

Tem que tombar?

Patrimônio moderno e forma alternativa de conservação

Jayme Wesley de Lima
PPG - FAU - UnB



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



Tem que tomar?

Patrimônio moderno e forma alternativa de conservação

Jayme Wesley de Lima

Orientadora: Dra. Elane Ribeiro Peixoto

Brasília, 2017

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

Jayme Wesley de Lima

Tem que tombar? Patrimônio moderno e forma alternativa de conservação

Tese de doutorado em Arquitetura e Urbanismo apresentada como requisito para obtenção do título de Doutor em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de Brasília.

Banca Examinadora:

Dra. Elane Ribeiro Peixoto
Orientadora - FAU/UnB

Dra. Ana Elisabete de Almeida Medeiros
Examinadora Interna - FAU/UnB

Dra. Adriana Mara Vaz de Oliveira
Examinadora Externa - UFG

Dra. Jacy Alves de Seixas
Examinadora Externa - UFU

Dr. Oscar Luís Ferreira
Suplente - FAU/UnB

Brasília, 2017

Tem que
tombar?

Patrimônio
moderno
e forma
alternativa de
conservação

Resumo

As dificuldades de reconhecer e conservar exemplares significativos da arquitetura moderna de Brasília é o tema central desenvolvido no trabalho. O estudo discute o significado do patrimônio a partir de sua constituição histórica como campo social, abrangendo seus temas e implicações na atualidade. Analisa os instrumentos de preservação e o *modus operandi* do campo, especialmente os relativos a exemplares da arquitetura moderna e estuda três exemplares arquitetônicos não protegidos pela legislação do tombamento da capital federal. Nesses exemplares são identificados seus atributos e valores associados à memória e à história de seus intervenientes, por meio de pesquisa bibliográfica, documental e nos próprios edifícios. Com base nas análises e nos valores patrimoniais identificados, propõe uma forma alternativa de aproximação e conservação do patrimônio denominada de Inventário de sensibilização e reconhecimento - INSERE, cujo propósito é consoante com as práticas da educação patrimonial. A pesquisa conclui que um bem patrimonial só adquire legitimidade social e conservação sustentável com a participação dos múltiplos sujeitos que fazem parte de seu universo.

Palavras-chave: patrimônio moderno, Brasília, arquitetura moderna, inventário, educação patrimonial, tombamento

Abstract

The challenges of recognizing and preserving meaningful works of modern architecture in Brasília is the central theme of this investigation. This research begins discussing the meaning of cultural heritage through its historical development as a social field, covering its current issues and implications. It follows with an analysis of the existing instruments of preservation and the *modus operandi* of the field with special regard to modern architecture, and examines three buildings that are not currently listed in the federal capital's cultural heritage register. The research then describes the traits and values embodied by these three buildings in relation to the memory and history of its actors, identified through research in the literature, documents and in the study of the buildings themselves. Based on these analyses and on the values recognized in these buildings, an alternative approach to identifying and conserving heritage sites is proposed, named Inventário de sensibilização e reconhecimento- INSERE (Register for appreciation and acknowledgement), whose main purpose is congruous with heritage education. The research concludes that cultural heritage assets can only be considered socially legitimate and be sustainably conserved through the involvement of the multiple stakeholders that make up its universe.

Keywords: modern heritage, Brasília, modern architecture, register, heritage education, listing

Agradecimentos

A Elane Ribeiro Peixoto, pelo estímulo para enfrentar o desafio do doutoramento e pelas orientações, essenciais para a realização desta pesquisa e para o seu resultado final.

A Ana Elisabete de Almeida Medeiros, Adriana Mara Vaz de Oliveira, Jacy Alves de Seixas e Oscar Luís Ferreira pela atenção e esforço dedicado na leitura crítica do texto.

A Lilia, pelo auxílio nas coordenadas, concordâncias, conjunções e pronomes no trabalho e pela paciência na vida, nesse período de compromissos com a academia.

Abreviaturas e siglas

A-18, A-22, A-23, AM-1, AM-2, AM-3, AM-4 - Edifícios-tipo de autoria de Marcílio Mendes Ferreira, em Brasília

ArPDF - Arquivo Público do Distrito Federal

BB - Banco do Brasil

BC - Banco Central do Brasil

BNDE - Banco Nacional de Desenvolvimento (até 1982)

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

BNH - Banco Nacional da Habitação

BRB - Banco de Brasília

CEF - Caixa Econômica Federal

CEPLAN - Centro de Planejamento Oscar Niemeyer da UnB

CIAM - Congresso Internacional de Arquitetura Moderna

CREA - Conselho Regional de Engenharia Agronomia

DAU - Divisão de Arquitetura da Secretaria de Estado de Gestão do Território e Habitação

DOCOMOMO - Comitê Internacional para a Documentação e Conservação de Edifícios, Sítios e Conjuntos do Movimento Moderno

DPHAN - Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

ENBA - Escola Nacional de Belas Artes

GT Brasília - Grupo de trabalho do patrimônio de Brasília

IAB - Instituto dos Arquitetos do Brasil

IAPI - Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Industriários

IBA - Inventário dos Bens Arquitetônicos

IBPC - Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural

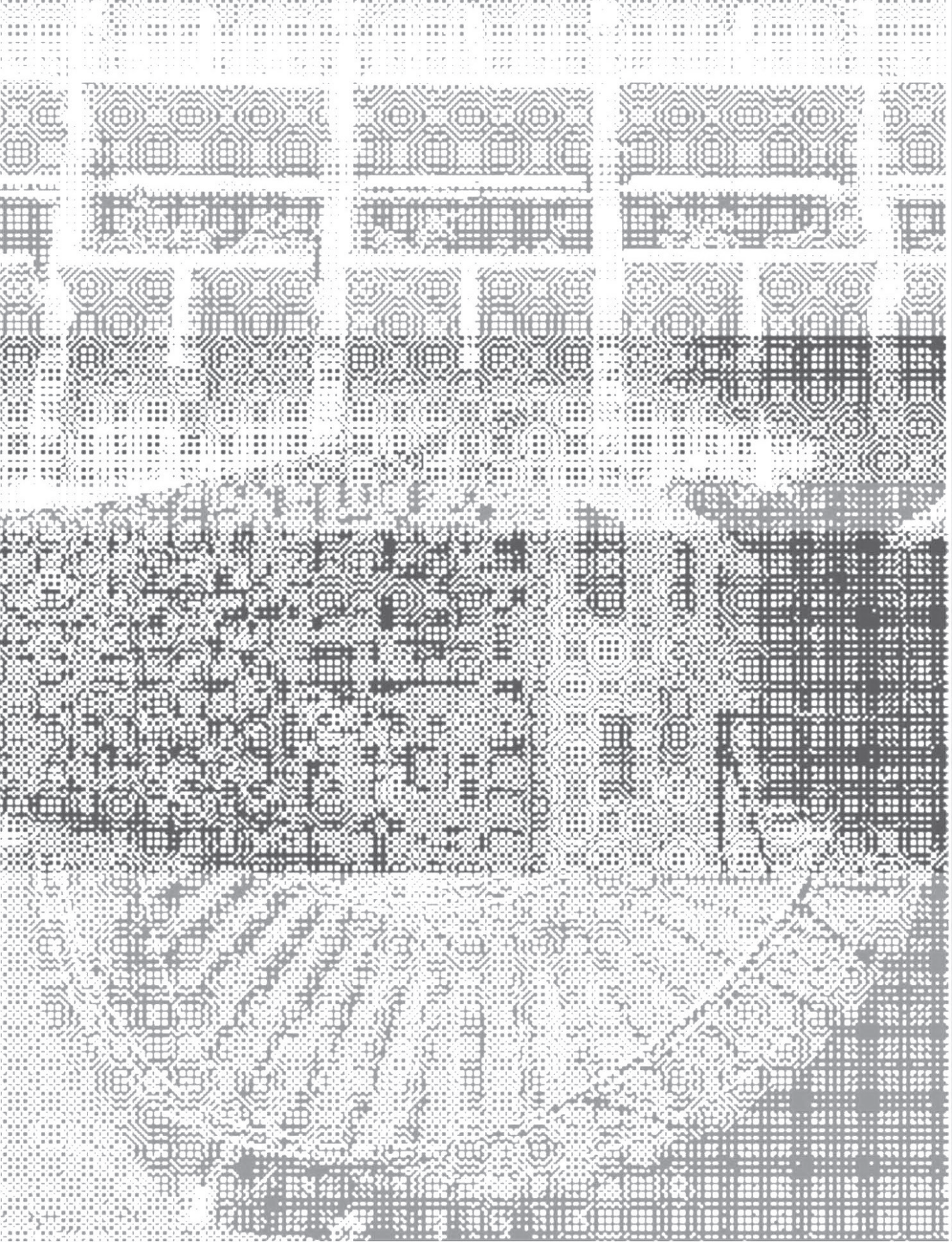
ICR - Instituto Central do Restauro de Roma

IGPC - Inventário Geral do Patrimônio Cultural da França

INBI-SU - Inventário Nacional de Bens Imóveis em Sítios Urbanos tombados
INBMI - Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados
INCEU - Inventário de Configurações de Espaços Urbanos
INRC - Inventário Nacional de Referências Culturais
INSERE - Inventário de Sensibilização e Reconhecimento
IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
JK - Juscelino Kubistchek
JWL - Jayme Wesley de Lima, nos créditos.
MAM - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MÊS - Ministério da Educação e Saúde
MiBACT - Ministério do Patrimônio Cultural e Atividades e Turismo da Itália
MTC - Manufactured Trust Company
NHPA - National Historic Preservation Act of 1966, dos Estados Unidos
RE - Edifício-tipo de apartamentos, de autoria de Milton Ramos, à SQN 407 e 408
SBS - Setor Bancário Sul
SDN - Setor de Diversões Norte
SDS - Setor de Diversões Sul
Sede I - Edifício sede do Banco do Brasil em Brasília
SEGETH - Secretaria de Estado de Gestão do Território e Habitação de Brasília
SPHAN - Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
SPHAN - Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
SPHAN - Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
SQN - Superquadra Norte
SQS - Superquadra Sul
UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais
UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

Introdução	13
1 <i>Campo</i> patrimonial: conceito, origem e difusão	23
1.1 O Patrimônio como <i>campo</i> de disposições e práticas	23
1.1.1 O conceito de campo de Bourdieu.....	23
1.1.2 O patrimônio como campo	27
1.1.3 A constituição histórica do campo patrimonial	32
1.1.4 A formação do campo no Brasil e em Brasília	51
1.2 Discussões contemporâneas de conceitos relativos ao patrimônio	65
1.2.1 Memória e esquecimento.....	68
1.2.2 Autenticidade e identidade.....	82
1.2.3 A retomada de Riegl e os valores	87
2 Patrimônio, conservação e arquitetura moderna	93
2.1 Características de práticas patrimoniais de alguns países.....	93
2.1.1 Instrumentos de preservação: inventário, classificação, tombamento	93
2.1.2 Educação patrimonial, conservação e cidadania.....	113
2.2 Os inventários do IPHAN e o INSERE como instrumento alternativo de conservação e (in) formação	116
2.3 Arquitetura do movimento moderno e intervenções patrimoniais.....	124
2.3.1 Especificidades do patrimônio moderno e o campo patrimonial	124
2.3.2 Intervenções patrimoniais em arquitetura moderna: exemplos e debates.....	129

3 Gênese, contexto e características dos edifícios analisados.....	141
3.1 O contexto geral: Brasília.....	141
3.2 Ary Garcia Roza e o edifício Sede I ⁵³	141
3.2.1 Contexto urbano do edifício Sede I.....	141
3.2.2 Ary Garcia Roza (1911-1999) - trajetória.....	155
3.2.3 Trajetória e características do edifício Sede I.....	168
3.2.4 Os Valores de Riegl e o Sede I.....	214
3.3 Marcílio Mendes Ferreira e a SQN 206.....	227
3.3.1 Marcílio Ferreira: Belo Horizonte - Brasília	227
3.3.2 - A Superquadra e o arquiteto.....	244
3.3.3 - O edifício A-22 na superquadra	253
3.4 Milton Ramos e a Escola Classe 407/8 Norte.....	266
3.4.1- Escola, sociedade, cidade: o projeto de Anísio Teixeira	277
3.4.2 - Milton Ramos: trajetória do arquiteto	283
3.4.3 Contexto próximo: Superquadras 407 e 408 Norte.....	283
3.4.4 A Escola Classe 407/8.....	301
Conclusões.....	329
Anexo A- Textos de Jorge Luiz Borges e Gabriel Garcia Márquez.....	355
Apêndice A - O INSERE da Escola Classe 407/8 Norte	



Introdução

Tem que
tombar?

