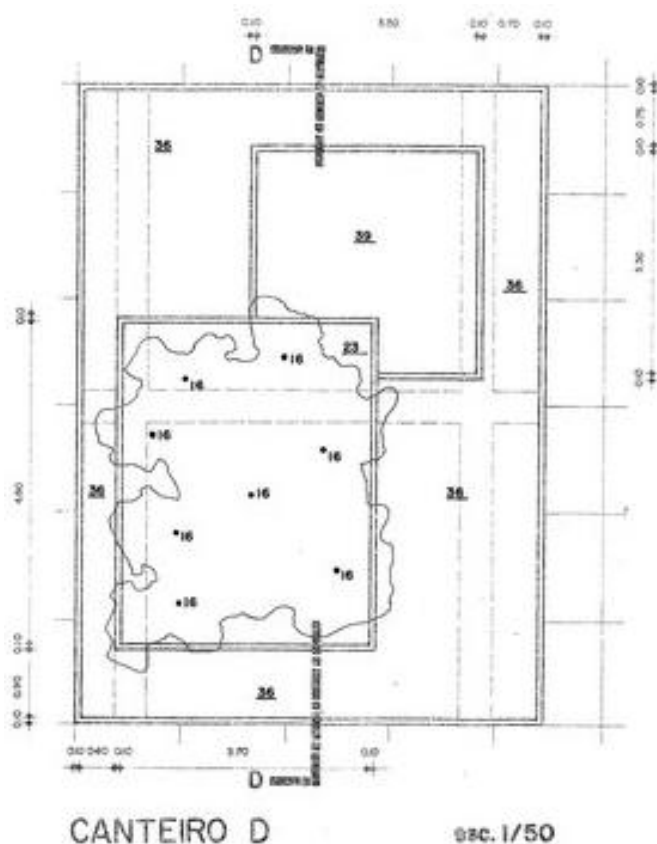


Figura 95 – Detalhe do Projeto de Burle Marx para o Sede I. Arquivo digital sobre desenho original de Garcia Roza e Burle Marx.(1962).



LISTA DE PLANTAS



- 1 *Kalanchoe gastonis bonnierii* H. et P.
- 2 *Agave attenuata* Salm Dyck
- 3 *Clusia fluminensis* Pl. et Triana
- 4 *Ceiba erianthos* K. Schum
- 5 *Agave Americana* Linn. var. *marginata aurea* Trel.
- 6 *Agave wercklei* Weber
- 7 *Aloe vera* Linn.
- 8 *Aloe arborescens* Mill.
- 9 *Euphorbia fulgens* Karw.
- 10 *Euphorbia splendens* Boj.
- 11 *Dychia sulfurea* C. Koch.
- 12 *Jatropha podagrica* Hook.
- 13 *Philodendron mellobarretuanum* Graz. Barr.
- 14 *Philodendron bipinnatifidum* Schott.
- 15 *Philodendron speciosum* Schott.
- 16 *Philodendron eichleri* Engl.
- 17 *Crinum asiaticum* Linn.
- 18 *Yucca aloifolia* L. var. *tricolor* Bak.
- 19 *Yucca filamentosa* L.
- 20 *Fucrea gigantea* Vent.
- 21 *Satcraea purpurea* B.K. Boom
- 22 *Bryophyllum tubiflorum* Harv.
- 23 *Zebrina pendula* Schnitzlein
- 24 *Asystasia coromandeliana* Nees
- 25 *Alternanthera amoena* Voss
- 26 *Vellozia* sp.
- 27 *Stillingia dichotoma* Muell. Arg.
- 28 *Vellozia candida* Mik.
- 29 *Clusia* sp.
- 30 *Hemerocallis flava* Linn.
- 31 *Gazania splendens* Hort.
- 32 *Helichrysum petiolatum* D.C.
- 33 *Chlorophitum comosum* Bak. var. *variegatum* Hort.
- 34 *Eragrostis curvula* Stapf.
- 35 *Cortadeira argentea* Stapf. (*Gynerium argenteum* Nees.)
- 36 *Wedelia paludosa* DC. var. *vialis* D.C.
- 37 *Plumbago capensis* Thunb.
- 38 *Cordylone terminalis* Kunth (carmin)
- 39 *Moraea iridioides* Linn.

Figura 96 – Plantas originais de canteiros de Burle Marx e Especificações de plantas para o jardim externo. Fonte: arquivos digitais nossos, sobre originais de Garcia Roza/Burle Marx. (1962).



Figura 97 – Jardins de Burle Marx no Sede I – SBS. Fotos: JWL (2012)

O Governo do Distrito Federal tombou o conjunto de obras de paisagismo de Burle Marx em Brasília, por meio do Decreto nº. 33.040 de 14 de julho de 2011, considerando a singularidade de seus jardins, por contribuírem para a humanização dos espaços públicos e darem uma nova feição à arquitetura. Dentre os jardins tombados estão os do Banco do Brasil no Setor Bancário Sul.

Considerando a necessidade de assegurar a permanência de testemunhos da proposta original do Plano Piloto de Brasília; considerando a integração dos jardins de Roberto Burle Marx à concepção do projeto urbanístico de Lucio Costa para o Plano Piloto de Brasília; (...) considera-se sob proteção do Governo do Distrito Federal, mediante tombamento, o projeto original (...) dos jardins do Banco do Brasil (Setor Bancário Sul) e área implantada de aproximadamente 21.035,00 m², todos de autoria do paisagista Roberto Burle Marx. (Decreto nº 33.040, em www.buriti.df.gov.br/ftp/diariooficial).

3.1.6 Conservação e alterações no edifício

Por meio de fotos comparativas efetuamos aqui a análise das alterações no edifício ao longo do tempo e suas possíveis implicações quanto à autenticidade⁷⁰ e reversibilidade. A felicidade de encontrar um acervo expressivo de fotos da época da inauguração do edifício feitas pelo fotógrafo Marcel Gautherot,⁷¹ nos possibilita, ao justapor fotos daquele período com fotos atuais feitas por nós,

⁷⁰ Na conservação urbana, o entendimento da *autenticidade* pauta-se no fato dos bens culturais serem produtos da criatividade humana e deles emanar uma verdade, a qual está relacionada ao seu processo de construção e transformação no espaço e tempo. A condição de ser autêntico é requisito fundamental para atribuição de interesse patrimonial ao bem cultural e deve ser entendida no contexto de cada cultura. Fonte: (Zancheti e Hidaka, 2009), CECI – Textos para Discussão V.28.

⁷¹ Marcel Gautherot foi um dos principais fotógrafos da arquitetura moderna brasileira. Francês de origem, chega ao Brasil em 1939 onde viveu e trabalhou por 57 anos. Fez trabalhos de fotografia para o SPHAN, para Oscar Niemeyer e ilustrou quase todos os textos sobre Burle Marx. Fotografou para Garcia Roza e o Banco do Brasil todas as etapas de construção do Sede I. Sua coleção é composta de mais de 25 mil negativos - tendo aproximadamente 2.000 imagens de Brasília - e atualmente pertence ao Instituto Moreira Sales, no Rio de Janeiro.

verificar ligeiramente algumas alterações e conservações e disponibilizar para todo o público a oportunidade de vislumbrar documentos originais e efetuar a sua própria comparação.



Figura 98 - Alteração na composição do edifício em função de legislação de segurança – escadas de incêndio inseridas na cortina vertical de concreto, em 1997/98. Essa é a intervenção de maior interferência na composição original do edifício, embora, a nosso ver, feita com certa parcimônia e qualidade, minimizando os prejuízos. É fácil verificar como esse tipo de intervenção pode ser desastroso observando a inserção de escada de incêndio, feita posteriormente, no edifício do BRB, de MM Roberto, no próprio SBS. Fotos: Marcel Gautherot (1960) /Acervo Instituto Moreira Salles(IMS) e JWL, 2012.

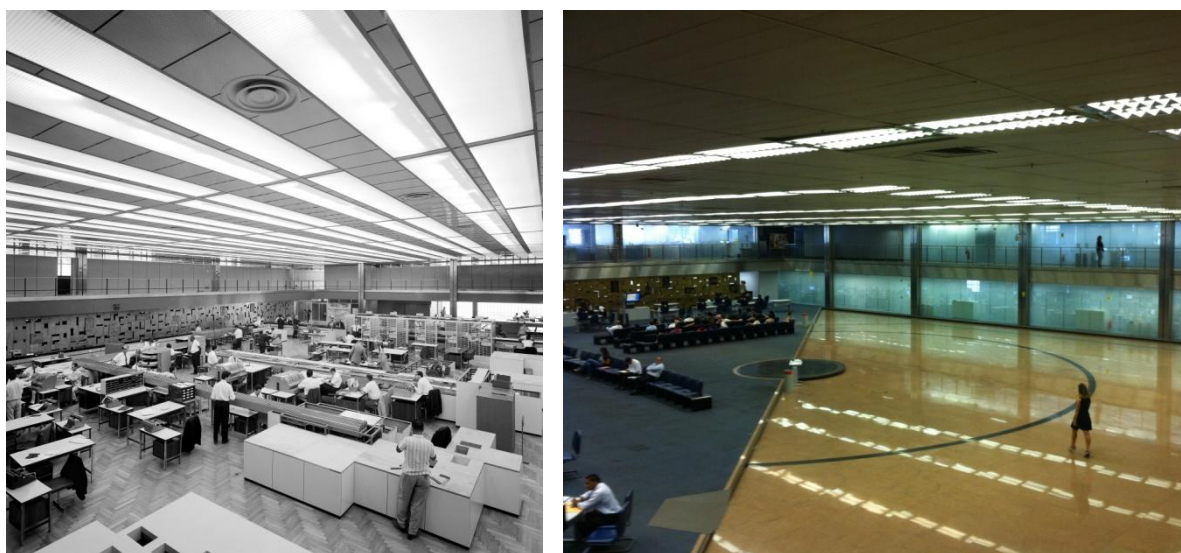


Figura 99 - Fechamento de sheds e descontinuidade da iluminação – a oscilação da luminosidade no ambiente de trabalho da agência gerou inúmeras reclamações de funcionários e provocou a alteração. A opção de fechar os sheds que compunham a iluminação zenital contínua no salão do térreo traz grande impacto formal na concepção de Garcia Roza. Fotos: Marcel Gautherot (1960) /Acervo IMS, à esquerda e JWL (2012), à direita.



Figura 100 – Alterações em ambientes de gerências na Sobreloja – a personalização dos serviços bancários gerando alterações no edifício. Fotos: Marcel Gautherot (1960) /Acervo IMS e JWL (2012).

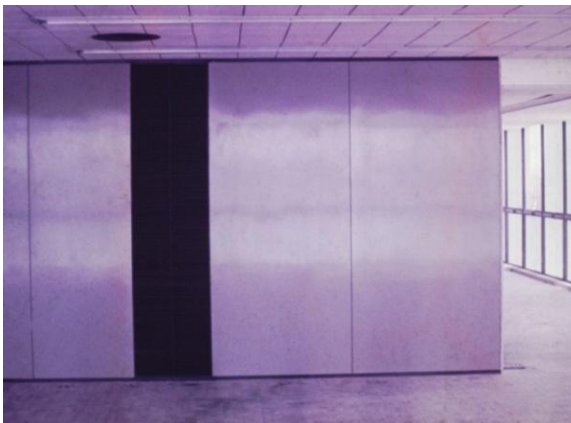


Figura 101 – Alterações no leiaute e mobiliário dos pavimentos - novas necessidades dos serviços atendidas pela flexibilidade do edifício. Fotos: Ivo Penna (1961) e JWL (2012).



Figura 102 – Conservação quase integral da área externa frontal ao edifício. Fotos: à esquerda, Gautherot (1960) / Acervo IMS; à direita JWL (2012).



Figura 103 – Alterações do leiaute do pavimento térreo ao longo do tempo. Fotos: acima, fotos de Gautherot (1960) /AcervoIMS; abaixo, à esquerda, foto BB (1980) e à direita foto de JWL (2012).