Patrimônio
moderno
e forma
alternativa de
conservação

Uma das funções principais da arquitetura em sua trajetória histórica foi sua capacidade de fornecer ao homem edifícios onde se construía, mais que espaços, a vitória da permanência e da coesão sobre a dissolução e a fragmentação, a celebração da vida coletiva mais do que a da vida privada e individual. Nesse sentido é que a arquitetura é um dos lugares privilegiados de resistência à deificação do efêmero patrocinada pela idade moderna e, sobretudo, pela contemporaneidade. Ela é um dos poucos modos de expressão do pólo da eternidade e do todo que ajuda a constituir a diáde através da qual experimentamos o tempo e o espaço.

Carlos Antônio Leite Brandão

As dificuldades de reconhecimento e conservação do patrimônio moderno caracterizam o problema central da pesquisa aqui desenvolvida. Em Brasília esse tema aparece com particular importância. As discussões empreendidas no corpo deste trabalho dialogam com o universo temático e conceitual do campo patrimonial e incluem dimensões da história e da sociologia afeitas ao tema. A pesquisa, baseada em bibliografia, documentos públicos e privados, entrevistas e análise direta de edifícios e seus contextos, assume a tese de que é a partir do envolvimento amplo da sociedade que se torna viável a conservação do bem patrimonial. Como objetos de suporte dessas reflexões, foram escolhidos, pelas características arquitetônicas e respectivas trajetórias, três edifícios situados em Brasília, não contemplados pelo tombamento da cidade: o edifício Sede I, edifício comercial de escritórios destinado originalmente ao Banco do Brasil, projetado por Ary Garcia Roza; o edifício AM-22 do conjunto residencial da SQN 206, de autoria de Marcílio Mendes Ferreira (parceria com Takudoo Takada) e a Escola Classe 407/8 Norte, de Milton Ramos, todos no Plano Piloto de Brasília.

A pesquisa identifica as características desses edifícios e indica valores patrimoniais representativos do modo de fazer e de atribuir sentidos à arquitetura na cidade. Trata-se de obras de arquitetos que participaram da consolidação da cidade, mas que são relativamente pouco conhecidos no universo arquitetônico da cidade e do país. O fato de não serem “arquitetos-artistas”, unanimidades consensuais, possibilita também colocar em discussão se a arquitetura significativa é feita somente por essa linhagem de arquitetos. Em que medida o campo patrimonial tem a possibilidade e a responsabilidade de também revelar valores de uma produção destinada ao uso do dia a dia, sem deliberada intenção monumental, na formação de nossa cultura arquitetônica e na história da cidade?

A pesquisa, baseada em informações e análises de várias dimensões dos objetos (material, histórica, afetiva), propõe uma forma de *aproximação* dos usuários e interessados com o objeto patrimonial, forma denominada de Inventário de Sensibilização e Reconhecimento - INSERE. A sensibilização e o reconhecimento dos valores do bem patrimonial potencializam sua conservação.

Qual o sentido do patrimônio construído em nossa vivência cotidiana? Quais são as especificidades para a compreensão e a conservação do patrimônio histórico moderno? Que desafios enfrenta Brasília, cidade cujo tombamento é distinto pelo tratamento conferido ao seu traçado e a sua arquitetura, para a conservação de bens culturalmente representativos, como edifícios não incluídos no seu sistema legal de preservação? Faz-se necessário o desenvolvimento

de algum tipo de instrumento alternativo de conservação para esses bens que, mesmo estando no perímetro tombado, não possuem nenhum tipo de proteção? Tem que *tomb* para conservar? Essas são perguntas sobre as quais o presente trabalho efetua reflexões e, baseado nelas, indica formas possíveis de atuação.

A tradição brasileira da conservação do patrimônio histórico esteve, salvo poucas exceções, voltada principalmente para objetos (edifícios e áreas urbanas) anteriores à produção do movimento moderno. No entanto, do ponto de vista da gestão patrimonial, tanto preservações da arquitetura do passado mais longínquo quanto da arquitetura moderna convivem com problemas. A timidez de políticas públicas de esclarecimento acerca da conservação, os interesses econômicos geradores de pressões especulativas e as dificuldades internas do campo de atuação profissional colocam desafios para a conservação dos bens.

Mas, se por um lado, a prática da conservação do patrimônio do passado mais distante é relativamente munida de um arcabouço teórico e de instrumentos práticos (convivendo com posturas conflitantes, como todo campo), por outro, o quadro não é o mesmo para o *patrimônio moderno*. O patrimônio moderno apresenta dificuldades, no Brasil e no mundo, que compreendem desde a ausência de um conjunto de reflexões conceituais mais consistentes, passando pelos reduzidos instrumentos específicos de prática, até a resistência de profissionais e de vários atores urbanos em entender os espaços modernos como objetos patrimoniais. Contribui para essa visão a proximidade temporal da produção e o grande número de edificações disponíveis dessa arquitetura (o que gera certo estranhamento para quem tem consolidada a ideia de patrimônio como coisa do passado remoto e não daquilo que pode *vir a ser*, ou não, o passado). As dificuldades são acentuadas pelas características intrínsecas da arquitetura moderna, que possibilitaram a produção em profusão de edifícios baseados em um *tipo lógico* semelhante, às vezes sem a devida qualidade arquitetônica (espacial, formal, contextual).

O Decreto n° 10.829, de 14 de outubro de 1987, e a Portaria n° 314, do Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural, de 8 de outubro de 1992, e seus anexos aprovam o tombamento e definem os critérios para proteção do conjunto urbanístico da capital federal. Brasília inaugura um tombamento de *tipo novo*. Diferentemente da tradição de tombamento de trechos urbanos históricos (Ouro Preto, Diamantina, Tiradentes, Olinda), que estabelece critérios de preservação para todos os objetos do conjunto edificado, em Brasília foi tombado somente o plano urbanístico, incluindo apenas alguns edifícios considerados notáveis ou fundamentais na constituição do traçado urbano monumental do conjunto. Tombou-se a cidade de maneira inovadora - fixando-se a sua "escala" no essencial, liberando-se as edificações em geral para qualquer modificação que não rompesse com a escala na qual se insere (CAMPOFIORITO, 1990).

Assim, se por um lado o tombamento de Brasília inova em seu formato e abre oportunidades para uma reflexão mais aberta sobre a dinâmica do patrimônio construído, por outro, a maioria dos edifícios não é contemplada com qualquer tipo de proteção patrimonial. Apenas as escalas monumental, gregária, residencial e bucólica referenciam as práticas de salvaguarda do patrimônio histórico na capital federal. Apenas a volumetria básica de ocupação das áreas

deve ser obedecida, mantidos os percentuais de ocupação do solo. Os edifícios construídos desde o seu período inicial - com poucas exceções -, mesmo estando no perímetro tombado, podem sofrer alterações em seu invólucro, e os novos edifícios nessa área estão sujeitos apenas aos limites de altura, devendo permanecer nas quadras o índice de ocupação total do terreno de 15%, como inferido dos croquis da proposta original para o plano de Brasília, ratificado no decreto do tombamento de 1987. O alegado propósito da legislação é manter em Brasília a memória de uma ideia, enquanto a história *realimenta a realidade* (CAMPO-FIORITO, 1990). E, ao mesmo tempo, assegurar a permanência dos atributos morfológicos e configuracionais da cidade, possibilitando uma apropriação social ampla com usos e valores instituídos por sua população.

Nesse quadro, as dificuldades de preservação do patrimônio moderno adquirem sutilezas e complexidade. Se apenas alguns edifícios notáveis em Brasília foram protegidos pela legislação, como ficam os demais edifícios de reconhecida qualidade arquitetônica? 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 reconhecidos pelos critérios de qualidade projetual e aqueles de qualidade duvidosa? Não é possível preservar as características das construções com valor artístico e histórico, sem, contudo, tombá-las?

A ausência de critérios para a preservação de edifícios representativos preocupa os técnicos e a comunidade que estabelecem vínculos com eles e, de certa maneira, dificulta sua gestão. Essa é uma reflexão recorrente e uma demanda forte do campo patrimonial de Brasília: como - mantido o sentido do tombamento - contribuir para a não desfiguração daqueles exemplares arquitetônicos significativos não contemplados integralmente pelo tombamento?

Outros desafios se apresentam. Em Brasília, o sítio patrimonial tombado possui uma particularidade quando comparado com os de nossas cidades históricas. De uma maneira geral, nas cidades que possuem representativo patrimônio histórico, a vida econômica e institucional localiza-se fora da área patrimonial ou, nesses trechos históricos, devido às suas dimensões, 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 de renda da população, a inserção e conexão com a estrutura metropolitana são características claramente manifestas no “perímetro patrimonial” da capital federal. Isso implica complexidade no processo de conservação dos seus bens. Ainda mais: Brasília, mais do que outras cidades patrimônio, por ser nova e exercer a afirmação de capital do país, é uma cidade ainda em plena construção¹, dinâmica e pulsante. Se, por um lado, a dinâmica econômica e política acentuam o sentido da existência da *urbe*, por outro, demanda cuidados especiais e ações imediatas para a conservação de seus valores e do seu sentido histórico, artístico e cultural. A cidade possui vários edifícios que conformam um conjunto heterogêneo de arquiteturas, com obras importantes merecedoras de estudos visando a sua preservação.

Não se pensa no âmbito deste trabalho em retrocesso no processo legal do

1. Toda cidade está em construção. Aqui o texto refere-se ao fato de ser uma cidade planejada que ainda não consolidou aquilo que foi projetado.

tombamento da Capital, com, por exemplo, proposta de tombamento amplo e total de edifícios ou conjuntos de edifícios. O caminho percorrido é o estudo e a caracterização de edifícios determinados, na busca de distinguir neles 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. Essa identificação deve ponderar as necessidades intrínsecas à mudança de atividades desenvolvidas no espaço construído ao longo do tempo. Tais características e juízos, consolidados em textos e imagens, indicariam aos gestores e usuários do edifício sentidos possíveis para sua conservação e para a preservação de sua integridade. Com base na pesquisa de identificação da gênese e trajetória do edifício, de seus atributos arquitetônicos (espaciais, estruturais, de uso) e sua representatividade sociocultural, previamente sistematizados no corpo da pesquisa, é elaborado o *Inventário de sensibilização e reconhecimento* - INSERE. Diferentemente de outros inventários - como os do Iphan, por exemplo -, o INSERE não se destina diretamente à ação oficial da gestão patrimonial e deve ter uma linguagem o mais livre possível dos códigos técnicos, para ampliar as possibilidades de reconhecimento e de sensibilização do bem, visto destinar-se prioritariamente a leigos no universo patrimonial - aos usuários, amigos, gestores e grupos interessados naqueles bens não patrimonializados.

Trata-se do resultado de uma reflexão sobre os instrumentos alternativos de conservação patrimonial, diferentes do instituto do *tombamento*², pensando-os como uma nova possibilidade para a conservação patrimonial. Esses instrumentos - que podem tomar os formatos mais variados como inventários diferenciados, declarações de significância ampliadas, documentos-resumo de recomendações aos gestores e usuários de edifícios, e, sobretudo, educação patrimonial de uma maneira mais plena - podem ampliar as possibilidades e dividir socialmente as responsabilidades da preservação. Baseiam-se na premissa de que somente com o envolvimento esclarecido e interessado de setores mais diversos da sociedade se pode pensar em valoração patrimonial, em continuidades e permanências enriquecidas pela memória e pela história. Esse é o problema e o desafio que a presente pesquisa enfrenta.

Contextualizar a pesquisa, ou seja, perceber a sua inserção, vislumbrar seus sentidos, dimensionar seus horizontes e suas relações com a sua área de intervenção é ter consciência da amplitude e da consequência que o trabalho pode desenvolver e adquirir. É saber do chão pelo qual se pretende caminhar e os caminhos possíveis a trilhar. Para tanto, o **Capítulo 1 - Campo patrimonial: conceito, origem e difusão** - discute o universo teórico da pesquisa, a formação histórica do campo patrimonial e temas contemporâneos que lhe dizem respeito.

Por apresentar pertinência analítica com o tema desenvolvido e constituir um suporte teórico destinado a subsidiar o seu entendimento, o trabalho analisa o conceito de *campo* de Pierre Bourdieu e sua influência nos estudos sobre cultura. Para Bourdieu, o *campo* é um espaço social constituído a partir da forma de atuação de um conjunto de atores sociais que o reproduzem de forma integral ou modificada.

Entender o campo patrimonial em sua dinâmica histórica e social permite

2. O instituto do tombamento, tornado lei no Brasil em 1937, é considerado nesse trabalho um instrumento importante, mas não imprescindível. Deve ser utilizado somente em último caso, quando há impasse grave e risco iminente de dissolução do bem patrimonial.

identificar como ele muda os seus objetos patrimoniais e a forma de lidar com eles, e ainda como ele mantém no tempo a sua lógica, a instância última de sua razão de ser, sua historicidade. Para essa análise, o trabalho buscou a compreensão da gênese e dos valores históricos do campo, com o estudo crítico do ideário das principais práticas e teorias da preservação a partir do Renascimento e da formação brasileira de proteção patrimonial, além da de outros países. Os principais instrumentos de preservação utilizados pelo *campo* são analisados com o objetivo de estruturar uma alternativa que contribua para maior (in)formação dos diversos grupos envolvidos com o bem patrimonial e maior facilidade na sua identificação, reconhecimento e conservação.

A terminologia contemporânea adota o termo *Patrimônio cultural* para designar o campo de conservação de bens a serem transmitidos às gerações futuras. Esse conceito é amplo, subsume o *patrimônio histórico* e define o conjunto de todos os bens, materiais ou imateriais, que são considerados pela sociedade de interesse relevante para a permanência e identidade da cultura de um lugar. Adotamos aqui o termo *patrimônio histórico*, ou simplesmente patrimônio, para designar o patrimônio cultural edificado (tangível, arquitetônico), categoria exemplar que se relaciona mais diretamente com a vida de todos, assumindo a mesma terminologia e recorte de Françoise Choay, encontrados em seu livro *Alegoria do Patrimônio* (1984).

Conhecimento ou *sintoma*? Não há consenso sobre os sentidos do patrimônio na atualidade. Abordando a questão do crescimento e popularização do patrimônio, fenômeno considerado uma espécie de inflação, Choay argumenta que o patrimônio deve merecer da sociedade atual mais do que a simples aprovação. No seu entendimento, com o passado agindo como âncora na qual as sociedades se agarram, o patrimônio se afasta de seu sentido antropológico, tornando-se alegoria de uma condição narcisista da sociedade contemporânea. Para a autora, esse apego desmesurado ao passado é *sintoma* de uma síndrome patrimonial. Em oposição a Choay, o historiador Dominique Poulot (2009) refere-se a consonâncias entre história e patrimônio, o que caracterizaria uma *razão patrimonial*, responsável por incorporar à nossa inteligência formas do passado. Para ele, o patrimônio e sua defesa nunca foram tão populares mundo afora quanto nesta última geração. Essa condição suscita críticas à popularidade de tradições inventadas e valores oportunistas, transformando os bens patrimoniais em modismo e consumo. Para Poulot, isso seria redutor e injusto, pois “[...] a razão patrimonial, inscrita num longo período da reflexão ocidental, incorpora à nossa inteligência diversas formas do passado. Trata-se aqui acima de tudo da capacidade de alimentar um conjunto de representações tanto utópicas quanto conservadoras, nascidas da convicção de um desenvolvimento da arte na história.” (POULOT, 2009, *n.p.*)

Numa época em que teoricamente se supera as restrições do patrimônio dito de “pedra e cal”, em que os universos patrimoniais passam a reconhecer finalmente os produtos da cultura considerados intangíveis, “não materiais”, faz sentido retomar o edifício como objeto de estudo e como balizador cultural? Entendemos que sim, e nosso comentário poderia ser próximo do argumento de defesa tecido por Ulpiano de Meneses em relação aos museus com acervo, por ele considerados não apenas construções, mas vetores de relações sociais e

fenômenos complexos da apropriação do espaço (MENESES, 1994).

O patrimônio histórico é uma construção social, podendo ser elaborado e declarado a partir de indivíduos, grupos ou segmentos da sociedade (usuário, especialista); seu valor mais amplo vem, necessariamente, com o reconhecimento coletivo, intersubjetivo e plural. Referencia-se no objeto e ancora-se nas relações sociais construídas. Nesse sentido, o filósofo e sociólogo francês Maurice Halbwachs³ (1877-1945) desenvolve, a partir da publicação, em 1925, de *Les Cadres Sociaux de la Memoire*, a noção de que as memórias coletivas estão sujeitas aos seus suportes sociais, denominados quadros sociais da memória. Esses quadros são entendidos como instância espacial da memória e, quando referenciados por Pierre Nora⁴, eles subsidiam a elaboração do conceito de *lugares de memória*, onde o indivíduo vivencia seu pertencimento à sociedade, conceito discutido na sequência do trabalho.

O papel ativo da memória é consensual na *crença* patrimonial. Nela, a memória constitui elemento primordial na formação da identidade de uma pessoa, de um grupo social ou de uma nação. Haveria uma hipervalorização do papel da memória? A compressão do tempo e do espaço na contemporaneidade tem como consequência a inflação da memória? Essas questões possibilitam dimensionar o papel subjetivo real da *memória* e implica contrapô-la ao *esquecimento*. Os conceitos de memória e esquecimento são discutidos com base em textos literários e de estudiosos do tema, como forma de dimensionar qualitativamente a importância deles na formação de nossa subjetividade. Para que lembrar? O que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido?

As teorias patrimoniais, como acontece em todos os campos do conhecimento, são divergentes e traduzem condições e formações sociais diferentes, marcadas por condições históricas e filosóficas sob as quais foram constituídas. Problematizar o universo dessas teorias, identificando os elementos de sua estruturação, possibilita vislumbrar diferentes caminhos, sínteses e práticas para a preservação. A interpretação dessas práticas historicamente construídas do campo patrimonial requer a análise e discussão de pontos de vista diferentes, e a identificação do ideário subjacente às teorias e práticas patrimoniais, *campo de conhecimento* que se estrutura a partir do século XV. Esse campo se estende com a Revolução Francesa, incluindo pensadores como Viollet-le-Duc (1814-1879), John Ruskin (1819-1900), William Morris (1834-1896), Alois Riegl (1858-1905), Camilo Boito (1836-1914), Gustavo Giovannoni (1873-1947), Cesare Brandi (1906-1988), abrangendo ainda as Cartas Patrimoniais, documentos gerados a partir das primeiras décadas do século XX.

Um dos desafios que se coloca para o campo patrimonial é como avançar e dar consistência ao conjunto de reflexões e recursos destinados a avaliar as especificidades do patrimônio moderno e auxiliar na sua conservação. As formulações de Alois Riegl (2006) podem ser efetivas nessa direção. Elas foram publicadas pela primeira vez em 1903, no livro *O culto Moderno dos Monumentos - sua essência e sua gênese*, contribuindo para o desenvolvimento do campo patrimonial como uma área autônoma de conhecimento, auxiliando a delimitação do objeto patrimonial e organizando as bases para sua discussão. Para Riegl, a valoração de um monumento é constituída pelo valor outorgado ao bem, sendo, portanto,

3. Maurice Halbwachs (1877 - 1945), foi professor de sociologia e pedagogia nas universidades de Sorbonne, Estrasburgo e Chicago. Pioneiro nos estudos sociológicos sobre a memória, desenvolveu o conceito de memória coletiva em sua obra mais célebre, escrita em 1925, de *Les Cadres Sociaux de la Mémoire*. Suas pesquisas influenciaram diversas disciplinas: antropologia, filosofia, psicologia e história. Vítima do nazismo, morreu por doença e exaustão em 1945.

4. Pierre Nora (1931) é um historiador francês, conhecido pelos seus trabalhos sobre identidade e memória, e ainda pelo seu papel como editor. Junto à editora Gallimard, publicou vasta obra das ciências sociais, especialmente os sete volumes da obra *Les Lieux de Mémoire*, entre 1984 e 1992. Desenvolveu como historiador, ao longo dos oito anos dessa publicação, o conceito de lugares de memória.

esse valor historicamente determinado. Os *valores* de Riegl auxiliam na análise dos sentidos patrimoniais dos bens analisados.

Analisar o suporte filosófico das teorias do Restauro – a prática da intervenção consciente em contextos materiais e históricos reconhecidos como documentos importantes para a humanidade – pode ser elucidativo para entender os fundamentos da prática patrimonial hegemônica e vislumbrar possíveis alternativas. Visões correntes orientam suas práticas baseadas em distinções entre instância histórica e instância artística, imagem e matéria. Isso conduz, às vezes, a análises que se arrogam de “certezas históricas” ou a uma visão de “totalidade do bem arquitetônico” que o *congela* e o *isola* da vida. (CARSALADE, 2011).

Se as práticas patrimoniais hegemônicas ainda trabalham com modelos baseados na *negatividade* (o que não se pode fazer) e enfatizam frequentemente aspectos parciais do patrimônio, não temos acesso, ainda, a uma sólida construção teórica alternativa, outra base conceitual estruturada, mas apenas a possíveis direções para essas práticas.

No **Capítulo 2 - Patrimônio, conservação e arquitetura moderna**, são analisadas as características da arquitetura e as especificidades do patrimônio moderno e suas relações com o campo patrimonial mais amplo. As práticas contemporâneas em alguns países, com seus mecanismos institucionais de conservação, sua estrutura legal e seus instrumentos de preservação, são analisadas com vistas a compreender o contexto geral e o *modus operandi* vigente no campo patrimonial. Exemplos recentes de conservação do patrimônio moderno exemplificam o perfil atual dessa atividade e a diversidade de posturas em relação a essa prática. Discute-se ainda o papel da educação patrimonial relacionada à conservação e seu papel como exercício de prática da cidadania. A análise da legislação brasileira que disciplina o tombamento e os diversos tipos de inventários praticados no país subsidiam o desenvolvimento de um instrumento de auxílio à conservação, proposto por essa pesquisa na forma do *Inventário de sensibilização e reconhecimento* – INSERE, um modo de abordar o bem patrimonial que inclui suas diversas dimensões.

Como subsídio e contexto para análise dos edifícios presentes na pesquisa, o **Capítulo 3 - Gênese, contexto e características dos edifícios analisados** aborda a cidade de Brasília, as características morfológicas de seu projeto, sua consolidação e seu processo de tombamento. A área central (Setor Bancário Sul), a Superquadra e o papel da Escola no projeto urbanístico da cidade são detalhados como forma de aproximação da realidade espacial dos edifícios analisados, constituindo a leitura de suas relações com o contexto próximo. São detalhados os perfis dos autores dos edifícios, suas trajetórias históricas e suas práticas. No bloco final do capítulo, os projetos arquitetônicos dos edifícios (Sede I, A-22 e Escola Classe 407/8) são detalhados, identificando para cada caso o agenciamento funcional e seus sistemas de fluxos, a tecnologia e materiais aplicados e sua representatividade perante a arquitetura moderna da capital. Nos termos de Riegl, são identificados os valores que os qualificam como representantes significativos da arquitetura e da história de Brasília, fato que justifica sua conservação.

A parte final do trabalho (Apêndice A) apresenta um *caderno* que constitui o INSERE para um edifício analisado – a Escola Classe 407/8 –, proposto como

exemplo de uma possibilidade de linguagem alternativa no campo do patrimônio com vistas à sensibilização e identificação do edifício pela sua comunidade e sua consequente conservação.

No estágio atual de embate entre concepções e teorias destinadas à compreensão e intervenção no patrimônio moderno, sobram mais indagações do que orientações ou certezas. Essas indagações nos permitem vislumbrar novos caminhos e formular algumas questões, na tentativa de apontar um rumo para a discussão e a reflexão aqui desenvolvidas.

- ♦ 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 da pátina, por exemplo?⁵ Ou, dito de outra forma, coerente com o espírito da modernidade, o valor histórico se apresenta no bem patrimonial (no caso, edifício) mais na forma da 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 expressas fisicamente em suas superfícies? 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?
- ♦ O documento (fotos, projetos, memórias, reportagens) adquire autonomia em relação ao bem material (construído) para representá-lo como patrimônio? Nessa linha de raciocínio, a sua conservação se daria não 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 espacialidade⁶ – 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 objeto funcional, com a finalidade fundamental declarada de exercer uma função, como ponderar a preservação dessa funcionalidade – que se altera mediante demandas advindas 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? Na visão da conservação contemporânea, a lógica espacial e a funcional subjacentes da concepção original do edifício passam a ser o seu principal atributo e, portanto, as principais características a preservar?

Respostas às perguntas colocadas não são simples nem definitivas. Não obstante, a revisão crítica da postura fundamental da vertente do campo patri-

5. Pátina entendida como os efeitos do tempo estampados nos componentes do bem, especialmente em sua superfície, que o qualificaria como testemunho da história.

6. 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.

monial que historicamente privilegiou o material (*stricto sensu*) dos monumentos é aqui efetuada. Não se trata simplesmente de abandonar os conceitos e práticas historicamente sedimentados, mas repensá-los mediante novos princípios considerando o momento histórico desses novos objetos. O que antes era *permanência* e *duração* funde-se e confunde-se com transição e momentaneidade. O que antes era fundamentalmente *pátina*, *material*, *originalidade* e *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 Alois Riegl (2006).