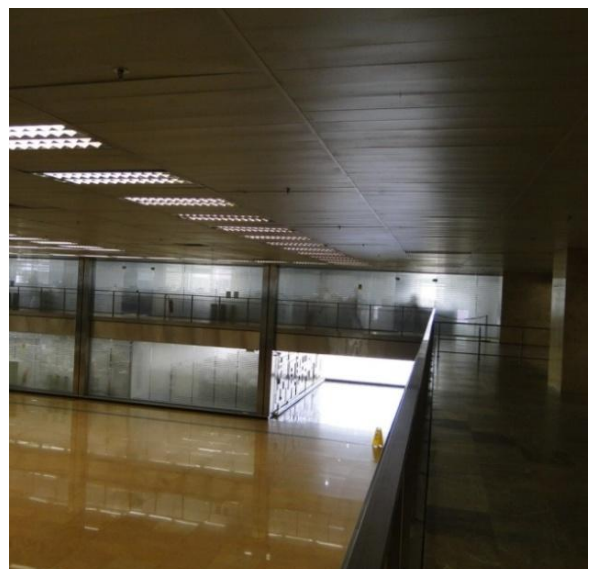


Figura 104 - Mezanino – fechamento em vidro de alguns trechos do perímetro do térreo. Fotos Marcel Gautherot (1960) /Acervo IMS e JWL (2012).



Figura 105 - Mezzanino – fechamento em vidro de alguns trechos do perímetro do térreo. Fotos Marcel Gautherot (1960)/Acervo IMS e JWL (2012).



Figura 106 – Alterações no saguão de acesso do edifício. Problemas de segurança provocaram a separação do acesso de funcionários do acesso de clientes e o deslocamento do balcão de recepção. Fotos: Marcel Gautherot(1960) /Acervo Instituto Moreira Salles e JWL (2012).



Figura 107 – Paineis artístico mantidos e conservados. Fotos: Marcel Gautherot (1960) /Acervo Instituto Moreira Salles e JWL (2012).



Figura 108 – Conservação da área externa – restauração do espelho d'água em 2008. Fotos: à esquerda, Marcel Gautherot (1960) /Acervo Instituto Moreira Salles; à direita, JWL (2012).

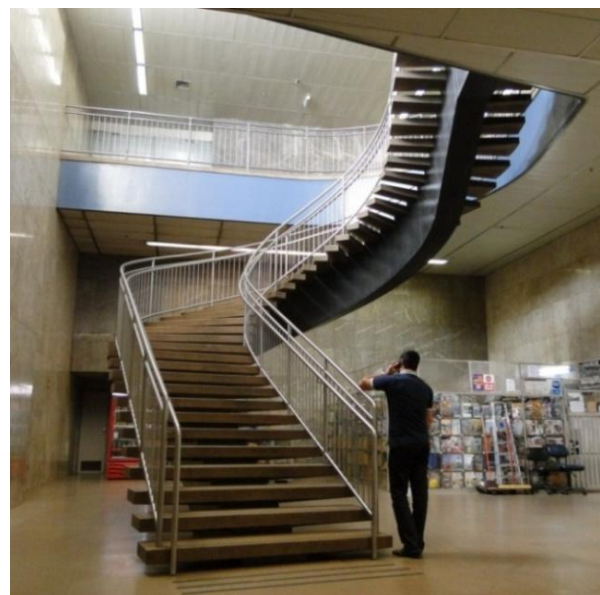


Figura 109 – Escada 2º SS – alteração do corrimão. Fotos: Marcel Gautherot (1960) /Acervo IMS e JWL (2012).



Figura 110 – Escada 2º SS – alteração do corrimão - normativos de segurança e acessibilidade demandando alterações. Fotos: à esquerda, Marcel Gautherot (1960) /Acervo IMS; à direita, JWJ (2012).

3.2 Os valores de Riegl e o Sede I

Analisar e outorgar valores patrimoniais a um bem que não teve em sua gênese uma intenção deliberada de ser um monumento e que não foi declarado e ainda nem reconhecido como patrimônio não é uma tarefa simples e implica escolhas e decisões. Mais do que um simples inventário de suas características, é necessário desvendar a sua historicidade, as narrativas construídas a partir de sua trajetória na história do lugar, partindo de sua gênese, suas características projetuais, efetuando uma análise ampla de seus atributos. Como todo ato de valoração é relativo, há de se buscar aqueles atributos práticos e conceituais mais consistentes, esmiuçando a especificidade do bem na busca de reduzir a subjetividade individual e ampliar a possibilidade de seu reconhecimento. E esses valores devem ser compartilhados por amplos segmentos da sociedade. No edifício modernista, como em um monumento de qualquer época, os valores patrimoniais de Riegl são aplicáveis, exigindo ainda, nesse caso, uma análise mais específica e criteriosa devido principalmente à contradição fundamental que se estabelece entre uso e preservação. O funcionamento e a potencialidade para transformação (estrutura independente, fachada livre, grandes vãos...), dados constituintes do caráter do edifício modernista, colocam uma particular tensão frente à necessidade da preservação dos seus valores históricos e de antiguidade.

3.2.1 O valor histórico

A cidade é um produto da história que nela se manifesta e se cristaliza. Sendo um sistema de comunicação e de informação ela tem uma função cultural e educativa. Os monumentos, ao comporem e conterem essa espécie de narrativa urbana nos oferece matéria de caráter didático, psicológico e sentimental, contribuindo na constituição de nossa memória da cidade e dos lugares.

Para Riegl não é a destinação original que confere significação aos monumentos; mas sim sua configuração e estado original é que vão dar sentido ao que ele denomina de **valor histórico**. Além de corresponder às características ou valores de um período, movimento ou estilo arquitetônico o valor histórico é entendido como uma espécie de narrativa que o monumento incorpora e nos comunica, nos colocando em contato com a cultura do passado. Atribuir valor a um bem tem como objetivo promover ou ratificar o seu reconhecimento como potencial cognitivo e de rememoração. Como já constatado, para Riegl, o valor histórico remete à ancestralidade ou ao cânone de que é testemunha. Remete à idéia de que um edifício ou projeto é capaz de expressar e veicular o conteúdo intelectual de uma época por meio de uma linguagem específica que é a arquitetura.

Mas se o edifício é *representatividade* técnica e artística, pelo que reflete na forma do seu conceber e fazer, ele também é um testemunho da história, como parte do cenário dos acontecimentos e dos processos históricos relevantes para a comunidade ou segmentos dela.

O Sede I ao longo de sua história termina por incorporar tanto *representatividade* quanto *cenário* na constituição e desenvolvimento da cidade de Brasília. A representatividade caracterizada pelo modo típico de pensar e fazer arquitetura – o modernismo. O Sede I, como se pode depreender das análises e informações consolidadas até aqui nesse trabalho, apresenta

atributos que representam determinada “visão de mundo”, caracterizando o típico ideário modernista da época. O arranjo formal, a ênfase na funcionalidade e a metodologia de projeto são registros consistentes de uma forma de fazer arquitetura de uma época, de uma cultura técnica e histórica de um passado recente.

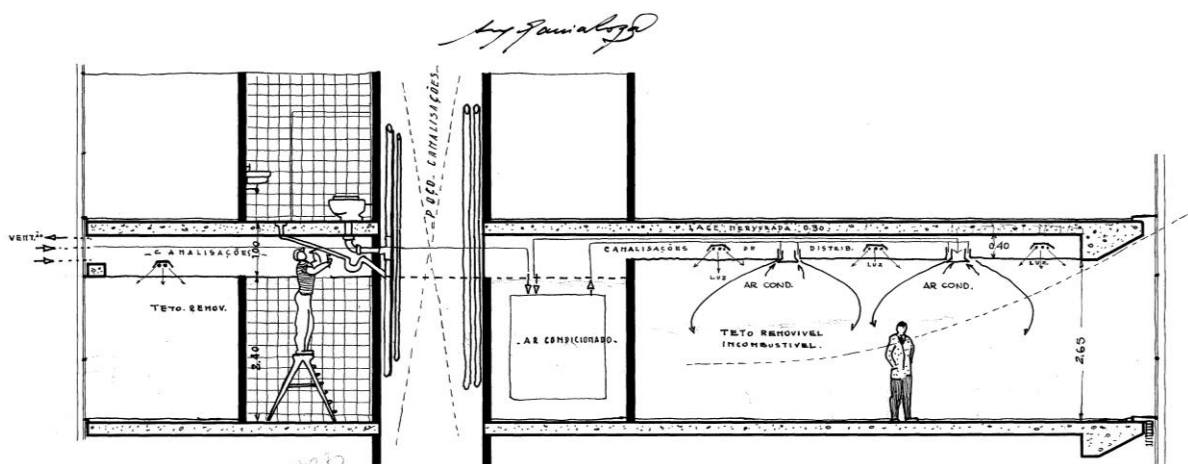


Figura 111 – Esquema técnico original do projeto do Sede I – “visão de mundo”: o edifício como máquina e a tecnologia integrada. Arquivo digital nosso sobre croqui de Garcia Roza.

Politicamente o Banco do Brasil desempenhou papel estratégico na consolidação do projeto de Brasília, fazendo parte do comitê das decisões relativas à implantação da Nova Capital. Simbolizando sua adesão à mudança da capital foi pioneiro nas providências concretas edificando, nos primeiros dias de Brasília, a sua nova sede na cidade. O Sede I simbolizou a mudança do Banco para o Planalto Central e o seu pioneirismo contribuiu para concretizar no espaço amplo do cerrado a idéia da nova capital. Ele foi o primeiro prédio a ser inaugurado no Setor Bancário Sul de Brasília.

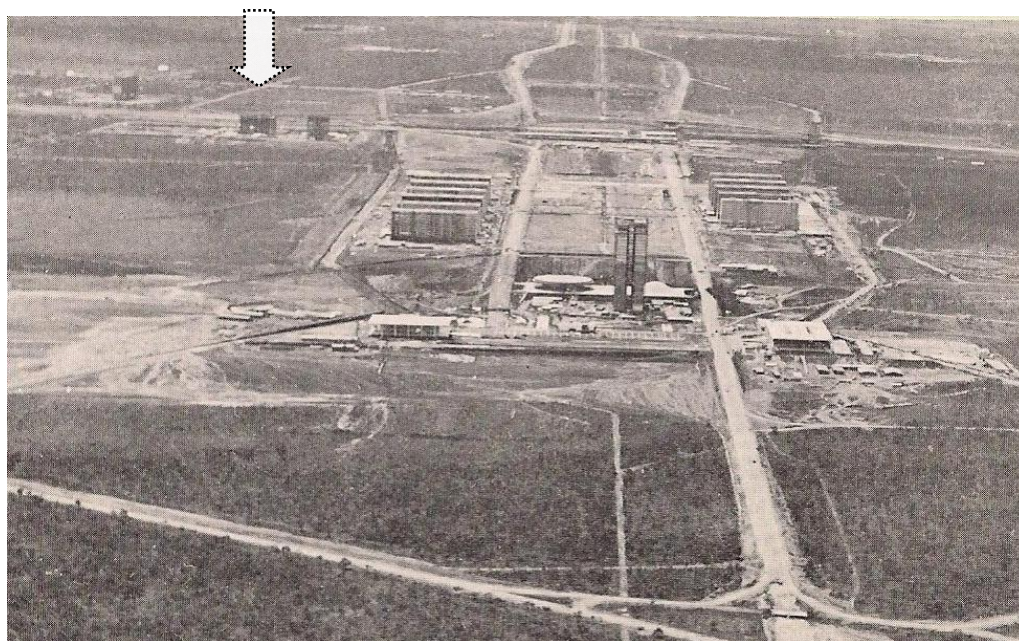


Figura 112 - Pioneirismo - 1º prédio do BB em Brasília compondo o perfil da nova cidade. Foto de 1959. Fonte: ARPDP.



Figura 113 - Pioneirismo - 1º prédio do BB em Brasília compoendo o perfil da nova cidade. Foto: Peter Scheier(1960)/Acervo Instituto Moreira Salles.



Figura 114 – Fotos da construção do Sede I, pioneiro no Setor Bancário Sul, 1959. Fonte: ARPDP.