Se o patrimônio histórico como *processo* é um fundamento central da teoria de Riegl, esse fundamento auxilia na crítica e revisão dos princípios que orientam a intervenção nos bens patrimoniais. Ajuda entender que não se trata de desqualificar aspectos reais do bem patrimonial, mas de relativizá-los na sua existência e historicidade. Nessa visão, os monumentos exercem o papel de objetos de *rememoração* de fatos ou situações histórico-sociais e sua valoração pode ser feita pelo homem do presente historicamente considerado (sujeito histórico). O valor e a significância presentes no bem são frutos das visões e incorporações conceituais ao longo do tempo.

Dessa forma, em Brasília, em conformidade com a legislação aprovada, que considera o passar do tempo e a dinâmica histórica, faz-se necessário e possível desenvolver procedimentos e instrumentos que contribuam para a preservação das características identitárias dos exemplares arquitetônicos não contemplados com o tombamento da cidade. Tal providência potencializa a permanência de seus valores fundamentais, o uso pleno e a transmissão desses valores para gerações futuras. A abrangência da pesquisa e o Inventário de sensibilização e reconhecimento - INSERE, desenvolvido no trabalho, sintetizam essas pretensões: desnaturalizar práticas sedimentadas que se apresentam defasadas em relação às dinâmicas socioculturais contemporâneas e contribuir com práticas alternativas no campo patrimonial que ofereçam maior sustentação para a conservação.





Campo patrimonial:
conceito, origem e
difusão

Neste capítulo, caracteriza-se o campo patrimonial, seus elementos constitutivos, sua formação histórica, os temas mais envolventes e as práticas patrimoniais mais frequentes na contemporaneidade. Discute-se o conceito de campo de Bourdieu estendendo-o para análise do campo patrimonial; serão discutidos conceitos e temas atuais - tais como memória e identidade - cruciais para ampliar o entendimento do sentido da conservação patrimonial. Cogita-se sobre os sentidos do patrimônio e elabora-se um substrato conceitual que municiará a análise e valoração de edifícios considerados como potenciais bens patrimoniais, além de subsidiar formas alternativas para sua conservação.

1.1 O Patrimônio como **campo** de disposições e práticas

A temática do patrimônio adquiriu nas últimas décadas dinâmicas específicas, apresentando mudanças significativas no sentido a ele atribuído pela sociedade. O interesse crescente sobre o tema e sua visibilidade ampliada resulta em uma multiplicidade de propostas e iniciativas diretas de instrumentos de gestão e de formas de intervenções pelos seus agentes legais, autoridades institucionais, grupos de interesse locais e internacionais. Conta ainda com um renovado interesse acadêmico traduzido em inúmeros estudos na busca do entendimento de sua extensa abrangência. O patrimônio não sendo mais considerado objeto exclusivo do campo da arte ou da arquitetura aparece agora associado a uma variedade de disciplinas que lidam com as atividades e experiências históricas de grupos socioculturais: antropologia, história, sociologia, filosofia, psicologia.

O termo patrimônio integra, assim, preocupações dos mais amplos segmentos da sociedade, não estando mais somente restrito a interesses sociais hegemônicos ou à proteção exclusiva do estado. A amplitude temática, a participação de diferentes atores sociais com lógicas distintas, a diversidade de abordagens, a grande quantidade de participantes e interessados apontam o domínio do patrimônio como uma disposição complexa. Suas características são sistêmicas, configurando-se como um espaço de disputa e poder, onde agentes de diferentes grupos de interesse da sociedade atuam em constante trabalho transformador e seletivo de reconstrução e destruição do passado. Esse domínio é entendido em estudos recentes como “campo patrimonial”.

1.1.1 O conceito de campo de Bourdieu

A tentativa de entender o patrimônio como um sistema ativo, diferente de visões que o naturalizam, concebendo-o como determinado - seja pelo valor de arte ou pela história chancelada unicamente por autoridade e/ou especialista -, tem sua inspiração teórica nas ideias do sociólogo Pierre Bourdieu e nos estudos aplicados que ele efetuou, próximos ou não ao patrimônio, como para o campo artístico, campo do ensino (escolar), campo científico, campo jurídico, campo político (BOURDIEU, 1989, 1990, 1996, 2007). Thiry-Cherques (2006) comenta que, como toda produção intelectual, as ideias de Bourdieu recebem resistências de alguns círculos intelectuais como os partidários do individualismo lógico ou daqueles que veem em sua produção uma concepção tendendo ao utilitarismo, à vida social reduzida à lógica do interesse e da concorrência.

Entretanto, para o autor:

Bourdieu construiu uma teoria da prática, que pode ser contestada, o que só lhe confere mérito científico, e que contém os elementos da sua superação, o que a constitui como referência obrigatória no pensamento social deste início de século. Seu trabalho marca o “retorno ao sujeito” e a inflexão interpretativa que deságuam nas teorias da crítica social da atualidade. (THIRY-CHERQUES, 2006, p.50).

Como pensar o patrimônio com o distanciamento necessário para reduzir distorções quando a iniciativa parte de um arquiteto, atividade profissional que historicamente no Brasil esteve “naturalmente dentro” do campo patrimonial e foi seu operador tradicional? Pois quando refletimos sobre nossa prática, como arquiteto, urbanista, ou agente patrimonial, estamos sujeitos a forças persuasórias, dissimuladas ou não, parecidas com aquelas que envolvem o historiador, o antropólogo ou o sociólogo:

Como romper com essa situação? Como pode o sociólogo escapar à persuasão clandestina que a cada momento sobre ele se exerce, quando lê o jornal, ou quando vê televisão, ou mesmo quando lê os trabalhos dos seus colegas? Estar alerta é já importante, mas não basta. Um dos instrumentos mais poderosos da ruptura é a história social dos problemas, dos objetos e dos instrumentos de pensamento, quer dizer, do trabalho social de construção de instrumentos de construção da realidade social (como as noções comuns, papel, cultura, velhice, etc., ou os sistemas de classificação) que se realiza no próprio seio do mundo social, no seu conjunto, neste ou naquele campo especializado. (BOURDIEU, 1989, p.36)

É exatamente por pensar o quadro sociocultural não como um dado naturalizado, mas como fruto da construção por meio de subjetividades e de constrangimentos sociais, culturais e econômicos é que entendemos a necessidade de pensar e situar o campo onde estamos atuando. É como arquiteto com preocupações acerca das questões patrimoniais que não podemos deixar de pensar sobre o campo e a prática do patrimônio. As palavras de Bourdieu (1989) relativas ao sociólogo valem aqui para o arquiteto: “[...] Deixar em estado impensado o seu próprio pensamento é, para o sociólogo mais ainda que para qualquer outro pensador, ficar condenado a ser apenas instrumento daquilo que se quer pensar” (p.36). Entender o patrimônio como um fato não naturalizado implica historicizá-lo, inquirir sobre as pretensões de consagrá-lo como inquestionável e sobre a intenção de universalidade a ele atribuída. Historicizá-lo é também compreender suas possibilidades e sua *necessidade*, subtraindo-o à indeterminação resultante de uma falsa eternização, para colocá-lo em relação às condições sociais de sua gênese. (BOURDIEU, 1989, p.294).

Com esse propósito, entender o universo sociocultural denominado *campo* nos termos de Bourdieu implica em especular sobre seus elementos constitutivos como o *poder simbólico*, a *doxa* e o *habitus*.

Poder simbólico

O poder simbólico diz respeito à capacidade de grupos, segmentos ou pessoas exercer influência no curso dos acontecimentos sociais. Por meio da produção e transmissão de formas simbólicas, o poder simbólico influencia e induz ações e crenças de um grupo social determinado.

Para Bourdieu, os sistemas simbólicos são sistemas de conhecimento, de

construção do mundo dos objetos e de poder. A vida social é marcadamente relacional e as relações de poder permeiam todas as relações humanas; de forma consciente ou inconsciente, implícita ou explícita, o exercício de poder se faz presente em todos os segmentos sociais. As lutas concorrenciais, a disputa pelo poder (não necessariamente ou exclusivamente o poder político) é um dado comum, homólogo a todos os campos da formação social. Daí o seu empenho em elucidar a lógica das práticas dos agentes sociais e os mecanismos de dominação utilizados na perspectiva de manter e reproduzir (ou transformar) dado quadro sociocultural. O sociólogo francês interessou-se em identificar como cada grupo tenta impor sua representação subjetiva como representação objetiva. Numa breve panorâmica do sentido da obra de Bourdieu, Maria Setton argumenta que:

[...] a diferente localização dos grupos nessa estrutura social deriva da desigual distribuição de recursos e poderes de cada um de nós. Por recursos ou poderes, Bourdieu entende mais especificamente o capital econômico (renda, salários, imóveis), o capital cultural (saberes e conhecimentos reconhecidos por diplomas e títulos), o capital social (relações sociais que podem ser revertidas em capital, relações que podem ser capitalizadas) e por fim, mas não por ordem de importância, o capital simbólico (o que vulgarmente chamamos prestígio e/ou honra). Assim, a posição de privilégio ou não-privilégio ocupada por um grupo ou indivíduo é definida de acordo com o volume e a composição de um ou mais capitais adquiridos e ou incorporados ao longo de suas trajetórias sociais. O conjunto desses capitais seria compreendido a partir de um sistema de disposições de cultura (nas suas dimensões material, simbólica e cultural, entre outras), denominado por ele *habitus*. (SETTON, 2010, n.p).

O poder simbólico, produto da transmutação de diferentes capitais em capital simbólico, é constituído por meio de outros expedientes de dominação: o poder econômico, o poder social e o poder cultural: “[...] O poder simbólico, poder subordinado, é uma forma transformada, quer dizer, irreconhecível, transfigurada e legitimada, das outras formas de poder”. (BOURDIEU, 1989, p.15). Ele consegue impor significações e ao mesmo tempo vê-las entendidas como legítimas pelo universo social em causa.

A dissimulação ontológica constitui a essência característica do poder simbólico. A força simbólica é uma forma de poder que se exerce diretamente sobre os participantes do jogo social e, como por “magia”, sem qualquer coação física.

O poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário. (BOURDIEU, 1989, p.14).

Como instrumentos de conhecimento e comunicação, os símbolos são instrumentos de integração social e de reprodução da ordem estabelecida. Mas o poder simbólico não está posto no sistema simbólico em si, mas na relação entre aqueles que exercem o poder e os que lhe estão sujeitos, isto é, na própria estrutura do campo que se reproduz e que reproduz a crença. A efetividade do poder simbólico realiza-se em situações de impossibilidade crítica de reconhecimento de seu caráter arbitrário, das regras impostas pelos segmentos dominantes de um campo, onde os agentes se encontrem preparados para receber seus veredictos

e contribuam, à sua revelia ou contra a sua vontade, para a própria dominação, aceitando, tacitamente os limites impostos. (BOURDIEU, 1989, p. 14). Nesse quadro, esse processo de inculcação da legitimidade não percebida, exercido sobre os que detêm menor capital cultural, é denominado violência simbólica.

Campo

O pensamento sociológico e filosófico de Bourdieu admite que no mundo social existem estruturas objetivas que podem induzir, conduzir ou coagir a ação e a representação dos indivíduos, os chamados agentes. Mas essas estruturas conformativas não são simplesmente dadas e fixas. Elas são construídas socialmente, constituindo-se e reconfigurando-se a partir das atitudes, ideias e práticas de seus indivíduos e grupos. Nesse sentido, um segmento social, um universo no qual estão inseridos os agentes e instituições que o produzem ou difundem (BOURDIEU, 1989), que opera um conjunto de relações objetivas históricas entre posições baseadas em certas formas de poder, constitui o que o autor denomina de *campo*.

Bourdieu compreende a dinâmica, a origem, formação e desenvolvimento de um campo identificando as leis de seu funcionamento que lhe dão autonomia, a sua lógica não reprodutível e irredutível à lógica que rege outros campos (THIRY-CHECHES, 2006). Para que o campo desempenhe sua práxis, opere socialmente, ele necessariamente incorpora o princípio irredutível que lhe traça o sentido (*doxa*) e as disposições e relações naturalizadas (*habitus*).