O valor social do edifício

Os estudos mais recentes sobre valores patrimoniais ampliam os termos anteriormente definidos por Riegl, o que muitas vezes pode gerar uma certa confusão conceitual para o estudioso do patrimônio ou o cidadão comum num processo de avaliação. Mas, em certas situações, eles auxiliam a caracterização mais exata, desdobram o campo analítico, ampliam a precisão da abordagem, como, por exemplo, no estudo mais amplo e mais minucioso do valor histórico. É o caso do conceito de *Valor Social*, nos termos definidos

por Chris Johnston, no texto para discussão intitulado *O que é Valor Social?* Ele caracteriza o Valor social como valores incorporados ao edifício pelas comunidades com as quais ele se relaciona; como significados associados aos lugares pelos indivíduos e partilhados pelas comunidades. Mas esses valores sociais, de certa forma, podem estar compreendidos no conceito de valor histórico, sendo um componente da caracterização desse valor:

Valor social muitas vezes pode ser baseado na continuidade do vínculo histórico ao local, **podendo ser difícil, na prática, distingui-lo do valor histórico.** A continuidade das associações ao longo do tempo cria compartilhadas percepções da comunidade, que podem ser consideradas como prova do seu valor social. É provável que uma das principais fontes de significado de um lugar sejam os acontecimentos históricos associados a ele. (Johnston, 1994, p.16, tradução e negrito nosso).

Em nossa análise verificamos que o valor histórico do Sede I é encorpado por aquele componente ligado às práticas sociais, à memória e à identidade, conforme caracterizado por Johnston. Como vimos anteriormente, muitos são os grupos de interesse vinculados ao edifício e a seu entorno, particularmente o desenrolar histórico dos movimentos sociais ligados aos trabalhadores bancários. As atividades desenvolvidas na Praça do Cebolão – espaço contíguo ao edifício, composto por sua marquise/pilotis – é um exemplo emblemático dessa caracterização histórica e de sua identidade. A valoração e preservação do patrimônio são influenciadas pelas ligações que a comunidade estabelece, em cada momento, com a edificação; disponibilizar informações sobre ele (como se propõe esse trabalho) possibilita identificar o edifício, cada vez mais como referência de nossa memória coletiva e histórica.⁷²

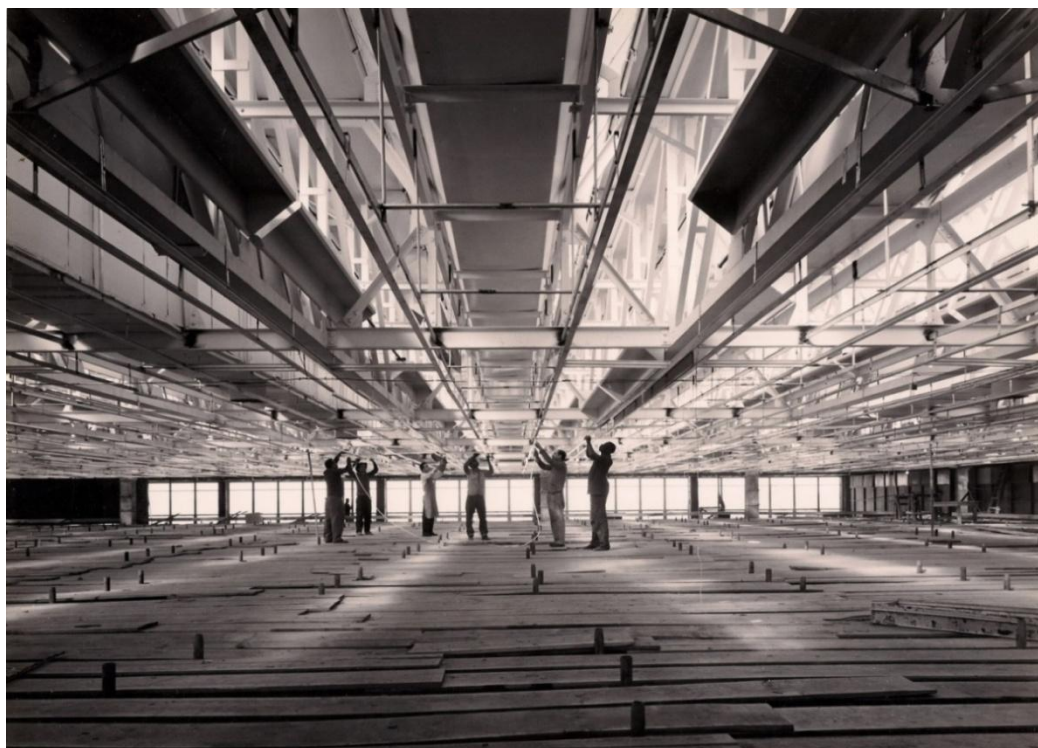


Figura 115 – Foto da montagem da estrutura metálica do grande vão (32 m) da cobertura do térreo do Sede I, em 1959/60. Fonte: Foto: Marcel Gautherot - Em nosso ponto de vista essa imagem

⁷² Halbwachs (2006) desenvolve a noção de que as memórias coletivas estão sujeitas aos seus suportes sociais, denominados quadros sociais de memória; que toda memória coletiva objetiva-se em uma instância espacial. Um lugar de memória é então o registro, o objeto, mais aquilo que o transcende - o sentido simbólico ou emblemático inscrito no próprio registro.

simboliza as contradições da instauração de Brasília: a modernidade na forma e no discurso e o modo quase artesanal de execução dos trabalhos.

Assim, podemos afirmar que os valores sociais do Sede I ampliam e reforçam o seu valor histórico, conforme Riegl, ratificando a importância e o valor patrimonial do edifício.



Figura 116 – Valor social (histórico) – movimentos sociais na Praça do Cebolão- BB, em 1963 e 1982. Fonte: Sindicatos Bancários de Brasília.

3.2.2 Valor de antiguidade

Nas categorias elaboradas por Riegl, a característica principal do valor de antiguidade é o testemunho da passagem do tempo que o monumento incorpora e nos transmite. Essas características sendo expressas no corpo do monumento, em suas feições e materiais (pátina, degradação, desgaste) nos revelam a força inexorável da passagem do tempo e nos remete a certa transcendência, a um sentimento e emoção peculiares que atinge a todos, indiferentemente de classe social ou nível cultural. É uma espécie de *pathos* estético abrangente e inescapável.

Por seu estilo marcado dos anos 1950 da arquitetura modernista o Sede I é capaz de evocar uma época passada – mesmo que não tão distante. E, no contexto de Brasília, pelo seu pioneirismo, se configurar em um dos mais antigos edifícios na paisagem da cidade. Isso é reforçado com a disponibilização, aqui, de documentos (fotos, desenhos) do período de sua gênese, o que sempre registrarão o seu pertencimento a certo período da história da arquitetura brasileira. Não obstante, no edifício modernista, pelas características e opções de materiais e formas, e mesmo pelo pouco tempo relativo transcorrido, o sentimento de antiguidade fica mais distante e neutralizado.⁷³

⁷³ Talvez isso reforce a dificuldade do reconhecimento do edifício modernista como patrimônio, como já exposto anteriormente. A pouca expressão do valor de antiguidade nesses edifícios – o mais popular dos valores



Figura 117 - O perfil pioneiro e o consolidado do SBS – Fotos: acima, Marcel Gautherot (1960) /Acervo IMS; abaixo, JWL (2012).

O Sede I pouco é visto hoje por suas marcas do tempo – tanto pelas características de seus materiais, quanto pelo pouco tempo transcorrido e pela ação permanente de manutenção ao qual é submetido – o que, do ponto de vista patrimonial, no sistema elaborado por Riegl, muito aumenta seus valores de *uso*, *histórico* e *de novidade* e muito reduz do seu *valor de antiguidade* – embora para Riegl “só as obras impróprias a todo uso prático atual podem ser olhadas e apreciadas somente do ponto de vista do valor de antiguidade e sem consideração do valor de uso; se as obras são ainda utilizáveis, nosso prazer encontra-se satisfeito”, mesmo não apresentando o valor de contemporaneidade que habitualmente temos; em outras palavras, mesmo sendo antigas. (Riegl, p. 95).

3.2.3 Valor de arte: valor de novidade e valor de arte relativo

Os valores de arte são, segundo Riegl, sujeitos à *vontade de arte* de um determinado período e, portanto, sujeitos às mudanças operadas nas sociedades. Pela relevância cultural expressa em seu arranjo formal, sua composição e o conjunto de valores estéticos associados,

classificados por Riegl – não estabelece a empatia estética e sentimental imediata entre o bem e o observador como em obras de outras épocas.

o Sede I se caracteriza como um exemplar que atende aos requisitos de valor artístico de Riegl.

O valor de novidade (junto com o valor de uso) talvez seja aquele que mais se expressa no edifício devido ao seu bom estado geral de conservação. O edifício apresenta-se sob um aspecto concluído, cujas formas e cores apresentam poucos sinais de degradação (Riegl, p. 96). E, ainda, as alterações efetuadas ao longo do tempo não comprometem sua integridade compositiva.

Do ponto de vista do valor artístico relativo o imóvel reflete as características e os valores arquitetônicos de um período, correspondente, no caso, ao movimento ou estilo do modernismo e da arquitetura pioneira de Brasília.

O Sede I não é uma obra de excepcionalidade estética, não é um resultado de uma genialidade individual. É resultado de uma prática consciente dos recursos e limites programáticos e expressivos disponíveis. A manipulação e combinação dos materiais arquitetônicos disponíveis (práticos e conceituais) e a habilidade na utilização das possibilidades inerentes a esses materiais gerou, dentro de um código arquitetônico reconhecido (o cânone modernista), um resultado espacialmente expressivo e esteticamente atraente.



Figura 118 – Escada interna do Sede I. A riqueza discreta de detalhes e materiais dá sentido estético ao conjunto. Foto: JWL (2012).

Ao se referir à capacidade que a arquitetura tem de comunicar e de nos sensibilizar com sua beleza e sua adequação, em seu livro *Eupalinos ou O arquiteto*, Paul Valéry afirma que há nas cidades edifícios que “são mudos, outros falam; e outros enfim, mais raros, cantam. (...) Quanto aos monumentos que se limitam a falar, se falam claro, eu os estimo. (...) Não é sua destinação, nem sua aparência geral que os animam a tal ponto, ou que os reduzem ao silêncio. Isso tem a ver com o talento do construtor, ou então com os favores das musas”.⁷⁴ E suas qualidades estão imbricadas na arregimentação e ordenação da matéria, nos atributos próprios da construção:

Mas esses princípios (*utilidade, beleza, e solidez/duração*), tão distintos em teu dizer, não se encontram, no feito, sempre misturados? Parecia-me, por vezes, da exatidão nascer uma impressão de beleza, e uma espécie de volúpia ser gerada pela conformidade, quase milagrosa, de um objeto à sua função. Ocorre que a perfeição dessa aptidão desperta em nossas almas o sentimento de um parentesco entre belo e necessário; e a facilidade, ou a simplicidade finais do resultado, comparadas à complexidade do problema, inspiram-nos especial entusiasmo. A elegância inesperada nos inebria. (Valéry, 1996, págs 53-54).

Essas palavras ratificam a prática de Garcia Roza (como inspiraram a outros arquitetos modernistas) e os seus resultados podem ser verificados no Sede I. Usando a mesma figura de linguagem de Valéry poderíamos afirmar que o Sede I é um edifício que *fala*. E isso não é pouco em tempos de arquitetura muda e indiferente⁷⁵. E toda fala, para ter ressonância, tem que estabelecer um interlocutor. Para entendermos o que o prédio tem a nos dizer temos que penetrar em seus meandros e disponibilizarmos os sentidos na percepção geral dos espaços e do seu arranjo formal. A sua beleza discreta e comedida não é de entrega imediata e fácil, precisa ser descoberta ao longo do percurso de seus espaços e do contato com as partes que constroem seu significado.

Nos estudos patrimoniais, a cada dia o entorno tem sido mais considerado como estruturador de sentido estético para o monumento. Os valores de Riegl não contemplam explicitamente a questão do tecido urbano. No entanto, essas considerações podem ser enquadradas como vontade artística moderna, e a preservação do entorno como parte do valor artístico relativo. (Paraizo, 2003). Diante disso, a presença do edifício no SBS, como analisado anteriormente, cumpre um papel importante para a composição do Setor, reforçando os valores urbanísticos do próprio SBS para a cidade.

⁷⁴ Paul Valéry. .1996. Págs 53-54.

⁷⁵ *Arquitetura de prédios mudos*. Folha de São Paulo, 21.04.2010.

Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/fj2104201003.htm>, acesso em 22.07.2012.

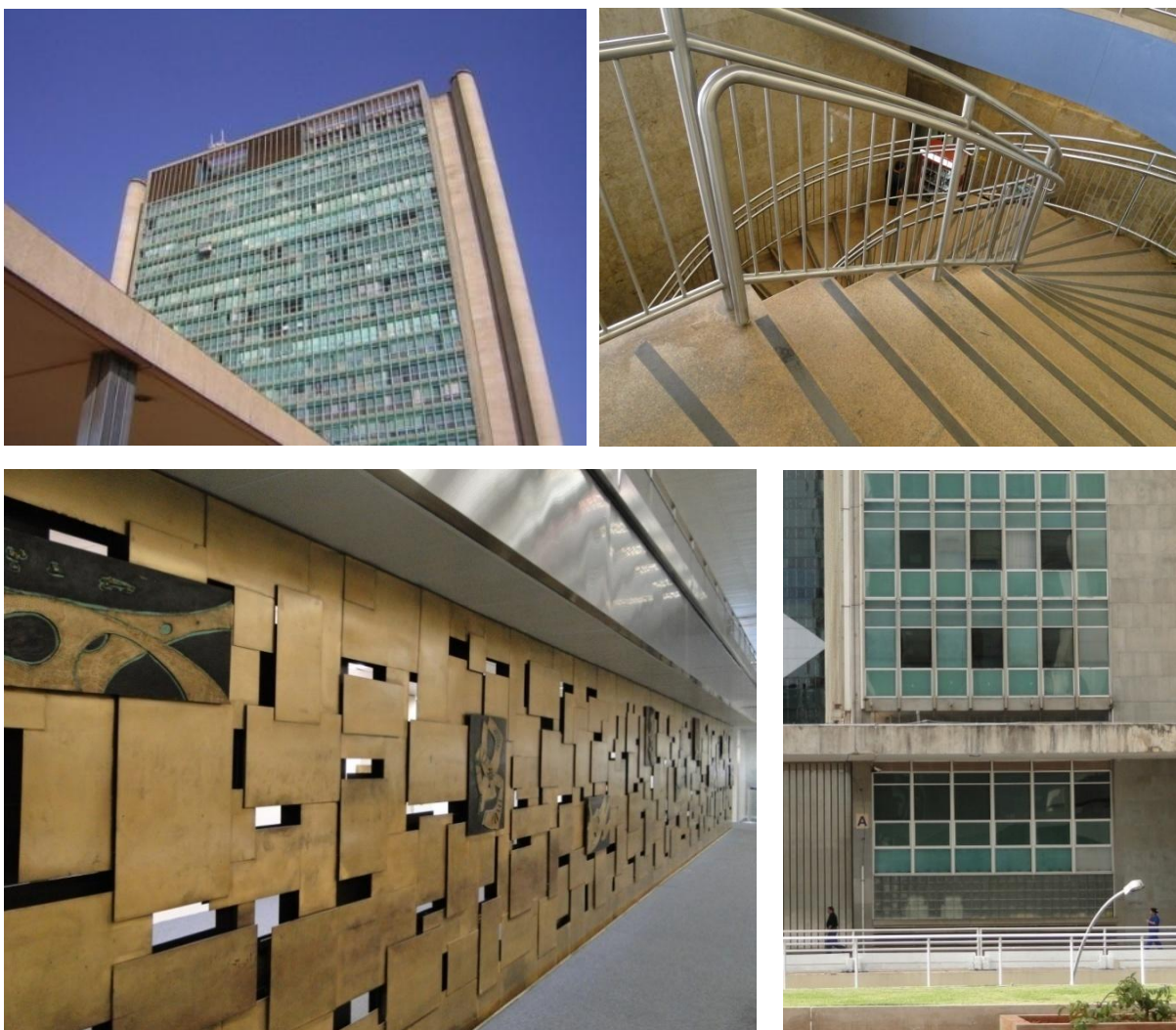


Figura 119 – Detalhes do Sede I. O espaço interno, o conjunto de detalhes, os materiais e arranjos formais forjam o sentido estético que é desvendado aos poucos, ao percorrer o edifício. Fotos: JWL(2012).

3.2.4 O valor de uso

Na valoração de um monumento os valores de Riegl se encontram em constante balança: à medida que um se manifesta (cresce) quase sempre se suprime (ou reduz) a importância de outro valor. A preponderância de determinado valor em relação aos outros e a atribuição do valor em si são feitas pelo sujeito historicamente localizado. Em relação ao valor de uso, o seu confronto mais direto é com o valor de antiguidade, posto que o valor de uso requer ao máximo a conservação do edifício e sua disponibilidade para realizar as atividades humanas, fato que contraria a expressão da livre manifestação do tempo requisitada pelo valor de antiguidade.

O valor de uso tem no Sede I uma evidente expressão, tanto pelas atividades ali desenvolvidas quanto pela forma como essas atividades convivem com o edifício. Desde seu projeto o Sede I serviu somente à atividade bancária, sendo ocupado pela agência e por

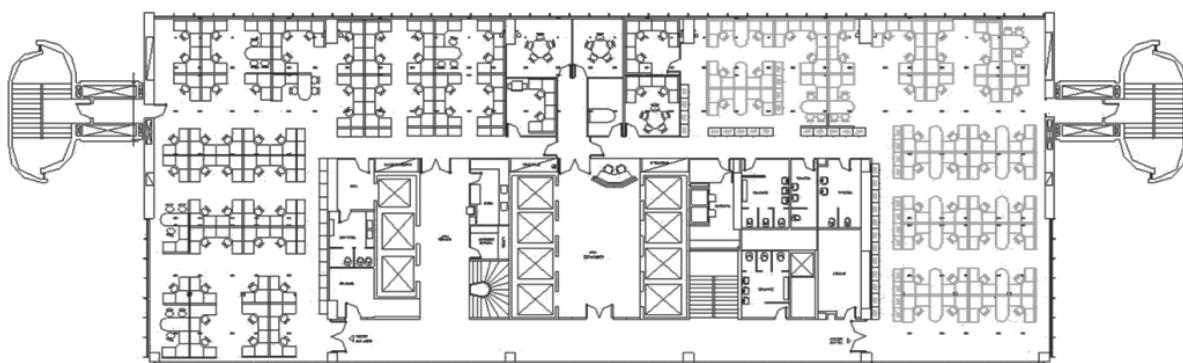
escritórios de órgãos regionais do BB. A flexibilidade do edifício permitiu, sem desfiguração maior, a adaptação dessas atividades ao longo dos últimos cinquenta anos. Embora sendo patrimônio histórico, Brasília é uma capital dinâmica, com plena vida urbana, e sua área central tem grande valor de mercado. Um edifício que atenda a serviços de escritórios bancários tem por consequência grande valor comercial, pelo dinamismo da área e a proximidade com o centro de decisões do país. Pelas condições físicas do edifício e pela manutenção permanente a que é submetido o Sede I apresenta significativo valor de uso, reforçando o conjunto de seus valores como patrimônio e como monumento.



Figura 120 – Usos originais e usos atuais do Sede I – salas originalmente compartimentadas por divisórias foram substituídas por salões com estações de trabalho em todos os pavimentos- tipo. A estrutura independente possibilitando a diversidade de uso e a adaptação a novos tempos. Fotos: à esquerda, Marcel Gautherot (1960) /Acervo IMS; à direita: JWL (2012).



Pavimento-tipo em 1962 – salas compartimentadas por divisórias



Pavimento-tipo em 2012 – salões livres com estações de trabalho agrupadas

Figura 121 - Uso do edifício em 1962 e 2012. Fonte: arquivo próprio sobre original de Roza e BB.

Além de um expressivo valor de uso, com franco desenvolvimento das atividades bancárias modernas, o edifício apresenta atributos que premiam seus visitantes com a qualidade e diversidade de seus espaços internos por meio de mudanças de formatos espaciais (jogo de pés-direitos, no térreo da Agência) e contigüidades espaciais entre o mezanino e o pavimento térreo (*Figura 62*). É expressivo o refinado acabamento do edifício:

“Mesmo sofrendo alterações durante o processo de construção, a concepção plástica – arquitetônica do prédio do Banco do Brasil, em Brasília, é uma obra prima da arquitetura contemporânea brasileira e uma das mais significativas contribuições de Ary Garcia Roza, à ousadia criativa daquela cidade, seja pela elegância de seu desenho, pela monumentalidade de suas formas, pelas minúcias de seu acabamento, pela maneira insólita como faz a fusão de diferentes materiais ... A escada do pavimento térreo, de belo desenho helicoidal, possui os degraus, em granito maciço, presos à viga central. As colunas são de aço inoxidável, sem emendas e a porta monumental, em aço escovado.” (Lopes e outros, 1998).

A permanência de uso do edifício Sede I conforme sua finalidade original (embora os serviços bancários e administrativos tenham sofrido constantes e significativas mudanças), a flexibilidade de uso possibilitada pelo seu projeto e o serviço constante e permanente da área patrimonial do Banco do Brasil na conservação e manutenção⁷⁶ do edifício nos oferece um legado de grande integridade.

⁷⁶ O Banco do Brasil desenvolve programa consistente de investimentos em seus edifícios. Parte dos recursos orçamentários anuais para imóveis é destinada às intervenções nos edifícios que apresentam maior degradação e outra parte é destinada à conservação e manutenção nos demais, para se evitar a degradação acelerada.

Algumas conclusões

Algumas questões colocadas nas partes iniciais de nossa pesquisa nos instigaram e nos mobilizaram a procurar respostas e caminhos. Se não foi possível respondê-las de forma plena, certo é que ao menos tateamos a sua direção, vislumbramos desdobramentos, intuimos caminhos a seguir. De toda maneira, mesmo que parcialmente, algumas conclusões podem ser formalizadas.

O caminho percorrido em nossa reflexão sobre os sentidos do patrimônio histórico nos leva a identificá-lo como *lugares de memória*, como locais onde se cristaliza a memória coletiva, onde uma sociedade, grupos ou povos se identificam ou se reconhecem, possibilitando existir um sentimento de formação da identidade e de pertencimento. Mas também como partícipe do cotidiano onde a vida segue, onde se desenvolvem novas formas de associação e de produção. Afastar o bem patrimonial da dinâmica social diária é condená-lo à esterilidade e definhamento.

Algumas análises nos possibilitaram entender que, embora possa compartilhar de uma mesma base conceitual, o patrimônio histórico modernista exige a flexibilização dos *valores patrimoniais* de uma forma mais acentuada do que tradicionalmente é executada pelo campo de atuação patrimonial. Verifica-se que nos processos de identificação patrimonial, qualidades como *espacialidade* e *uso* necessitam que seu *status* valorativo seja redimensionado, por coerência mesmo com o espírito projetual do modernismo que os geraram.

Constatamos também que Brasília, por não ter uma prática sistematizada para a preservação daqueles exemplares mais significativos de sua arquitetura não envolvidos no processo de tombamento da cidade, deve desenvolver esforços para consolidar formas alternativas de preservação que também envolvam sua população no processo; que é possível identificar e valorar aqueles bens a partir da análise sistemática de sua gênese, de sua configuração constitutiva e das memórias sociais ali sedimentadas ao longo de sua história. E que sua preservação depende tanto do seu reconhecimento quanto do engajamento de seus usuários, grupos de interesse, e até mesmo de toda a sociedade.

As dificuldades para identificação e valoração patrimonial do edifício modernista, pelos motivos expostos anteriormente, podem ser superadas por meio de uma análise pautada em certos critérios: contextualização histórica e espacial do bem, *leitura* do ideário e das

práticas estéticas correntes em sua gênese, ampla utilização das mais variadas fontes de documentação e informação e uma teoria consistente.

Analisar as teorias de Riegl e verificar que seu caráter flexível e relativo as qualificam para avaliações atuais; traçar a trajetória do autor do projeto, arquiteto Ary Garcia Roza, caracterizando o seu universo projetual e o seu perfil como típico arquiteto modernista; rememorar alguns pontos da origem de Brasília passando pelo seu reconhecimento como Patrimônio; detalhar a gênese histórica do edifício e identificar os seus atributos arquitetônicos específicos desenhou o caminho aqui percorrido por nós. Trilhar esse percurso para o estudo do Sede I nos possibilitou também algumas conclusões e sugestões a ele relativas.