Doxa

A doxa é um acordo que serve de base para toda a compreensão da ordem social, constituindo os fundamentos “inquestionáveis” das crenças coletivas que dão sentido ao campo. A doxa é o senso comum, o óbvio, o “natural” e se constitui de certezas involuntariamente acordadas que não se discutem. Esse conjunto de valores interiorizados pelos componentes do campo atinge para eles o *status* de verdade natural e fundamenta as regras de entrada e permanência no campo. Confrontar esses princípios significa adotar uma atitude heterodoxa, uma situação de dissenso que admite a possibilidade de outra ordem, de uma ordem diferente, logo, que contraria a situação vigente de consenso. Cada campo tem sua doxa específica, indicando sua autonomia relativa a outros campos. Por exemplo, no campo literário, a doxa é identificada com a crença no princípio de “autonomia do artista e da obra de arte”. Assim, quanto mais “desinteressada” ou “autônoma” a produção de determinado segmento no campo, mais poder simbólico esse grupo capitalizará. Em torno desses princípios se travam os principais embates dentro daquele campo. Cada campo estudado por Bourdieu, como o jurídico, o filosófico, o educacional, o da construção civil, o da arte, tem sua doxa específica. O mesmo acontece com o campo patrimonial, o que veremos mais adiante.

Habitus

Para superar a antinomia indivíduo/sociedade e a ideia de ação sem agente colocada pela sociologia estruturalista (BOURDIEU, 1990, p.81), Bourdieu desenvolveu o conceito de *habitus*, que diz respeito à capacidade de uma determinada

estrutura social ser incorporada pelos agentes por meio de disposições para sentir, pensar e agir. O habitus é constituído de apriorismos mentais e práticos, mas não é um simples condicionamento. Ele funciona como um esquema de ação e pensamento que constitui um sistema subjetivo de expectativas e predisposições adquiridas mediante a experiência.

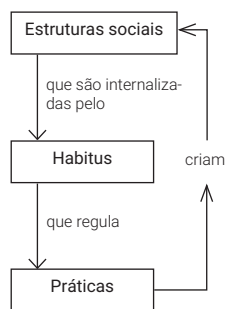
Como um sistema de esquemas individuais, socialmente constituído de disposições estruturadas (no social) e estruturantes (nas mentes), o habitus apoia-se basicamente em três instâncias: naquela definida pelos valores sociais e culturais em estado prático (não teórico, não codificado), denominada *ethos*; nas posturas, gestos corporais, princípios internalizados pelo corpo, a *hexis*; e no *eidos* - modo específico de pensar, perceber e apreender o real. Ou seja, *ethos*, *hexis* e *eidos* são aqueles traços característicos de um grupo humano que o diferenciam de outros grupos.

É como habitus que a história se INSERE em nosso corpo e na nossa mente, tanto no estado objetivado (monumentos, livros, teorias), quanto no estado incorporado, sob forma de disposições. O habitus funda, assim, condutas regulares que permitem prever práticas - as “coisas que se fazem” e as “coisas que não se fazem” em determinado campo (THIRY-CHECHES, 2006, p. 35).

O processo de constituição do habitus é explicado por Bourdieu como “[...] o produto de um trabalho social de nominação e de inculcação ao término do qual uma identidade social instituída por uma dessas ‘linhas de demarcação mística’, conhecidas e reconhecidas por todos, que o mundo social desenha, inscreve-se em uma natureza biológica e se torna um habitus, lei social incorporada.” (BOURDIEU, 2002, p.63). O habitus é um produtor de ações e um produto do condicionamento histórico e social. Pensar a relação entre o indivíduo e a sociedade com base na categoria habitus implica afirmar que o individual, o pessoal e o subjetivo são simultaneamente sociais e coletivamente orquestrados. O habitus é uma subjetividade socializada (BOURDIEU; WACQUANT, 2005).

Garry Stevens, no livro “O círculo privilegiado”, valendo-se do aparato conceitual de Bourdieu, analisa o campo da produção arquitetônica⁷. Nele o autor sintetiza o conceito de habitus e sua relação com as demais instâncias de uma formação social (Figura 1).

O habitus de uma pessoa gera percepções, atitudes e práticas. É, ao mesmo tempo, o filtro através do qual interpretamos o mundo social, organizando nossas percepções das práticas das outras pessoas, e o mecanismo que utilizamos para regular nossas ações naquele mundo, produzindo nossas próprias práticas. Nesse sentido é uma estrutura estruturante (STEVENS, 2003, p.72).



Relação do habitus com as estruturas e as práticas, segundo Pierre Bourdieu

Figura 1 - A dinâmica da reprodução social. A relação entre estruturas sociais, habitus e práticas. Redesenhada a partir de desenho original de STEVENS (2003, p.72).

7. No livro “O círculo privilegiado – fundamentos sociais da distinção arquitetônica”, Garry Stevens, na linha analítica de Bourdieu, estuda o campo arquitetônico. Argumenta que considerar apenas a profissão de arquiteto é ignorar o campo mais amplo da arquitetura, o qual estrutura todo o universo social do arquiteto e do qual os arquitetos são apenas uma parcela. (STEVENS, 2003).

1.1.2 O patrimônio como campo

Alguns estudos buscando compreender os sentidos do patrimônio histórico e do campo de atuação patrimonial foram realizados, referenciados no quadro teórico-conceitual aqui apresentado.

A historiadora Márcia Chuva, no livro “Os arquitetos da memória” (CHUVA, 2009), traça a origem das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil entre os anos de 1930 - 1940. Na perspectiva teórica de sociólogos, historiadores

e antropólogos como Pierre Nora, Dominique Poulot, Eric Hobsbawn, Maurice Halbwachs, Pierre Bourdieu, Chuva demonstra como o poder simbólico é constituído e exercido a partir de grupos e de ideias dentro do Serviço do Patrimônio brasileiro, tendo em vista a afirmação cultural da nação.

Utilizando de forma ampla os conceitos de Pierre Bourdieu, no artigo “A teoria de campo e o patrimônio cultural”, a museóloga e cientista social Marla do Prado (2013) ensaia uma análise do campo de uma forma mais abrangente. A autora aproxima o estudo do patrimônio cultural e o conceito de campo do pensador francês, explorando as delimitações desse conceito e especulando acerca de sua abrangência para as pesquisas concebidas segundo essa perspectiva teórica. Defende a existência de um “campo patrimonial”, no qual agentes de diferentes grupos da sociedade disputam a hegemonia simbólica, por meios oficiais ou não, oferecendo força criativa ao campo. Entende a agência oficial do patrimônio cultural como uma instância de legitimação cultural, uma vez que opera uma hierarquização entre os bens culturais. Nessa perspectiva, a autora discute poder, patrimônio e os limites e coerções a que estão sujeitos os agentes nessa arena. Orienta o estudo para o desenvolvimento de políticas para o patrimônio no Brasil, considerando a amplitude e a abrangência da diversidade cultural (PRADO, 2013).

Em *Goiás: a invenção da cidade Patrimônio da Humanidade*, a historiadora Andréa Ferreira Delgado investiga a instituição de Goiás como uma cidade histórica e turística, entrelaçando séries discursivas que conferem visibilidade e sentidos à cidade, trabalhando as relações do espaço urbano, o tempo e a história, delimitando a cidade como bem cultural por meio da incorporação na ordem do discurso do Patrimônio Nacional. A invenção das tradições locais promovida pela Organização Vilaboense de Artes e Tradições, a produção da cidade “Patrimônio da Humanidade” no Dossiê de Goiás e a escrita de Cora Coralina configuram significados para o passado inscrito na textura material da cidade (DELGADO, 2005).

O psicólogo e antropólogo social e cultural espanhol Iñaki Arrieta Urtizbera, no ensaio de pesquisa *El campo patrimonial y museístico: un espacio cultural conflictivo*, apresenta e analisa os conflitos que surgiram na cidade basca de Legazpi quando se iniciou a patrimonialização das indústrias de produção e processamento do ferro. Para o autor, os processos de patrimonialização e a cultura museológica não respondem a critérios históricos ou estéticos, mas identitários. Não diz respeito apenas a cientistas, especialistas ou políticos, mas a coletivos sociais. A escolha de um bem cultural não é um resultado objetivo de suas características formais, é o resultado da seleção realizada pelos parceiros sociais, a fim de representar uma identidade do grupo. Nenhum grupo social é uniforme, pelo contrário, é diverso e complexo, de modo que as referências de identidade e, conseqüentemente, os bens culturais não têm por que serem exclusivos. Para além dos discursos assépticos, muitos desses processos apresentam-se conflitantes. Diferenças sobre os referentes identitários e o uso que se quer dar aos bens culturais levam a que o campo patrimonial e museístico seja um espaço de interesses e valores conflitantes (URTIZBEREA, 2013).

Lucas Graeff, também psicólogo e antropólogo social, em *Tempo e memória:*

8. Hipóstase: segundo a reflexão moderna e contemporânea, equívoco cognitivo que se caracteriza pela atribuição de existência concreta e objetiva (existência substancial) a uma realidade fictícia, abstrata ou meramente restrita à incorporeidade do pensamento humano.

o que não está em jogo no campo do patrimônio (2015), traz contribuições para o que se convencionou chamar “campo do patrimônio cultural”. Propõe que os processos de identificação coletiva ancorados em referentes “antigos” ou “históricos” só têm sentido quando baseados em concepções de tempo e memória característicos da *episteme* moderna, a saber: no que se refere ao tempo, os sincronismos entre passado e presente operados pelo “tempo histórico”; e, quanto à memória, sua naturalização como substrato ontológico das consciências individual e coletiva. Um dos corolários dessa tese é que as referidas concepções de tempo e memória configuram o bojo da doxa do campo do patrimônio, mas, para isso, elas precisam se apresentar como abstrações hipostasiadas⁸. Por essa razão, nomeia-se “hipóstase temporal-memorial” essa doxa referente às concepções naturalizadas de tempo e memória que caracterizam as lutas e consensos em torno da temática dos patrimônios culturais (GRAEFF, 2015).

Em *Brasília - Memória, Cidadania e Gestão do Patrimônio Cultural* (2005), a arquiteta e urbanista Sandra Bernardes Ribeiro apresenta criticamente a forma como tanto a escolha dos bens patrimoniais como sua gestão estão vinculadas a uma forma específica de exercício do poder simbólico. Fornece elementos para “[...] uma reflexão sobre o processo de investigação do patrimônio cultural de Brasília, sua consagração e gestão, assim como revela motivações que culminaram com decisões que afetaram e afetam a vida urbana.” (RIBEIRO, 2005, p.185). Para a autora, tanto os conceitos de Habermas - a lógica interativa do mundo da vida, que se dá pelas experiências compartilhadas pela linguagem - quanto o de poder simbólico de Bourdieu, que desnatura as relações sociais nos vários campos de uma formação social (artístico, científico, cultural), auxiliam na compreensão das práticas patrimoniais e abrem possibilidades para novas formas de sua constituição e gestão.

A apresentação dos estudos citados aponta abordagens temáticas diversas sobre o patrimônio produzidas nos últimos anos. Elas têm em comum a ideia de que o patrimônio é um processo de construção que depende da negociação das partes envolvidas, dos consensos efetuados, do exercício do poder simbólico e de objetos sobre os quais as partes podem obter um *consenso*. Os estudos apresentam uma diversidade de áreas de conhecimento envolvidas na discussão do tema e na busca de delimitar seu espaço no interior do campo. A amostragem aponta pesquisadores da história, psicologia, antropologia, museologia e arquitetura empenhados em elucidar os sentidos das práticas patrimoniais e, em comum com esse trabalho, todos são referenciados nas formulações teóricas de Pierre Bourdieu.

O campo patrimonial: lógica e operação

Como se demarca a amplitude e o sentido do campo patrimonial, quais as posições que os participantes assumem no jogo, quais são seus princípios irreduzíveis (doxa), a sua lógica de atuação e as suas disposições subjetivas (habitus)? É o que tentaremos caracterizar a seguir.

A formação e amplitude de um campo patrimonial estão diretamente ligados a sua gênese e ao seu desenvolvimento histórico, às propriedades socio-culturais e topológicas de uma unidade territorial e humana consideradas. Sua

constituição e composição dependem da correlação do jogo de forças sociais e do exercício do poder simbólico, nos termos de Bourdieu, das disposições e posições que os participantes assumem no jogo. Assim, a partir do exercício permanente de práticas e disposições em dado contexto, a hegemonia simbólica e operacional é adquirida e imposta por um grupo: proprietários urbanos, empreendedores imobiliários, moradores, instituições acadêmicas, intelectuais, poder público, órgãos de gestão do patrimônio, associações, entre outros. A composição dos agentes estruturadores do campo depende de cada contexto específico, de cada localidade.

A lógica do campo patrimonial não difere em profundidade da lógica que fundamenta outros campos. No campo cultural mais amplo, por exemplo, o poder simbólico está em jogo na disputa pela autoridade, pela legitimidade, pelo domínio dos signos e pela autenticidade dos sentidos e das interpretações.