O Sede I é concebido sem uma pretensão declarada de se configurar em um monumento (seu autor enfatiza a sua preocupação com a funcionalidade do edifício e um deliberado desprendimento em relação aos aspectos formais e intangíveis: - "*Não estamos fazendo um palácio!*"). No transcorrer dos seus cinquenta e dois anos, por seus atributos e representatividade, o Sede I acaba por revelar e incorporar valores que o caracterizam como um *monumento não intencional* dentro do quadro conceitual desenvolvido por Riegl. *Monumento* porque incorpora ao longo do tempo atributos históricos, além de representar um modo específico de fazer arquitetura, um testemunho que representa uma etapa marcante da arquitetura moderna brasileira. *Não intencional* porque em sua origem o edifício buscava essencialmente satisfazer uma necessidade prática, sem a pretensão deliberada de legar às gerações futuras o testemunho de sua atividade artística, cultural, sem pretender ser um "monumento".

Assim sendo, como conservar suas características, como preservar sua configuração original, como possibilitar que gerações futuras possam entender os seus conceitos, lembrar fatos, ações, desfrutar e reelaborar o seu sentido original?

Foi prioritária nesse nosso trabalho a identificação, contextualização e valoração do edifício Sede I. Identificados os valores e ratificado o edifício como um monumento, nos termos de Riegl, possíveis desdobramentos dessa abordagem conduziria a desenvolver estratégias de preservação e a um conjunto de indicações e recomendações para os gestores e ocupantes do edifício, para a sociedade e para o poder público encarregado do patrimônio, com vistas a sua proteção. Ressaltamos como pertinente e aconselhável a construção de formas alternativas de preservação – que não necessariamente o tombamento - deixando que o edifício cumpra o seu papel histórico de ser útil à sociedade, em seu dinamismo e em seu vir-

a-ser. Essas alternativas podem passar por valorização de políticas preventivas, compensatórias e de estímulo, bem como a diversidade de formas de acautelamento e preservação (inventário suplementar, inventário ampliado, e outras formas) que busquem entender a questão da preservação de maneira sistêmica e abrangente. Complementam essas alternativas ações de formação da consciência preservacionista, como a educação patrimonial já referida anteriormente e outras medidas de difusão dos valores patrimoniais.

Não obstante, achamos também pertinente indicar, mesmo que sumariamente, alguns pontos, que no nosso entendimento, são fundamentais para a permanência do edifício e para a sua não desfiguração. Para o leitor mais atento, esses pontos estão mais ou menos explícitos nos argumentos ao longo dos três capítulos anteriores. Para reforçar esse entendimento e tornar mais clara a nossa indicação, relacionamos os pontos essenciais mínimos que devem ser observados para a preservação do caráter estético e histórico do Sede I:

- a. Manter a composição geral do conjunto com a torre e o embasamento nitidamente preservados em suas formas geométricas, o que assegura a identificação de sua tipologia;
- b. Garantir os espaços abertos e públicos dos pilotis/varandas em todo perímetro do edifício;
- c. Manter a modulação e marcação das esquadrias efetuada por montantes como elemento caracterizador da *courtain wall* típica dessa arquitetura, preservando ainda sua transparência e coloração (as pessoas se referem ao Sede I: “*Ah, aquele edifício verde do SBS?*”);
- d. Preservar a configuração espacial do pavimento térreo com um grande salão com pé direito duplo, contornado por mezaninos em todo seu perímetro, nos moldes originais do projeto e que essencialmente ainda se encontra hoje;
- e. Conservar os revestimentos existentes, pela sua expressividade e significação (revestimentos em aço escovado, mármore, granitos);
- f. Conservar os painéis artísticos existentes no edifício, nos seus locais atuais, como forma de assegurar a “integração das artes” – cara à arquitetura modernista dos anos 50 e significativa no edifício;
- g. Auxiliar na preservação dos jardins e espelho d’água externos como elementos de composição do conjunto (já são tombados pelo GDF);
- h. Manter a configuração de salão nos pavimentos-tipo, efetuando apenas compartimentações imprescindíveis às atividades, com elementos que possam ser futuramente removíveis (divisórias, painéis); e
- i. Preservar a destinação da área do terraço mantendo nela atividades coletivas para funcionários e visitantes;
- j. Preservar as escadas de funcionários e de acesso do saguão ao segundo subsolo, por sua originalidade, qualidade da execução e dos materiais.

Numa formulação mais detalhada essas indicações poderiam constar de uma espécie de *inventário ampliado* que serviria de base para uma gestão da conservação do edifício, assegurando a sua livre utilização e ao mesmo tempo mitigando riscos de desfiguração e de perda do seu significado. Seria uma forma de, mantido o espírito do tombamento de Brasília, possibilitar a não desfiguração daqueles exemplares arquitetônicos significativos não contidos no processo de tombamento da cidade.

Se pensarmos o poder público como um dos principais responsáveis pela defesa do bem de todos e da memória coletiva, esse tipo de *inventário ampliado* poderia ser futuramente recomendado às empresas públicas que ocupam edifícios significativos de nossa arquitetura e história, como efeito-demonstração, como exemplo de prática da conservação para toda a sociedade.

O reconhecimento dos valores patrimoniais do edifício não pode de forma nenhuma *congelá-lo*. O Sede I continua pronto para ser usado. As alterações sofridas no edifício – decorrentes da necessidade dos serviços e da legislação de segurança, e às vezes de facilidade de solução – não comprometem o sentido original do edifício por não atingir, em nosso modo de ver, pontos essenciais imprescindíveis na estruturação formal e funcional de sua composição. Essas alterações apenas incorporam no edifício o registro de certo ar de continuidade histórica que um edifício ativo necessariamente adquire – seja pelo ajuste no seu leiaute, atualização de mobiliário ou renovação de equipamentos tecnológicos integrados aos serviços. Além do que, a grande maioria das intervenções tem a característica de reversibilidade⁷⁷, conforme recomendações das teorias da moderna conservação patrimonial.

Por sua topologia conformadora do espaço local, pelo seu porte e sua disposição paralela ao Eixo Rodoviário, o Sede I contribui para a identificação visual do lugar e a *orientabilidade* do transeunte, caminhante ou motorizado. A força visual do edifício, a sua adequação espacial, o seu pioneirismo, a ‘visão de mundo’ subjacente de seu projeto consolidam o seu valor artístico e histórico; sua flexibilidade potencializa o seu valor de uso. O Sede I concretiza o conceito de escala gregária do projeto de Lucio Costa, contribuindo para a constituição originária da idéia de centralidade de Brasília. E auxilia na configuração, integração e consolidação de uma parte central significativa da cidade.

⁷⁷ *Reversibilidade* significa ser possível voltar ao estado anterior à intervenção; o tratamento deve ser tal que o artefato possa, caso desejado, ser retornado a sua condição anterior, mesmo após um longo período de tempo. A “reversibilidade” implica “que qualquer intervenção de restauro não torne impossível mas, antes, facilite as eventuais intervenções futuras” (BRANDI, 2004, p.48).

Sendo a preservação do patrimônio uma construção cultural, ratificamos que um bem patrimonial só adquire legitimidade social com a participação de múltiplas subjetividades. A nossa narrativa identifica o Sede I como um bem de significativo valor patrimonial. Sendo então o patrimônio uma construção simbólica e coletiva, a disponibilização da maior quantidade possível de documentos originais ao longo desse trabalho - fotos, desenhos, depoimentos, além do Anexo 1 (Biografia) e Anexo 2 (fotos inéditas) - oferece ao leitor a oportunidade de efetuar a sua própria análise crítica sobre a questão. Não nos eximindo da responsabilidade dos conceitos aqui emitidos⁷⁸, ratificamos que o Sede I, de fato, só será um bem patrimonial com o reconhecimento de seus valores pelos seus usuários, gestores e outros segmentos da sociedade.

⁷⁸ “Reconhecer a obra de arte como tal impõe a quem reconhece o imperativo moral da sua conservação.” Kühl (2006, pág. 29).

BIBLIOGRAFIA / REFERÊNCIAS

1. AGUIAR, Douglas Vieira. *Espaço, Corpo e Movimento: notas sobre a pesquisa da espacialidade na arquitetura*. Disponível em: www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_8/8_Douglas%20Vieira%20de%20Aguiar.pdf, acesso em 20.07.2012.
2. ALMEIDA, Eneida. *Metrópole e memória: a origem das práticas de conservação*. USJT - arq.urb - número 2/ 2009. Disponível em http://www.usjt.br/arq.urb/numero_02/artigo_eneida.pdf
3. BANDEIRA, Severiano T. *50 anos de engenharia e arquitetura do Banco do Brasil*. Brasília. 1986.
4. BENÉVOLO, Leonardo. *História da Arquitetura Moderna*. São Paulo. Perspectiva, 1976.
5. BERMAN, Marshal. *Tudo que é sólido desmancha no ar - a ventura da modernidade*. Cia. das Letras: São Paulo. 1986 .
6. BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*. Tradução Beatriz Mugayar Kühl. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004
7. CAMPOFIORITO, Ítalo. *Brasília Revisitada*. Revista Eletronica do SPHAN. Disponível em: www.labjor.unicamp.br/patrimonio/materia.php?id=101. Acesso em 08 out.2010.
8. CAPPELLO, Maria Beatriz C. *Congresso Internacional de Críticos de Arte 1959. Difusão nas Revistas Internacionais e Nacionais Especializadas*. 8º. Docomomo Brasil. 2009.
9. CAPPELLO, Maria Beatriz C. e PAIVA, Kauê F. *Documentação dos projetos para a Praça Sérgio Pacheco em Uberlândia: a proposta de Ary Garcia Roza e Roberto Burle Marx*. 2011. Disponível em <http://www.seer.ufu.br/index.php/horizontecientifico/article/view/13606>, acessado em 10.05.2012.
10. CARRILHO, Marcos José. *Restauração de obras modernas e a Casa da Rua Santa Cruz de Gregori Warchavchik*. 2000. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.006/965>.
11. CARSALADE, Flávio de Lemos. A preservação do patrimônio como construção cultural. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.139/4166>. Dezembro de 2011. Acessado 10.04.2012.
12. CARTA DE BURRA, 1999. Icomos Austrália. 1999. Disponível em: <http://5cidade.files.wordpress.com/2008/03/carta-de-burra.pdf> , acessada em 23.06.2011.
13. CARVALHO, Benjamin de A. *Duas arquiteturas no Brasil. Civilização Brasileira*. 1961.
14. CASTELO, Luis F. M. *Fissuras Urbanas* - Dissertação de Mestrado. UnB , 2008.
15. CASTRIOTA, Leonardo Barci . *Patrimônio, valores e historiografia: a preservação do conjunto habitacional do Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Industriários – IAPI*. *Arquiteturarevista* - Vol. 5, 2009. Disponível em <http://www.arquiteturarevista.unisinos.br/pdf/56.pdf>.
16. CAVALCANTI, L . *Modernistas, arquitetura e patrimônio*. In: PANDOLFI, Dulce (org.). *Repensando o Estado Rio de Janeiro Novo*. FGV, 1999.
17. CERÁVOLO, Ana Lúcia. *Interpretações do patrimônio: arquitetura e urbanismo na constituição de uma cultura de intervenção no Brasil, anos 1930-60*. Tese doutorado. 2010. Disponível em www.teses.usp.br/teses/disponiveis/18/18142/tde-04052011-151700/en.php, acesso em 12.09.2011.
18. CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Ed. UNESP, 2001.
19. _____. *Destinos da cidade européia: séculos XIX e XX*. *Revista RUA*, n. 6, Salvador. FAU UFBA, 1996.
20. CORRÊA, A. Fernandes .*O ‘Mito de Dédalo’ em Perspectiva*. XIV Congresso Brasileiro de Sociologia Rio de Janeiro, 2009.
21. COSTA, Lucio. *Memorial do Plano Piloto de Brasília. 1957*. Disponível em <http://pt.scribd.com/>.
22. _____. *Razões da nova arquitetura*. Texto de 1930, disponível na coletânea *Sobre a Arquitetura*, volume 1 organizada por Alberto Xavier). Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, Porto Alegre, 1962.
23. COSTA, Maria E.; LIMA, Adeildo V. *Brasília, 57-85: do plano-piloto ao Plano Piloto*. Brasília: Terracap, 1985.

24. COTRIM CUNHA, Marcio - Entre protagonistas e esquecidos: a arquitetura dos irmãos Cascardi. 2005. Disponível em www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.063/439.
25. CUNHA, Claudia dos Reis. *Alöis Riegl e 'O culto moderno dos monumentos'*. Revista CPC. São Paulo, v.1, n.2, p. 6-16, maio/out. 2006.
26. CUNHA Claudia dos Reis e KODAIRA, Karina Terumi. *O legado moderno na cidade contemporânea: restauração e uso*. 2008. Disponível em <http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/147.pdf>. Acesso em 05.04.2012.
27. DECRETO N.º 10.829 de 14 de outubro de 1987. Regulamenta o art. 38 da Lei n.º 3.751, de 13 de abril de 1960, que se refere à preservação urbanística de Brasília. Disponível no site www.sedhab.df.gov.br, acessado em 10.08.2012.
28. DECRETO Nº. 33.040 de 14 de julho de 2011. *Dispõe sobre o Tombamento dos Jardins de Burlle Marx em Brasília, e dá outras providências*. Disponível no site <http://www.jusbrasil.com.br>, acessado em 20.08.2012.
29. ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. Editora Perspectiva - SP. 1991.
30. FERNANDES, Fernanda S. *A síntese das artes e a moderna arquitetura brasileira dos anos 1950*. 2005. Disponível em: [ww.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/fernanda_fernandes.pdf](http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/fernanda_fernandes.pdf), Acesso em 27 set. 2011.
31. FERREIRA, Luiz Felipe. *Acepções recentes do conceito de lugar e sua importância para o mundo contemporâneo – 2009*, www.revistaterritorio.com.br/pdf/09_5_ferreira.pdf, acessado em 21.06.2011.
32. FICHER, Sylvia e LEITÃO, Francisco. *A infância do Plano Piloto: Brasília, 1957-1964*, in Brasília 50 anos: da capital a metrópole / organizadores Aldo Paviani...;(et. Al.) Editora UnB, 2010.
33. FICHER, Sylvia e ACAYABA, Marlene M. *Arquitetura Moderna brasileira*. São Paulo. 1982. Projeto.
34. FICHER Sylvia Reflexões sobre o pós-modernismo . Entrevista à revista eletrônica MDC. 2007. Disponível em <http://mdc.arq.br/2007/11/30/reflexoes-sobre-o-pos-modernismo/>
35. FOLHA DE SÃO PAULO. *Arquitetura de prédios mudos*. 21.04.2010. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/fj2104201003.htm>, acesso em 22.07.2012.
36. FONSECA, M.C.L. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro, UFRJ/Iphan, 1997.
37. GHIRARDELLO, Nilson. *Marquises Modernas*. Docomomo, 2003. Disponível em <http://pt.scribd.com/doc/59356487/Marquises-Modernas>, acesso em 21.06.2012.
38. GIEDION, Sigried, SERT, Josef L. e LEGER, Fernand. *Nueve puntos sobre la monumentalidad*. 1943. Disponível em http://paisarquia.files.wordpress.com/2011/03/sert_jl_nueve-puntos-sobre-la-monumentalidad.pdf
39. GONSALES, Célia Helena Castro - *A preservação do patrimônio moderno: Critérios e valores*. 2008. Disponível em: www.docomomobahia.org/AF_Celia%20Gonsalves.pdf. Acessado em 13.09.2011.
40. GOROVITZ, Matheus. *Os Riscos do Projeto*. Edunb 1993.
41. GROPIUS, Walter. *Bauhaus: nova arquitetura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.
42. HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo, Centauro: 2006.
43. HARVEY David. *A produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume, 2002
44. HEIDEGGER, Martin: *Construir, habitar, pensar*. Disponível em <http://pt.scribd.com/doc/4504611/HEIDEGGER-MARTIN-Construir-Habitar-Pensar> .
45. HEYNEN, Hilde. *Architecture and modernity: a critique*. MIT. 1999.
46. HOLANDA, Frederico . *O espaço de Exceção*. Editora Universidade de Brasília, 2002.
47. _____ Frederico de Holanda analisa as transformações por que passou Brasília nos últimos 50 anos. Revista AU. 2010. Disponível em www.revistaau.com.br/arquitetura-urbanismo/192/frederico-de-holanda-analisa-as-transformacoes-por-que-passou-brasilia-163903-1.asp, consultado em 09.09.2011.

48. HOLSTON, James. *A cidade modernista - Uma crítica de Brasília e sua utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
49. HOUAISS, 2001. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. 1ª Edição. Rio de Janeiro.
50. IPHAN, 2011. Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=15481&retorno=paginaIphan>, acessado em 01.09.2011.
51. IPHAN. *Cartas patrimoniais*. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=12372&sigla=Legislacao&retorno=paginaLegislacao> Acesso em 08.Out.2010.
52. JOHNSTON, Chris. *What is social value?* Comissão Australiana do Patrimônio, 1994. Disponível em <http://contextpl.com.au/resources/papers-and-articles/post/what-is-social-value-a-discussion-paper/>, acesso em 26.06.2011.
53. JOKILEHTO Jukka..et al. *Gestão do Patrimônio Cultural Integrado*. CECI- UFPE, 2002.
54. JUCÁ, Jane M. *Princípios da Cidade-Parque: categoria urbana concebida no Plano Piloto de Brasília*. Vitruvius. 2009. Disponível em: <http://70.32.107.157/revistas/read/minhacidade/10.113/1824>, acesso em 09.09.2011.
55. KOHLSDORF, Maria Elaine. *A apreensão da forma da cidade*. Editora UnB. 1996.
56. KÜHL, Beatriz Mugayar. *História e Ética na Conservação e na Restauração de Monumentos Históricos*. Revista CPC, São Paulo, v.1, n.1, p. 16-40, 2006. Disponível em www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/cpc/n1/a03n1.pdf Similar, visitado em 15.08.2012.
57. LEMOS, Carlos A. C., *O que é Patrimônio*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
58. LE CORBUSIER.. *Maneira de Pensar o Urbanismo*. Coleção Saber. Editora Europa America, 1969.
59. ----- *A Arquitetura e as Belas-Artes*. Artigo escrito em 1936. Publicado na Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional, No. 19, 1984.
60. LEI Nº 47, de 02.10.1989. *Dispõe sobre o tombamento, pelo Distrito Federal, de bens de valor cultural*. Disponível em: [www.sc.df.gov.br/?sessao=materia&idMateria=396&titulo=TOMBAMENTO-\(LEGISLACAO\)](http://www.sc.df.gov.br/?sessao=materia&idMateria=396&titulo=TOMBAMENTO-(LEGISLACAO)), acesso em 09.09.2011.
61. LEI Nº 3.751, de 13 de abril de 1960. *Dispõe sobre a organização administrativa do Distrito Federal*. Disponível em <http://www2.camara.gov.br/>, acessada em 10.08.2012.
62. LOPES, A.S, et al. *Ary Garcia Roza. O arquiteto e sua trajetória*. 1998. Disponível em <http://www.sefaz.es.gov.br/painel/ary02.htm>, , acessado em 28.06.2011.
63. LOPES, Maria Zmitrowicz .*O Congresso Internacional de Críticos de 1959 e Aspectos da Modernidade no Brasil*. Dissertação. 2009.
64. MACDONALD, Susan. *20th Century heritage: recognition, protection and practical challenges*. ICOMOS World Report 2002-2003 on monuments and sites in danger. 2003. Disponível em <http://www.international.icomos.org/risk/2002/20th2002.htm#>. Visita em 09.04.2012.
65. MAFFESOLI, Michel. *O Tempo das Tribos: O declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.
66. MAHFUZ, Edson da Cunha. *O sentido da arquitetura moderna brasileira*. Arqtextos. 2002. Disponível em: www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/02.020/811 acesso em 08 Nov. 2010.
67. ----- *A arquitetura consumida na fogueira das vaidades*. Vitruvius, 2001. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/01.012/886>, acesso 10.05.2012.
68. MAYUMI, Lia. *A cidade antiga nos Ciam, 1950-59*. Docomomo. Disponível em www.docomomo.org.br/seminario%206%20pdfs/Lia%20Mayumi.pdf, acesso 12.09.2011.
69. MEDEIROS Ana E. A.. *Brasília, o museu, a biblioteca e o vazio urbano: elementos para reflexões*. 2007. Seminário Estudos Urbanos. Lisboa. Disponível em : http://seu2007.saau.iscte.pt/Actas/Actas_SEU2007_files/Ana_Medeiros2.pdf. Acessado 10.06.2012.
70. MELO FRANCO. Rodrigo de Andrade, Chefe do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN, atual IPHAN), da sua fundação em 1937 até 1967.

71. MENEZES, Juliana Mara Batista “A utilização da iluminação na concepção dos espaços interiores da arquitetura e suas tecnologias” em: <http://www.webartigos.com/artigos/a-utilizacao-da-iluminacao-na-concepcao-dos-espacos-interiores-da-arquitetura-e-suas-tecnologias/61676/#ixzz1wpldYqRv>
72. MIRANDA, Clara Luiza . Arquitetura Moderna Capixaba (desde 1948) e Identidade. Disponível em http://www.intermidias.com/intermidias2011/Configuracao/Arquitetura_Moderna_Capixaba/Arquitetura_Moderna_Capixaba_Clara_Luiza.pdf, acesso em 15.05.2012.
73. MÓDULO, Revista, nº. 13. Editora Módulo Ltda. Rio de Janeiro, abril de 1959.
74. MÓDULO, Revista, nº. 16. Editora Módulo Ltda. Rio de Janeiro, dezembro de 1959.
75. MONTELLO, Josué. - trecho do relatório enviado ao governador de Brasília, por Osvaldo Peralva. 11a. Reunião ordinária do Comitê do Patrimônio Mundial, da Unesco.1987.Disponível em <http://www.guiabrasilia.com.br/historico/menupat.htm> .
76. MOREIRA, Fernando D. *Os Desafios postos pela conservação da Arquitetura Moderna* . Ceci 2010. www.ceci-br.org/ceci/br/publicacoes/59/534-textos-para-discussao-v-46.html, acesso em 20.10.2010
77. ORTEGOSA , Sandra Mara. *Cidade e memória: do urbanismo “arrasa-quarteirão” à questão do lugar*. Arquitectos, 2009 . Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/10.112/30>>. Acesso 20.09.2011.
78. PARAIZO, Rodrigo Cury - *A representação do patrimônio urbano em hiperdocumentos: um estudo sobre o Palácio Monroe*. UFRJ . 2003. <http://www.fau.ufrj.br/prourb/dissertacoes/rparaizo/>
79. PEDROSA, Mario. A arquitetura moderna no Brasil. (1953). In: AMARAL, Aracy A. (org.).
80. PEIXOTO, Elane e VICENTINI, Albertina. *Introdução da tradução brasileira*. Apud Riegl, 2006, p.37.
81. PENNA, Ivo de Azevedo. Entrevista, concedida a mim, gravada em áudio, em sua residência, em Petrópolis, no dia 9.05.2012.
82. PESAVENTO,S.J. História, memória e centralidade urbana . Revista Mosaico. 2008. Disponível em <http://revistas.ucg.br/index.php/mosaico/article/view/225>, acesso em 08.07.2011.
83. PESSÔA, José Simões de Belmont .Brasília e o Tombamento de uma Idéia. 5°. Docomomo Brasil. 2003.
84. Polizzo, Ana Paula. A estética moderna da paisagem:a poética de Roberto Burle Marx. Tese de Mestrado. PUC Rio. 2010.
85. PULS, Mauricio. *Arquitetura e Filosofia*. Annablume, 2006
86. REIS FILHO, Nestor Goulart. Entrevista, em www.arcoweb.com.br/entrevista/nestor-goulart-dos-reis-filho-arquitetura-nao-28-01-2004.html, acesso em 10.08.2011.
87. REIS-ALVES, L.A. O conceito de lugar. Vitruvius, 2007. Disponível em www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/08.087/225, acessado em 19.06.2011.
88. RIEGL, Alois. *O culto moderno dos monumentos: sua essência e sua gênese*. UCG, 2006.
89. *REVISTA AABB RIO, 1959. Acervo do Museu do BB no Centro Cultural do Banco do Brasil - RJ.*
90. Silva, Luiz Sérgio Duarte da. *A construção de Brasília: modernidade e periferia*. Editora da UFG, 1997.
91. SOSA, Marisol Rodríguez e SEGRE, Roberto. *Do Coração da cidade – a Otterlo (1951-59): discussões transgressoras de ruptura, a semente das novas direções pós-CIAM*. DOCOMOMO Brasil. Rio de Janeiro, 2009. Texto disponível em <http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/096.pdf>, acesso em 28.07.2012.
92. ROZA, Ary Garcia. Depoimento ao Arquivo Público do Distrito Federal (APDF), em 1989.
93. SCHLEE Andrey R. e COSTA, Graciete G. Brasília 50 anos. O local e o global. Simpósio a arquitetura da cidade nas Américas.Sevilha, 2006.
94. SPECULUM . Site de termos filosóficos. Disponível em <http://www.filoinfo.bem-vindo.net/filosofia/modules/lexico/entry.php?entryID=709>, visitado em 11.04.12.