A percepção, apreensão e aceitação das regras do campo patrimonial asseguram a dinâmica de sua reprodução. Analisando o campo da arte, Bourdieu constata que “[...] as oposições que estruturam a percepção estética não são dadas a priori, mas sim historicamente produzidas e reproduzidas e são indissociáveis das condições históricas da sua aplicação” (BOURDIEU, 1989, p.295). Em analogia ao campo da arte, consideramos da mesma forma o campo patrimonial: ele seleciona e institui os objetos socialmente designados para sua constituição, estabelecendo ao mesmo tempo o que é de sua competência. Com suas categorias, seus conceitos e suas taxonomias, ele é um produto da história do campo que deve ser reproduzido em cada potencial consumidor do patrimônio, via uma aprendizagem específica. Na afirmação de Poulot (2012): “[...] dir-se-ia que o patrimônio não é a soma dos monumentos conservados nem a instituição que os conserva, mas as regras de sua prática, o sistema de seus julgamentos”. (p.28).

Comparando-se com a Figura 1, poderíamos resumir de forma ampla a constituição do campo patrimonial na seguinte figura:

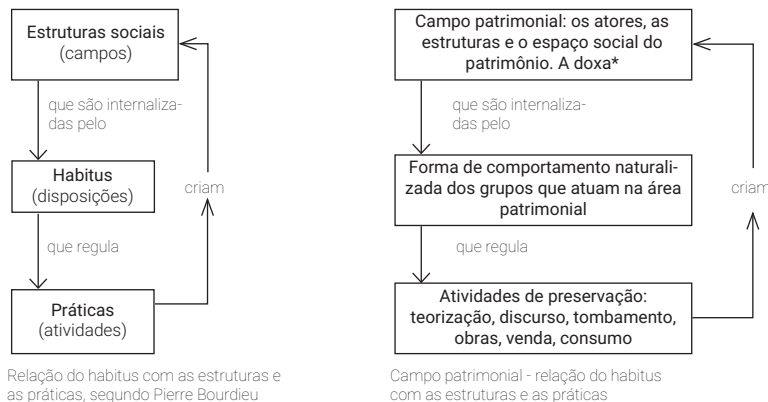


Figura 2 - Estruturas sociais, habitus e práticas e sua relação com o campo patrimonial. Síntese do autor.

A comparação dos dois esquemas acima possibilita verificar a similaridade lógica entre o campo social “genérico” e o campo patrimonial, ratificando a propriedade do uso do conceito de campo de Bourdieu para entender a lógica

das práticas patrimoniais.

Para sua constituição e reprodução, o campo patrimonial necessita de uma base de consenso sobre o que é inegociável, sobre os seus fundamentos irredutíveis, o que Bourdieu denomina *doxa*.

A Doxa patrimonial

Palavras como memória, história, legado, identidade, nação estão intimamente vinculadas em maior ou menor grau à doxa do campo patrimonial. Como as discussões formais sobre bens patrimoniais e sua conservação são historicamente feitas, em sua maior parte, por membros de “dentro” do campo, as análises que tentam caracterizar e explicitar a doxa do campo patrimonial são poucas e de forma pouco desenvolvida, ainda sem uma consistência teórica consolidada. Todavia, ela pode ser identificada de forma mais ou menos implícita, em textos datados a partir do século 19, mesmo em autores como Ruskin, que se posicionava radicalmente contrário ao restauro. No seu *Aforismo 30*, do texto *Lâmpadas da Memória*, originalmente escrito em 1849, tem-se:

Pois, de fato, a maior glória de um edifício não está em suas pedras, ou em seu ouro. Sua glória está em sua idade, e naquela profunda sensação de ressonância, de vigilância severa, de misteriosa compaixão, até mesmo de aprovação ou condenação, que sentimos em paredes que a tempos são banhadas pelas ondas passageiras da humanidade. Sua glória está no seu testemunho duradouro diante dos homens, no seu sereno contraste com caráter transitório de todas as coisas, na força que - através de passagem das estações e dos tempos, e do declínio e nascimento das dinastias, e da mudança da face da terra, e dos contornos do mar - mantêm sua forma esculpida por um tempo insuperável, conecta períodos esquecidos e sucessivos uns aos outros, e constitui em parte a identidade, por concentrar a afinidade, das nações. (RUSKIN, 2008, p.68, grifo itálico nosso).

Analisando de uma forma mais geral o patrimônio cultural, Prado (2013) identifica que a crença comum do campo patrimonial se situaria no âmbito da preservação de produtos e/ou práticas culturais por meio de registros e tombamentos com a finalidade de assegurar sua passagem para futuras gerações. De caráter mais prático e operacional, conceitualmente caudatária de uma linha de pensamento corrente da sustentabilidade, a autora argumenta que:

[...] o que definimos hoje como patrimônio cultural está assegurado por uma doxa, um conjunto de pressupostos que compõem uma crença comum, que, neste caso, sustenta que alguns bens, produtos ou práticas culturais devem ser registrados e/ou protegidos como valor cultural a ser herdado por gerações futuras. Mas esta crença comum não é imanente dos produtos culturais, que são alvos de uma seleção e hierarquização que antecede a disputa simbólica pelo valor como bem do patrimônio cultural (PRADO, 2013, p.129).

Por sua vez, Urtizberea (2013) explicita e reafirma que a irredutibilidade do campo - sua doxa - se situaria no âmbito da identidade coletiva ancorada no simbolismo dos bens e atividades culturais e econômicas:

A existência de um campo implica que todos os agentes envolvidos aceitem a doxa, ou seja, o que configura as regras do campo [...]; em nosso caso, que o patrimônio cultural e o conjunto de bens culturais que o constitui simbolizam a identidade coletiva. Assim, todo conflito no campo pressupõe um acordo mínimo entre os agentes, mesmo sendo antagonistas, para a aceitação, consciente ou inconsciente,

da doxa. (URTIZBEREA, 2013, p.306, tradução nossa).

Dessa forma o campo se constitui mediante a adesão a uma doxa e a dinâmica do jogo dos agentes que o constituem: um coletivo social, um elemento cultural e os processos de identificação e patrimonialização resultantes desse jogo de disputas simbólicas.

Em uma abordagem de cunho mais epistemológico e filosófico Graeff (2015), discute a ideia de doxa referindo-se a concepções naturalizadas de tempo e memória como caracterizadoras das lutas e consensos em torno da temática do patrimônio. Argumenta que os processos de identidades coletivas, cujos suportes são referentes antigos ou históricos, realizam-se baseados em concepções de tempo e memória características da modernidade, a saber:

[...] no que se refere ao tempo, os sincronismos entre passado e presente operados pelo “tempo histórico”, e quanto à memória, sua naturalização como substrato ontológico das consciências individual e coletiva. Um dos corolários dessa tese, também aberta para debate, é que as referidas concepções de tempo e memória configuram o bojo daquilo que se pode chamar “doxa” do campo do patrimônio. [...] Por essa razão gostaria de nomear “hipóstase temporal-memorial” essa doxa referente às concepções naturalizadas de tempo e memória que caracterizam as lutas e consensos em torno da temática dos patrimônios culturais. (GRAEFF, 2005, n.p).

Ressaltando o papel ativo do patrimônio no processo de conhecimento e reconhecimento social, Graeff destaca que os agentes podem até discordar a respeito do que pode ser lembrado ou esquecido, mas devem necessariamente, para ratificar a validade do campo, estar em consenso quanto à validade da preservação do passado como forma de potencializar um conhecimento de si, dos outros e do mundo, a memória funcionando como um substrato ontológico das consciências individuais e coletivas.

1.1.3 A constituição histórica do campo patrimonial

Para entender o quadro atual do campo patrimonial, faz-se necessário, mesmo que ligeiramente, percorrer as ideias patrimoniais e os sentidos adquiridos pelo patrimônio ao longo do tempo e sua relação com o seu contexto histórico-social, vislumbrar suas origens e seus momentos de emergência mais significativos, com ênfase no embate de ideias. Consonante com Choay (2001):

Não podemos nos debruçar sobre o espelho do patrimônio nem interpretar as imagens que nele se refletem atualmente sem procurar, previamente, compreender como a grande superfície lisa desse espelho foi pouco a pouco sendo constituída pelo acréscimo e pela fusão de fragmentos a princípio chamados de antiguidades, depois de monumentos históricos, (p.29).

Para facilitar a compreensão da trajetória do campo patrimonial, a análise é feita por meio de um *passeio* histórico destinado a um primeiro contato com o objeto teórico de estudo. Isso não significa que as ideias expressas estão restritas, enquadradas ou limitadas a um período preciso de tempo, mas sim que elas têm atuação não necessariamente cronológica, indo e vindo de acordo com a dinâmica sociocultural e política das práticas patrimoniais.

É possível precisar cronologicamente a origem da preocupação do homem relativa ao seu ambiente construído e o mundo? Se as origens mais conhecidas da

9. 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 sobre o que ela considera inflação patrimonial e de equívocos no seu tratamento nos dias de hoje.

ideia de patrimônio histórico situam-se no seio de uma pequena elite europeia do Quattrocento, como precisar sua gênese se sua emergência, mesmo nesse período, foi fruto de uma sedimentação das ideias de períodos anteriores? Dúvida ainda maior sobre seu indício genealógico surge quando a antropologia levanta hipóteses como a de Gonçalves (2003) de ser o patrimônio uma *categoria de pensamento*, uma forma universal de ver e de se relacionar com o mundo. Em seu breve texto, o autor propõe-se investigar como um conceito como o patrimônio, uma categoria familiar ao mundo ocidental, está também presente em sistemas de pensamentos não modernos, exóticos ou tradicionais, assumindo contornos semânticos diferentes em contextos históricos distintos: “[...] mais do que um sinal diacrítico a diferenciar nações, grupos étnicos e outras coletividades, a categoria patrimônio, em suas variadas representações, parece confundir-se com as diversas formas de autoconsciência cultural” (GONÇALVES, 2003, p.29).

Nessa mesma linha, Choay, ao analisar o surgimento do conceito patrimônio histórico e situá-lo em torno do início do século XV, pergunta se não seria necessário remeter essa gênese a tempos ainda mais remotos, comentando ainda que, segundo historiadores, os homens da Antiguidade e da Idade Média lançavam um olhar semelhante sobre a preservação do patrimônio. (CHOAY, 2001, p.31).⁹

De toda forma, o foco de nossa análise centra-se na identificação da gênese da formação do *campo patrimonial*, particularmente nas ideias e práticas que o forjaram e que, conseqüentemente, auxiliaram em sua estruturação, o que se dá principalmente no mundo ocidental moderno. Centra-se a atenção no entendimento do campo patrimonial como campo de conhecimento autônomo, transdisciplinar, identificado por uma história, por uma legislação e uma prática; por metodologias de pesquisa e de projetos, construídos e legitimados por um corpo de especialistas.

Nesse sentido, compreender a formação e os sentidos do campo patrimonial necessariamente nos remete a seu período inicial que, de forma ainda difusa, se inicia nos primórdios da modernidade. Para Choay (2001), a gênese dessa formação encontra-se na fronteira entre dois mundos - o medieval e o moderno -, em Alberti e seu *De re aedificatoria*, que pioneiramente celebra a arquitetura que pode ao mesmo tempo “[...] fazer reviver o passado, assegurar a glória do arquiteto-artista e conferir autenticidade ao testemunho dos historiadores.” (CHOAY, 2001, p.28).

Porém, mais do que em um autor ou em algumas obras, o processo social que torna o patrimônio uma *necessidade* está no desenraizamento do homem de sua vivência direta com as coisas, em sua crescente perda da *experiência* do mundo, na diferente relação que estabelece com a memória e a sensibilidade, na necessidade de se referenciar e sobreviver aos impactos da compressão da velocidade das transformações, na experiência de ruptura definitiva com o passado, voltando-se para esse passado como inspiração para a produção criativa no presente.

Esse novo ambiente e novos valores, provenientes do pensamento iluminista, da Revolução Francesa e da Revolução Industrial, transformam de maneira significativa o modo como a cultura ocidental relaciona-se com seu passado, “[...] provocando o despertar da noção de ruptura entre passado e presente e

produzindo um sentimento de proteção a edifícios e ambientes históricos em vários estados europeus.” (KÜHL, 2000, p.10).

Os vínculos afetivos naturalizados nas coisas deslocam-se com o surgimento da noção de individualidade na modernidade. Mais do que um elemento constitutivo do cotidiano (uma extensão do próprio corpo, do próprio homem, da própria vida), os bens mais expressivos começam a adquirir, de forma marcante, uma autonomia simbólica (e um potencial de poder), buscando compensar aquela cisão homem/tempo/espaco/artefatos que se aprofunda na modernidade. Começa a tomar forma o patrimônio histórico.

Precusores do campo: colecionadores e antiquários

De um ponto de vista prático e operacional, a formação do campo patrimonial se estrutura, de forma embrionária, com os colecionadores e seus antiquários. O colecionismo abrange várias áreas do conhecimento e é prática que remonta a tempos imemoriais. A necessidade de colecionar é contemporânea à coleção de objetos utilitários e religiosos e, aos poucos, aos objetos evocativos, revestidos de um simbolismo que podia ser transferido a elementos palpáveis. O valor quase mágico atribuído aos objetos antigos, a religião, a curiosidade, o prazer estético e posteriormente o valor mercantil popularizaram a atividade de colecionador, particularmente no período Renascentista, ainda movido por um espírito pré-científico, empírico, ou por curiosidade; e num segundo momento, ligado ao espírito iluminista, tendo como principal característica a afirmação do espírito científico e o aprimoramento nos arranjos das coleções.

De toda forma, as coleções e os antiquários funcionaram como guardiões de lastro cultural preexistente. Entre os séculos XVII e XVIII, a noção de antiguidades, ampliando seu campo de atuação, não cessa de enriquecer-se. Como unidades proto-patrimônias, que ainda tinham como centro de atenção as peças individuais e acervos de antiguidades independentes de seu contexto, as coleções auxiliavam na preservação de legados e heranças do passado por meio dos grandes antiquários e posteriormente dos museus. Para Poulot, a história patrimonial da cultura material deve levar em conta o exercício da erudição e o colecionismo, suas disposições tácitas, suas pequenas ferramentas, suas fruições mudas. Em suma, “[...] considerar todos os gestos e saberes que organizam a percepção e a representação dos objetos em função de hierarquias entre saberes locais, vínculos particularizados e o horizonte de conhecimentos gerais de um homem de sociedade” (POULOT, 2012, p.36).

Até a Revolução Francesa, as coleções tinham um caráter privado. O acesso às grandes coleções só se efetivou com os museus públicos que, então, se configuraram como formas de democratização da informação e do conhecimento.

Embora as raízes mais longínquas do patrimônio cultural estivessem no século XV, quando questões de ordem essencialmente prática e utilitária começam a ter motivação cultural, é mais ou menos consenso entre variados autores, como Choay (2001), Kühl (2005), Jokilehto (2002), ver no final do século XVIII - e particularmente na Revolução Francesa - a origem da constituição do *campo patrimonial* de uma forma mais sistemática. Isso significou o aparecimento das primeiras formulações teóricas e ações práticas relativas à conservação de bens

culturais. É na segunda metade desse século que o campo de ação de reparação de monumentos da antiguidade romana começa a desenvolver conceitos modernos de restauração. (JOKILEHTO, 2002).

Para Kühn (2005), noções que floresceram de forma não sistemática a partir do Renascimento desenvolveram-se entre os séculos XV e XVIII e constituíram as vertentes teóricas do campo patrimonial: o respeito pela matéria original; a ideia de reversibilidade e distinguibilidade da intervenção; a importância da documentação e de uma metodologia científica; o uso como um meio de preservar os edifícios e não como a finalidade da intervenção; o interesse por aspectos conservativos e de mínima intervenção; a noção de ruptura entre passado e presente.

A partir de finais do século XVIII a preservação vai se sistematizar, assumindo, de forma gradativa, uma maior autonomia e consolida-se como campo disciplinar autônomo principalmente a partir do século XX. Existem, portanto, preceitos, princípios teóricos que fundamentam esse campo e que se baseiam em pelo menos dois séculos de produções teóricas associadas a experiências práticas relevantes. (KÜHL, 2005, p.18).

Na leitura de Choay, os atos consequentes da Revolução Francesa relativos ao patrimônio cultural alteram o status qualitativo e os objetos de conservação: “[...] da noite para o dia, a conservação iconográfica abstrata dos antiquários cedia lugar a uma conservação real. A descrição literária e a prancha gravada apagavam-se diante da materialidade própria dos objetos ou dos edifícios a serem conservados” (CHOAY, 2001, p.96). Para a autora, os atos revolucionários que envolviam conservação de monumentos podem embasar grande parte do aparato teórico e prático denominado atualmente de campo patrimonial:

Assim, na arrancada de 1789, todos os elementos necessários a uma autêntica política de conservação do patrimônio monumental da França pareciam reunidos: criação do termo “monumento histórico”, cujo conceito é mais amplo, comparado ao de “antiguidades”; levantamento do corpus em andamento; administração encarregada da conservação, dispondo de instrumentos jurídicos (inclusive disposições penais) e de técnicas então exclusivas. (CHOAY, 2001, p.120).

A vertente do discurso do patrimônio que se autodenomina *instância simbólica da nação* inicia-se nesse período (particularmente na França na pós-Revolução), estende-se a diversos países até o século XX, notadamente na formação do campo patrimonial no Brasil.

O processo de maturação e consolidação do campo, combinando formulações teóricas e experiências sistemáticas, como textos, inventários e intervenções, ganha forte impulso em meados do século XIX com a participação de J. Ruskin e Viollet-le-Duc.

Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814 - 1879), arquiteto francês, foi um precursor teórico da arquitetura moderna, interessado na procura de um estilo arquitetônico próprio para o século XIX, e um dos primeiros teóricos do patrimônio histórico a formalizar e sistematizar conceitos que se tornaram referências para preservação e restauração do patrimônio edificado.

Polêmico, racionalista e visionário, precursor do uso da fotografia no registro do patrimônio, Viollet-le-Duc, em sua prática e teoria, almejava atingir

um estado completo idealizado da obra, normalmente tendo como objetivo a unidade de estilo, não importando se, para tanto, tivessem que ser sacrificadas várias fases da obra e feitas substituições de suas partes. Na abertura de seu verbete sobre *Restauração* para o *Dicionário de Arquitetura Francesa de 1854-1868*, Viollet-le-Duc ilustra com clareza a postura que imaginava ter o arquiteto perante a conservação de edifícios: “[...] Restaurar um edifício não é mantê-lo, repará-lo ou refazê-lo, é restabelecê-lo em um estado completo que pode não ter existido nunca em um dado momento” (VIOUET-LE-DUC, 2000, p.29).

Em sua prática nos edifícios medievais, Viollet-le-Duc: Procura entender a lógica da concepção do projeto que, quando compreendida como um todo, daria respostas unívocas. Não se contenta unicamente em fazer uma reconstituição hipotética do estado de origem, mas procura fazer uma reconstituição daquilo que teria sido feito se, quando da construção, detivessem todos os conhecimentos e experiências de sua própria época, ou seja, uma reformulação ideal de dado projeto. O seu procedimento se caracterizava por, inicialmente, procurar entender profundamente um sistema, concebendo então um modelo ideal e impondo, a seguir, sobre a obra, o esquema idealizado. (KUHL, 2000, p.18).

O crítico de arte, pensador social e pintor britânico John Ruskin (1819-1900) encarnou um tipo emblemático do pensador romântico, ligando-se a esse movimento literário e ideológico de grande influência. Suas ideias dão ênfase à sensibilidade subjetiva e emotiva em oposição à racionalidade clássica e vinculam-se esteticamente aos valores da arte medieval e particularmente (e pioneiramente) à arquitetura das formas populares e tradicionais das habitações. Para ele, as construções civis e domésticas seriam as mais importantes do ponto de vista histórico. Embora mais conhecido como crítico social - um dos expoentes da crítica romântica aos rumos dados ao desenvolvimento do capitalismo industrial e suas mazelas no século XIX - e um dos teóricos sociais mais influentes na Inglaterra, com seu empenho na busca de reformas sociais, urbanas e do meio ambiente, Ruskin, em seus múltiplos interesses, terminou por ser uma das vozes mais influentes sobre o papel da arquitetura e da importância de sua preservação para a sociedade moderna.

Ruskin não é considerado um teórico da restauração, *stricto sensu*, pois não desenvolveu um pensamento estruturado sobre as práticas do campo como, por exemplo, Viollet-le-Duc. Mas é reconhecido por desenvolver uma espécie de filosofia da conservação de monumentos baseada numa posição ética, moral e poética e por meio de uma prática discursiva, literária e pictórica. Ruskin defende o respeito absoluto pela matéria original, admitindo apenas intervenções paliativas e reduzidas para prolongar o máximo possível a vida do edifício, mas admite também a possibilidade da perda total do bem em função de sua degradação física ao longo do tempo. Ressalta o que considera a dignidade e a beleza da ruína e que as obras do passado devem ser cuidadas, em seu estado de origem, para serem transmitidas a gerações vindouras. Para Ruskin, toda operação de intervenção sobre um monumento leva consigo uma transformação, que redunde em perda de sentido do monumento original: a restauração é a destruição do edifício, é como tentar ressuscitar os mortos. É melhor manter uma ruína do que restaurá-la. (RUSKIN, 2008).

Segundo Choay, para Ruskin, em seu “moralismo impenitente e apaixonado

nado”, seria um sacrilégio tocar nas cidades da era pré-industrial, e que deveríamos continuar a habitá-las como no passado. Para a autora, “[...] querendo viver a cidade histórica no presente, Ruskin na verdade a encerra no passado e perde de vista a cidade *historial*, a que está engajada no devir da historicidade” (CHOAY, 2001, p.181).

As ideias de Ruskin influenciaram o também britânico William Morris (1834 -1896), pintor e escritor, que as levam do campo da teoria à prática. Morris foi um dos principais fundadores do Movimento das Artes e Ofícios, no qual tenta combinar as teses de Ruskin com as ideias socialistas da época, apoiando a execução do trabalho do artesão num ambiente de produção coletiva, conferindo valor estético a esses trabalhos desqualificados pela indústria. Pautado pelas teorias de Ruskin, Morris empreendeu muitas atividades de preservação, por meio de associação de proteção de prédios antigos, inspirando indiretamente a fundação da *National Trust*, organização inglesa dedicada à preservação do patrimônio.

Com formações e posições diferentes (e até opostas), o francês Viollet-le-Duc e o inglês Ruskin atualizam e enriquecem a discussão sobre a conservação do patrimônio construído, consolidando em seu tempo práticas, argumentos filosóficos e técnicos. Filhos de um mesmo período histórico, Viollet-le-Duc e Ruskin exemplificam o confronto discursivo dentro do campo patrimonial em formação. O antagonismo radical das ideias configurou a lógica do embrião do campo nesse período, e seus desdobramentos apontaram para a busca de uma síntese entre essas posições, em tentativas de equilíbrio entre o grau de intervenção e o nível de permanências na conservação e na vida do patrimônio construído. Essa oposição é caracterizada, na sequência, principalmente pelas ideias do italiano Camillo Boito (1836-1914).

Boito foi um arquiteto, escritor e historiador voltado à crítica de arte e teoria do restauro. Influenciado por medievalistas venezianos e por J. Ruskin executou extensivo trabalho de restauração em construções antigas. Boito tentou superar os conflitos das visões antagônicas de preservação de seus contemporâneos, principalmente de Viollet-le-Duc e John Ruskin. O resultado de sua prática e da reconciliação de ideias patrimoniais foi apresentado na III Conferência de Arquitetos e Engenheiros Cívicos de Roma, em 1883, e consolidada no livro *Os Restauradores* (BOITO, 2002). As ideias e experiências patrimoniais antitéticas presentes em diversos países foram reelaboradas por Boito. Ele consolidou uma via intermediária, contrapondo-se, por um lado, às tentativas de levar o bem patrimonial a um suposto estado original (unidade de estilo, estado anterior qualquer de existência) e, por outro, à via que conferia à ruína a expressão máxima da experiência construída de um povo.

As preocupações patrimoniais de Boito manifestam-se em princípios fundamentais que, entre outros, são: ênfase no valor documental dos monumentos com o registro (fotos, desenhos, documentos); o caráter diverso de possíveis e inevitáveis acréscimos, complementos e renovações, utilizando material diferenciado do original para recuperar partes deterioradas; o respeito às várias fases do monumento; o caráter de excepcionalidade, de notoriedade que tem o monumento. Esses princípios foram amplamente contemplados nas diversas

Cartas patrimoniais que o sucederam no século XX.

A história da reflexão sobre o patrimônio apresenta uma de suas contribuições mais consistentes na virada do século dezanove, com Alois Riegl (1858-1905), quando a prática da conservação e restauração começa a ser entendida como campo disciplinar autônomo.

Riegl 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, recebeu o encargo de reorganizar as atividades destinadas à conservação dos monumentos em seu país. O texto que sistematiza sua visão patrimonial - 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 que faz um edifício originalmente projetado para um “fim prático”, com uma “intenção plástica comedida” e uma “expressão histórica despretensiosa” ser considerado um monumento? Riegl abre o caminho para esclarecer essa questão ao conceituar o monumento. A 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 na origem do bem patrimonial, pode ser adquirida e incorporada ao longo do tempo, em sua trajetória histórica e em sua relação com os 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.