95. TRAMONTANO, M. ; Souza, M. D. . Encontros e Desencontros: Modernismo e Conjuntos Habitacionais na Metrópole Paulistana. In: I Seminário Docomomo São Paulo, 2004, Disponível em: <http://www.nomads.usp.br/site/livraria/livraria.html> Acessado em: 10.05.2012.
96. TRENTIN, Patricia. *A preservação e conservação do patrimônio histórico na cidade moderna* (2005) Disponível em: www.vitruvius.com.br/revistas/read/drops/06.012/1660. Acesso em: 08 nov.2010.
97. VALÉRY, P. *Eupalinos ou o Arquiteto*. Tradução Olga Reggiani. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
98. WIASMAN, Marina. *La estructura histórica del entorno*. Nueva Vision. 1977.
99. ZANCHETI, Sílvio Mendes e HIDAKA, Lúcia. *A Declaração de Significância de Exemplos da Arquitetura Moderna*. I Curso Latino Americano sobre a Conservação da Arquitetura Moderna . 2009. CECI. Brasil.
100. ZEIN, Ruth Verde; DI MARCO, Anita Regina. Paradoxos do valor artístico e a definição de critérios de preservação na arquitetura, inclusive moderna. *Arquitextos*, São Paulo, 09.098, Vitruvius, jul 2008 <<http://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.098/123>>. Acessado em 20.06.2012.

Lista de figuras

P.		
11	Figura 1	Fotos do Sede I e de Garcia Roza
21	Figura 2	Imagens do Plano Voisin de Le Corbusier
29	Figura 3	Esquema do Valores de Alois Riegl
43	Figura 4	A morfologia de Brasília- mapas
44	Figura 5	Seqüência temporal das modificações no Plano Piloto
45	Figura 6	Mapa com perímetro tombado de Brasília
46	Figura 7	Diploma da Unesco – Brasília Patrimônio Mundial
53	Figura 8	Mapa original do Plano Piloto
53	Figura 9	Croqui nº 8 de Lucio Costa
54	Figura 10	Trecho de mapa e croqui da área central de Brasília
55	Figura 11	Foto de maquete e perspectiva do SBS
56	Figura 12	Mapa do SBS
56	Figura 13	Vista panorâmica do SBS
56	Figura 14	Fotos do SBS – via periférica
58	Figura 15	Croqui com trechos do SBS
58	Figura 16	Fotos com fluxos de pessoas no SBS
59	Figura 17	Mapa de Integração do SBS
60	Figura 18	Quiosques e tendas no SBS
61	Figura 19	Bar Calaf no SBS
61	Figura 20	Fotos de Churrasquinho no SBS
62	Figura 21	Manifestações trabalhistas no SBS
62	Figura 22	Localização da Praça do Cebolão
63	Figura 23	Manifestações na raça do Cebolão
64	Figura 24	Skatistas no SBS
64	Figura 25	Edifícios do SBS
65	Figura 26	Imagem de maquete do projeto do SBS
29	Figura 27	Fotos de Ary Garcia Roza
72	Figura 28	Folder – Ary Garcia Roza no IAB
75	Figura 29	Detalhes do projeto do Sede I
76	Figura 30	Edifícios pré-fabricados
77	Figura 31	Conjuntos habitacionais projetados por Ary Garcia Roza
78	Figura 32	Foto da Praça Sergio Pacheco – Uberlândia
79	Figura 33	Desenho da planta geral da Praça Sergio Pacheco
80	Figura 34	Vista do Hospital Souza Aguiar RJ e detalhe de painéis
80	Figura 35	Fotos do Instituto de Hematologia RJ
80	Figura 36	Fotos da escultura A Doadora de Ceschiatti
81	Figura 37	Perspectiva geral do Hospital Souza Aguiar RJ
81	Figura 38	Planta geral do Hospital Souza Aguiar RJ
82	Figura 39	Perspectiva do Edifício SEFAZ - ES

83	Figura 40	Imagem de perspectiva original do Sede I
85	Figura 41	Fotos do projeto de Garcia Roza para a Sede do BB Rio e do MES
86	Figura 42	Fotos de Garcia Roza e esposa, e de projeto de Sede do BB Rio
86	Figura 43	Perspectivas do projeto de Garcia Roza para a sede do BB Rio
88	Figura 44	Capa de número especial da Revista da AABB Rio
89	Figura 45	Fotos do edifício Seagram e Lever House
90	Figura 46	Fotos de agências bancárias em períodos diferentes da história
90	Figura 47	Foto do Manufactory Trust Company Building
91	Figura 48	Detalhes do Manufactory Trust Company Building
91	Figura 49	Carimbo de prancha do Estudo Preliminar para o projeto do Sede I
92	Figura 50	Memória de projeto manuscrita por Garcia Roza para o Sede I
93	Figura 51	Desenhos do Estudo Preliminar do Sede I
94	Figura 52	Imagens do Sede I na Revista Modulo de 1959
95	Figura 53	Foto da placa original da obra do Sede I
95	Figura 54	Foto da equipe técnica da obra do Sede I
97	Figura 55	Foto de operário escavando tubulão no Sede I
98	Figura 56	Vista geral da obra do Sede I na etapa das fundações
98	Figura 57	Fotos com etapas da construção do Sede I
99	Figura 58	Foto do canteiro de obras do Sede I
104	Figura 59	Organograma da Direção Geral do BB em 1959
105	Figura 60	Organograma da Agência Central do BB em 1959
107	Figura 61	Aspectos compositivos do Sede I
108	Figura 62	<i>Passeio Arquitetônico</i> no térreo/mezanino do Sede I
109	Figura 63	Tipologia do Sede I e outras referências
111	Figura 64	Foto do esquema estrutural do Sede I
112	Figura 65	Corte esquemático da estrutura do Sede I
112	Figura 66	Corte esquemático do nível do térreo do Sede I
113	Figura 67	Detalhes da estrutura metálica do Sede I
114	Figura 68	Detalhes DAE esquadrias do Sede I
114	Figura 69	Detalhe do vidro da fachada do Sede I
115	Figura 70	Foto de trecho de vidraçaria do Sede I
115	Figura 71	Especificações dos vidros do Sede I
116	Figura 72	Planta do 22º pavimento do Sede I – terraço
117	Figura 73	Foto do terraço do Sede I
118	Figura 74	Foto do pilotis/varanda do Sede I
119	Figura 75	Foto do pilotis/varanda do Sede I
121	Figura 76	Esquema de acessos no térreo do Sede I
121	Figura 77	Esquema de setorização do pavimento tipo do Sede I
122	Figura 78	Planta de setorização do pavimento térreo
123	Figura 79	Desenho do <i>Correio Pneumático</i> do Sede I
124	Figura 80	Desenho da escada rolante do Sede I
124	Figura 81	Foto da <i>esteira mecanizada</i> do Sede I

126	Figura 82	Fotos de referência a <i>síntese das artes</i>
129	Figura 83	Painel de Burle Marx na Agência do Sede I
130	Figura 84	Painel de Burle Marx na Agência do Sede I
130	Figura 85	Painel de Burle Marx no acesso de funcionários do Sede I
131	Figura 86	Fotos de obras de Bruno Giorgi em Brasília
131	Figura 87	Localização e foto do painel de Bruno Giorgi no Sede I
132	Figura 88	Detalhe do painel de Bruno Giorgi no Sede I
132	Figura 89	Detalhe do painel de Bruno Giorgi no Sede I
132	Figura 90	Foto do painel de Bruno Giorgi no Sede I
133	Figura 91	Referências do painel de Athos Bulcão no Sede I
133	Figura 92	Localização e foto do painel de Athos Bulcão no Sede I
134	Figura 93	Fotos do jardim de Burle Marx no Sede I - SBS
135	Figura 94	Fotos do espelho d'água de Burle Marx no Sede I
136	Figura 95	Detalhes do projeto paisagístico de Burle Marx no Sede I
137	Figura 96	Detalhes do projeto paisagístico de Burle Marx no Sede I
138	Figura 97	Fotos dos jardins de Burle Marx no Sede I
139	Figura 98	Fotos de fachadas do Sede I
140	Figura 99	Ambiente interno da Agência no Sede I
140	Figura 100	Ambientes internos da Agência no Sede I
140	Figura 101	Ambientes internos da Agência no Sede I
140	Figura 102	Fotos de trecho da cobertura da área frontal do Sede I
141	Figura 103	Ambiente interno da Agência no Sede I
141	Figura 104	Fotos do Mezanino do Sede I
142	Figura 105	Fotos de trecho da Agência no Sede I
142	Figura 106	Foto do saguão de acesso do Sede I
142	Figura 107	Painéis artísticos na Agência do Sede I
143	Figura 108	Fotos do espelho d'água do Sede I
143	Figura 109	Escada de acesso ao 2º subsolo
144	Figura 110	Escada de acesso ao 2º subsolo
146	Figura 111	Croqui com esquema técnico original do Sede I
146	Figura 112	Panorâmica do início da construção do Sede I
147	Figura 113	Panorâmica do início da construção do Sede I
147	Figura 114	Sede I em construção
148	Figura 115	Montagem de estrutura metálica no Sede I
149	Figura 116	Manifestações na Praça do Cebolão
150	Figura 117	Fotos do perfil do SBS 1960 – 2012
151	Figura 118	Escada interna para funcionários
153	Figura 119	Fotos com trechos do Sede I
154	Figura 120	Ambientes internos do Sede I
154	Figura 121	Leiautes do pavimento tipo do Sede I

Anexo 1

Currículo pessoal de Ary Garcia Roza.

Atividades do arquiteto até janeiro de 1966.

Trata-se de currículo do arquiteto Ary Garcia Roza, redigido no Rio de Janeiro, no início do ano de 1966. O currículo inclui as principais atividades do arquiteto até então. A peça foi *datilografada* por sua filha Lilian Gerbassi Ramos, com - segundo Lilian - uma supervisão rigorosa de Roza, que deu muita importância à peça. Naquele final dos anos de 1960, com a redução da demanda por escritórios do porte dos de Roza, um currículo moderno, consistente e recheado poderia ajudar...

Alois Riegl afirma em seu *Culto Moderno dos monumentos* que, na falta de melhor prova, um pedaço de papel escrito vale como testemunho cultural de uma época (até mesmo como monumento *não intencional*), pelo modo como foi executado, pela caligrafia, pelo tipo papel, pela forma que a comunicação adquire naquele objeto.

O documento aqui apresentado não tem essa pretensão. Anexamos o currículo na íntegra, num primeiro momento apenas como ratificação das informações dadas ao longo do texto da Dissertação, e, num segundo momento, pela curiosidade que pode gerar, agora e no futuro, o *modus operandi* do seu feitio e constituição...

C U R R I C U L U M V I T A E

de

ARY GARCIA ROZA

Diplomado Engenheiro-Arquiteto pela ENBA em 1934

- CREA 2812-D -

Com Escritório à rua da Quitanda nº 3, Gr. 1301 - GB

PRINCIPAIS PROJETOS DE OBRAS REALIZADAS

EDIFICAÇÕES ESPECIAIS:

Cassino de Oficiais

Escola de Aviação Militar do Campo dos Afonsos - 1938

Estabelecimentos Centrais de Material de Intendência do Ministério da Guerra (Estabelecimentos Mallet) - GB -

Organização Industrial racional dos serviços, programa e projeto completo - 1941

Distilaria de Álcool e Açúcar

Usina da Cambahyba - E. do Rio - Projeto e direção técnica da obra - 1941/42.

Edifício Ângelo Marcelo

Edifício comercial à rua da Quitanda nº 3 - Rio de Janeiro - 1943.

Edifício Sede da Associação Cristã de Moços

Rua da Lapa nº 40 - (Concurso Privado)
Projeto completo e direção técnica das obras - 1945

Fábrica da Companhia Técnica Auxiliar de Construções

Rua da Alegria - Rio de Janeiro - 1946

Fábrica da Tenax S.A.

Rua Guilherme Maxwell - Bonsucesso - 1949

Edifício Sede do D.E.S.P.

Departamento Estadual dos Serviços Públicos Administrativos -
Vitória - Espírito Santo - 1951

Escritório e Oficinas da Cia. Expansão Mercantil

Av. Brasil - Rio de Janeiro - 1952

Edifícios da Companhia Alliança da Bahia

Esq. da Rua Debret e Graça Aranha - Ante projeto e projeto
geral do conjunto de 2 edifícios - 1954.

Edifício Sede do Banco do Brasil

Brasília - Organização do programa. Projeto completo, mobiliário,
equipamento e direção técnica das obras - 1959/1962.

Edifício Industrial da Companhia Comercial de Vidros do Brasil
(C.V.B.)

Brasília - 1960/61

Edifício Sede da Fosforita e Moinho da Bahia

Brasília - 1961/62

Fábrica da Companhia Química Industrial de Laminados

Acarí - GB.

Projeto completo e direção técnica das obras - 1963/65

EDIFICAÇÕES HOSPITALARES

Casa de Saúde "Clínicas N.S. da Paz"

Av. Eptácio Pessoa nº 1034/36 - Rio de Janeiro -
Organização de programa, projeto completo e direção técnica
da obra - 1945/48.

Ambulatórios Usina de Queimados

Campos - E. do Rio - 1936

Casa de Saúde Dr. Eiras

Rua da Assunção - Rio de Janeiro - Programação, estudo sobre
seguro saúde.- Ante-projeto Geral, Projeto - Pavilhão de Ner-
vosos - 1947

Casa Maternal e Creche

Cachoeiro do Itapemirim - E. Santo - 1953

Centro Médico Aristides Campos (Ambulatórios)

Cachoeiro do Itapemirim - Espírito Santo - 1953

Hospital Geral do I.A.P.I. - (Gameleira)

Belo Horizonte - Minas Gerais - Membro da equipe como assessor
de arquitetura hospitalar (Construído pelo I.A.P.I.)

Hospital Geral Souza Aguiar

Secretaria de Saúde e Assistência da Guanabara
Organização de programa hospitalar, projeto completo e de todas
as instalações, equipamento e mobiliário e coordenação técnica
da obra. - 1963/65.

Instituto de Hematologia

~~(E. Santo)~~ Secretaria de Saúde e Assistência do Estado da
Guanabara - Organização de programa hospitalar e projeto comple-
to com coordenação técnica da obra - 1963/65.

Instituto de Anatomia Patológica

Secretaria de Saúde e Assistência da Guanabara.
Organização de programa hospitalar - Projeto completo e coordenação técnica da obra - 1965.

URBANISMO E CONJUNTOS RESIDENCIAIS

Usina de Queimados

Plano da organização e zoneamento agro-industrial. Cooperativa de consumo - Campos - E. do Rio. - 1935

Urbanização para o I.A.P.C.

Estrada do Portinho - Irajá - 1945

Jardim Itanhanga

Estrada da Barra da Tijuca - Rio de Janeiro.
Projeto de urbanização e direção das obras. - 1946

Conjunto Residencial do I.A.P.M.

Irajá - Rio de Janeiro
Projeto e direção das obras de urbanização e saneamento - 1947/49.

Conjunto Residencial do I.A.P.C.

Irajá - Rio de Janeiro - Projeto e urbanização e saneamento - 1948.

Jardim Boavista

Av. Automóvel Club - Estação de Colégio - GB
Projeto de urbanização e direção das obras. - 1949

Companhia Aurea Brasileira

Realengo - GB - Loteamento - 1950.

1. P. 22. 9
M. T. if.

Sítio Boa Vista

S. Gonçalo - E. do Rio - Loteamento - 1950

Simas & Leuzinger

Rocha Miranda - Loteamento - 1950

Loteamento em Vigário Geral

Prolar S.A. - 1950.

Loteamento Jardim Margarida

Paciência - E.F.C.B. - GB - 1951

CONJUNTOS HABITACIONAIS

Padre José Anchieta - Planejamento com assistência técnica.

Com sistema de pré-fabricação, com 14 edifícios e 250 apartamentos e serviços comuns - ENGEFUSA - Vigário Geral - 1964.

Conjunto habitacional para a Cooperativa Habitacional da Guanabara.

Sistema de pré-fabricação, com 216 apartamentos - Estrada de Porto Velho - 1965

Conjunto habitacional para a Cooperativa Habitacional da Guanabara

Sistema de pré-fabricação, com 30 edifícios e 472 apartamentos.
- Avenida Brasil com Vigário Geral - 1965.

Estudos

Estudos para grupo industrial para instalação de centro industrial destinado a habitação de baixo custo no Nordeste e no Rio Grande do Sul (Cia. Química Industrial de Laminados).

Estudos para os planos de desenvolvimento dos municípios de Guara-pari e Cachoeiro do Itapemirim (Espírito Santo), tendo como objetivo prioritário o abastecimento d'água e saneamento.

HABITAÇÃO COLETIVA SE. ?

Edifício Iguassú

Edifício de apartamentos - Av. Beira Mar - 1935

Edifício S. Thomé

Edifício de apartamentos - Rua Visconde de Pirajá 3, esq. de Gomes Carneiro - 1935

Edifício de Apartamentos

Rua Saint Romain - Copacabana - GB - 1935

Edifício de Apartamentos

Av. Copacabana nº 602 - GB - 1940

Edifício Terramar

Edifício de apartamentos - Av. Atlântica - Leme - GB - 1946

RESIDÊNCIAS

Residência do Dr. Walter Moreira Salles

Correias - E. do Rio - 1941/1945

Residência do Gal. Góes Monteiro

Correias - E. do Rio - 1942

Residência do Dr. M. Paulo Filho

Correias - E. do Rio - 1942

Residência do Dr. José Ramos da Silva Junior

Gávea - Rio de Janeiro - 1943

Residência do Dr. Paulo Azeredo

Boca do Mato - E. do Rio - 1950

Residência do Dr. Vilobaldo de Souza Campos

Correias - E. do Rio - 1955

~~Residência do Sr. Alberto Krönsforth~~

~~Teresopolis - E. do Rio - 1958~~

Residência do Dr. Isaias Frota Cavalcanti

Barra da Tijuca - Estrada Itajuru - 1956

TÍTULOS

Vencedor do concurso público para a sede do Banco do Brasil no Rio de Janeiro, a rua 1º de Março - 1952.

Diretor [REDACTED] do Instituto de Arquitetos do Brasil eleito para o biênio 1953/54 e reeleito para 1955/56.

Presidente do Instituto de Arquitetos do Brasil eleito para o biênio 1956/57, reeleito para o biênio 1957/59 e novamente reeleito para 1959/61.

Medalha de Mérito concedida pelo Conselho Federal de Engenharia e Arquitetura - 1958.

Membro vitalício do Conselho Superior do Instituto de Arquitetos do Brasil.

Membro do Jury do Salão Nacional de Belas Artes - GB

Membro do Jury para o concurso para o projeto do Pier Mauá.

Membro do Conselho Diretor do Clube de Engenharia de 1959/61

Membro Honorário da Sociedad de Arquitectos Mexicanos.

Membro Honorário da Sociedad de Planificacion, Arquitectura y Artes Visuales en Mexico (GRE).

Membro da Academia Brasileira de Artes.

Membro da Comissão de Exercício Profissional da U.I.A. (União Internacional de Arquitetos - 1961 a 1964.

Membro do Jury para o Concurso de Urbanização da Pedra da Moreninha - Paqueta - como representante do Sr. Governador do Estado da Guanabara - 1963.

Membro do Seminário sôbre a criação de novas cidades, patrocinado pela UNESCO e pelo Instituto Brasileiro de Educação, Ciências e Cultura que reuniu arquitetos e urbanistas de vários países.

Membro Organizador do Seminário sôbre exercício profissional com a participação da Federação de Engenheiros, Clube de Engenharia e Instituto de Arquitetos do Brasil.

Representante do Instituto de Arquitetos do Brasil junto ao Conselho Deliberativo do Comitê Nacional de Urbanismo.

Consultor de arquitetura hospitalar, contratado pelo I.A.P.I. para organização do programa e projeto para o Hospital de Belo Horizonte - Minas Gerais.

Participação em vários congressos, sôbre arquitetura, ensino e urbanismo.

VIAGENS

Viagem à Europa, prêmio por concurso realizado na Faculdade (ENBA) - 1933.

Viagem de estudos aos Estados Unidos da América do Norte e ao Canada credenciado pelo Ministério da Saúde para estudar organização hospitalar para doenças mentais - 1958.

Viagem à América do Norte convidado pelo Banco do Brasil, para estudar organização, mecanização e equipamento bancário - 1959.

Viagem à Europa, como representante do Brasil na reunião da Comissão de Exercício Profissional da U.I.A. - Amsterdam - Holanda - 1963.

Viagem à Itália, Suíça, França e Inglaterra para estudar habitação de baixo custo e pré-fabricação. - 1963.

* * *

Rio, Janeiro/1966

Anexo 2

Fotos do Sede I

No sentido de ratificar o nosso entendimento que o patrimônio é uma construção coletiva e que os documentos auxiliam nesse processo, disponibilizamos aqui fotos recentes e antigas do Sede I com o intuito de divulgar imagens que testemunham a história do edifício, para deleite e análise do leitor.

A **Parte I** desse anexo traz fotos originais, feitas em 1960, pelo fotógrafo Marcel Gautherot.

Marcel Gautherot foi um dos principais fotógrafos da arquitetura moderna brasileira. Francês de origem, filho de pais pobres - a mãe operária e o pai pedreiro - iniciou estudos de arquitetura, passando depois a se dedicar à fotografia. Chegou ao Brasil em 1939 onde viveu e trabalhou por 57 anos. Era considerado pelo arquiteto Lucio Costa como “o mais artista dos fotógrafos”. Com o fotógrafo Pierre Verger, realizou viagens pelo país, percorrendo 18 estados, fotografando o povo brasileiro, suas festas, sua arquitetura colonial e moderna. Fez trabalhos de fotografia para o SPHAN, para Oscar Niemeyer e ilustrou quase todos os textos sobre Burle Marx. Fez aproximadamente 2.000 imagens de Brasília à época da construção. Fotografou para Garcia Roza e o Banco do Brasil todas as etapas de construção do Sede I. A coleção de Gautherot é composta de mais de 25 mil negativos. Encontramos nesse acervo 54 fotos do Sede I. O acervo das fotos de Gautherot* pertence atualmente ao Instituto Moreira Sales, no Rio de Janeiro, de quem adquirimos o direito de veiculação das imagens aqui apresentadas.

Na Parte II, apresentamos fotos atuais do Sede I, tiradas por mim, como forma de registrar e comparar situações do edifício separadas em um espaço de tempo de mais de cinquenta anos.

Jayme Wesley de Lima

* Mais informações sobre o fotógrafo em: *Gautherot - O jeito inédito de ver o Brasil*, de Isabel Coutinho, disponível em <http://artephotographica.blogspot.com.br/http://artephotographica.blogspot.com.br/Geometria,monumentalidadee gente: a imagem de Brasília por Marcel Gautherot>, de Heloisa Espada, disponível em <http://lasa.international.pitt.edu/members/congress-papers/lasa2012/files/31929.pdf>.

Parte I – Fotos feitas, em 1960, pelo fotógrafo Marcel Gautherot





