Não obstante as posições de Ruskin enaltecendo a pequena construção, a edificação para o cotidiano, até o final do século XIX, o objeto considerado pelo campo patrimonial como digno de preservação era o monumento isolado, principalmente com finalidade artística, desconsiderando muitas vezes o sentido ativo do entorno construído ou de seu conjunto urbano. A ampliação do objeto do campo patrimonial se dá com as postulações de Gustavo Giovannoni (1873-1947), aplicando os estudos de conservação que consideravam não apenas as obras mais significativas e de maior prestígio, mas também aquelas de importância secundária que, pelo seu conjunto, formam um monumento coletivo, pela relação que estabelecem com os edifícios mais grandiosos, ou pelo testemunho que oferecem da arquitetura da vida ordinária dos diversos períodos. Ou seja, as obras assumem interesse predominantemente ambiental, tanto no que diz respeito à arte ou às referências históricas, quanto em sua função urbanística. Nascido na Itália, engenheiro e urbanista, atuante e polêmico, com ampla e diversificada produção, Giovannoni foi um dos pioneiros na defesa da preservação de cidades históricas e personagem importante para a consolidação do urbanismo como disciplina na Itália, para ampliação do objeto do campo patrimonial, para a restauração e a intervenção urbana de restauro em particular.

Os conceitos de *ambiente* (contexto, historicidade do lugar materializado em configurações espaciais, entorno ativo na perspectiva do monumento), e

didaramento (“desbastamento” urbano para melhor integrar as partes da cidade em intervenções atentas ao tecido preexistente) desenvolvidos por Giovannoni e suas ideias de conexão e integração dos centros históricos à vida da cidade, ou seja, da integração da área patrimonial com as demais áreas urbanas, são inovadores e tiveram influência nos debates posteriores. Por ocasião da Carta de Atenas de 1931, que discutiu o conceito de restauro, Giovannoni, em suas intervenções, apresenta indícios de uma preocupação com a dimensão urbana da conservação e sua integração nos processos de planejamento das cidades, preocupação que termina por ficar de fora do texto final da referida Carta (CABRAL, 2013).

Giovannoni sintetiza a função memorial de Ruskin e a proposta analítica racional de Camilo Sitte em uma visão unitária tipo-morfológica geradora de um padrão para a conservação e o planejamento das cidades. Nessa síntese, as obras assumem interesses predominantemente ambientais, tanto no que diz respeito à arte ou às referências históricas, quanto em sua função urbanística.

As primeiras décadas do século XX acaloram os debates sobre o papel do patrimônio histórico. Com a presença de técnicos especializados de vinte e quatro países (não apenas arquitetos), e tendo como temática a conservação dos monumentos históricos sujeitos à ameaça externa, o I Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos em Monumentos constituiu-se no primeiro ato normativo em âmbito internacional dedicado ao patrimônio. Como resultado do Congresso, em outubro de 1931, foi elaborada a *Carta de Atenas*.

A Carta de Atenas revela-se um marco na tentativa de transformar a cultura patrimonial na busca de objetivos comuns de diversas nações, inspirando-se no exemplo da recuperação do centro histórico de Atenas, que teve a cooperação de variados especialistas, oriundos de muitos países. O caráter público da conservação do patrimônio, as circunstâncias locais e o respeito à fisionomia das cidades preexistentes, o papel da educação no respeito aos monumentos, a documentação internacional, a manutenção criteriosa para evitar ou minimizar a necessidade de restauro, o direito da coletividade à propriedade privada são princípios gerais e doutrinas relativas à conservação de monumentos deliberados e constantes da Carta, que eleva a um novo patamar o discurso sobre a preservação; a prática, nem tanto, se analisarmos a postura do movimento hegemônico do modernismo. Como exemplo dessa postura, a outra conhecida Carta de Atenas, a de 1933, um manifesto urbanístico resultante do IV Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM) realizado em Atenas, desconsidera a amplitude conceitual relativa ao patrimônio da Carta de 1931, contemplando apenas, após solicitação de participantes italianos, uma tímida recomendação relativa à conservação do patrimônio histórico.

A não inclusão das proposições de Giovannoni no texto final da Carta de Veneza de 1931 é um ponto revelador dos embates por hegemonia ideológica e poder simbólico no campo patrimonial naquele período, e que se prolongou até meados do século XX.

A contraposição de ideias e práticas da preservação e do urbanismo foi marcante em grupos nesse período. De um lado os que se alinhavam a Giovannoni; de outro, os arquitetos modernistas e simpatizantes. Giovannoni, em suas reflexões iniciais, identificou-se com alguns princípios compartilhados pelo

ideário modernista: reconhecia que novos elementos começavam a revolucionar os sistemas urbanos, tais como a velocidade, o fluxo, a tecnologia. Os rápidos meios de comunicação modernos, ferrovias, bondes e automóveis permitem à vida citadina estender-se para bem longe dos velhos centros. E, também, os modernos arranha-céus de New York impressionaram o jovem engenheiro principalmente em relação à extraordinária rapidez de sua construção e aos sistemas utilizados para a realização dos elementos de aço, além da rigorosa organização americana do canteiro de obras (PANE, 2007). Outro ponto similar entre Giovannoni e os modernistas é a confluência da ideia de que o arquiteto deveria se preparar tecnicamente e dominar todo o processo de concepção e produção de um edifício, dos aspectos históricos e artísticos aos construtivos.

Mas, a confluência de pontos iniciais vai se desmontando, acirrando o conflito de posições entre os oponentes: Giovannoni combatia o racionalismo funcionalista, o anti-historicismo e a pouca importância que os modernistas dedicavam à tradição e aos conjuntos históricos antigos, descaso esse simbolizado principalmente pelo *Plano Voisin* de Le Corbusier. O momento de dissonância mais significativa deu-se nos anos vinte do século XX, coincidindo com a disseminação das teses de Le Corbusier. Giovannoni consolida uma oposição gradual ao movimento moderno que, no seu ponto de vista, não tinha capacidade de coexistir com a arquitetura antiga, o que terá influência significativa na cultura arquitetônica italiana dos anos 30, até o período pós- Segunda Guerra.

Giovannoni [...] jamais apreciou de fato as manifestações do modernismo, dando provas disso em variados textos, como ao criticar o irracionalismo de obras de Le Corbusier e sua falta de preparo técnico, além de, ao defender a arquitetura na Alemanha, em plena Segunda Guerra Mundial, considerar “até que uma arquitetura nacional se afirme de maneira segura, é melhor recorrer à Arquitetura clássica, do que àquela difundida há até poucos anos pelas correntes democráticas internacionais”, citando, em seu apoio, *Mein Kampf* de Adolf Hitler. (KHUL, 2013, p.18).

Por outro lado, os modernistas entendiam como inaceitáveis as posições político-ideológicas de Giovannoni, e também consideravam como incompatíveis com a “era da máquina” o esteticismo, o historicismo, a adoção de linguagem artística do passado, e a valorização xenófoba do estilo regional tradicional em contraposição a um estilo nacional ou internacional, expressos em seus escritos. Essas divergências alentaram o confronto permanente de ideias, tanto relativas à conservação do patrimônio histórico quanto à gestão urbana.

Parte da virulência endereçada a Giovannoni vinha de suas críticas à arquitetura do modernismo, de seu arraigamento em relação às tradições do classicismo, e sua postura que foi percebida, durante muito tempo como ambivalente em relação ao fascismo; as revisões historiográficas recentes, através de leituras como as de François Choay e de Zucconi, por exemplo, mostram que, apesar das loas que tece a Mussolini no livro *Vecchie Città*, ele não pode ser confundido com os arquitetos a serviço do regime, devendo ser encarado como um profissional competente que enxerga a possibilidade de realizar sua visão sobre o urbanismo através do governo fascista, e, não, ser considerado uma figura política do fascismo. (KHUL, 2013, p.18).

As controvérsias e disputas entre o pensamento influenciado por Giovannoni e os modernistas ficaram visíveis nas discussões para a reconstrução de centros históricos de cidades arrasados pela Segunda Guerra e perduram até

os anos cinquenta do século XX. Nos últimos congressos do CIAM, as posições de modernistas que se aproximavam das preocupações de Giovannoni ganham mais espaço (o respeito a valores culturais locais e a preocupação com os centros urbanos, por exemplo) e a crítica de suas posições é feita, de uma forma menos apaixonada, por estudiosos, nas últimas décadas do século XX até hoje. Dentre eles, Andrea Pane, que registra:

Definitivamente, mesmo com os inevitáveis desenvolvimentos disciplinares, o legado multiforme de Giovannoni nos campos do restauro, do urbanismo e da história da arquitetura parece ainda hoje de notável atualidade. A despeito de tudo isso, a sua fortuna crítica, no entanto, foi marcada por um longo período por preconceitos e silêncios - devidos em grande parte ao seu controvertido envolvimento com o regime fascista e à sua oposição à arquitetura moderna - bem evidentes desde os anos que imediatamente sucederam à sua morte, que atingiram em particular a parte mais inovadora de sua contribuição, ou seja, a referente à conservação do ambiente urbano. (PANE, 2012, p.48).

Os modernistas e o patrimônio

Como acirrados oponentes de um patrimonialista de primeira linha como Giovannoni, de que forma os arquitetos representativos do movimento moderno lidaram com a ideia de preservação patrimonial?

Uma situação mais ou menos recente 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 o crescente reconhecimento de seus valores culturais levam à necessidade de relativização de conceitos caros à tradição patrimonial como autenticidade e reversibilidade. Para entendermos a origem deste aparente conflito, faz-se necessário compreender princípios básicos declarados e praticados pelas principais correntes de arquitetura e urbanismo do movimento modernista.¹⁰

Segundo Susan Macdonald:

O Modernismo foi concebido com o objetivo 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, n.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 e a integração das artes.

Como o ideário do Movimento Moderno e seus arquitetos representativos lidaram com a ideia de preservação patrimonial?

A leitura do momento histórico efetuada pelos arquitetos modernistas e a postura prática de seu ideário provocaram transformações na produção arquitetônica e nos valores atribuídos à história e ao patrimônio construído,

10. No modernismo não há um ideário único, pois há diferenças importantes entre arquitetos de uma mesma época. Nesse trabalho o modernismo referido é aquele hegemônico nos CIAM, o espaço de convergência de fontes diversas que resultou no estabelecimento de alguns pontos comuns no movimento. No Brasil, Hugo Segawa, na tentativa de romper com abordagens historiográficas totalizadoras, relativiza as diversas contribuições de diferentes modernismos na história da arquitetura brasileira do século XX, no seu livro "Arquiteturas do Brasil 1900 - 1990." (SEGAWA, 2002).

no início do século XX. A pouca atenção - para usar de moderação - que o movimento modernista internacional deu ao tema patrimonial não impediu seu desenvolvimento conceitual e prático nem sua crescente importância pelo mundo moderno. No Brasil, essa relação entre tradição e modernidade foi um pouco matizada: os protagonistas do Movimento Moderno tiveram uma participação determinante na constituição 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 *O culto moderno dos monumentos: sua essência e sua gênese*, de Riegl (1858-1905), e os debates referentes às 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 movimento¹¹, levou à formulação e explicitação de ideias e práticas pouco amigáveis ao patrimônio histórico construído. Não obstante a multiplicidade de posições e visões dentro do movimento modernista internacional, que incluíam forças favoráveis a pautar o tema do patrimônio, foi nítida a preponderância de algumas figuras emblemáticas do movimento, com posições modernistas mais ortodoxas e com força retórica, o que terminou por anular ou adiar práticas ou discussões dissonantes¹².

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 do Patrimônio* (2001) - constata-se que, em função da lógica modernista e de sua prática, pouca atenção foi dada ao assunto. 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 realizados sobre as suas dez edições, no período entre 1928 e 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, p 8 - 21).

Como síntese do pensamento daqueles arquitetos, as atas dos encontros são reveladoras do estágio conceitual, do ideário, do nível de preocupação e importância dispensadas ao patrimônio histórico-cultural. E, na prática, foi pouco. Ocasionalmente, em 1929, 1933, 1951 (centros históricos), os modernistas tentaram colocar o patrimônio cultural na ordem do dia. Mas o fizeram de maneira pontual - o patrimônio como monumento isolado - ou o fizeram à sombra dos argumentos racionalizadores do espaço das cidades. Quando tratado, o centro histórico era visto muito mais como um estorvo aos fluxos e às condições

11. Positivamente, o rompimento com a história faz parte do discurso de alguns arquitetos modernistas como Le Corbusier e Adolf Loos - que tiveram influência direta nos modernistas de todo mundo. Pode-se inferir, porém, que em muitas situações, quando os arquitetos modernistas afirmavam "repúdio à história", estavam dirigindo-se aos revivalismos e historicismos imediatamente antecessores de seu momento histórico.

12. 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).

sanitárias do que como uma expressão de permanência e sentido histórico. A condição de existência da cidade antiga, de coadjuvante esfumaçada para protagonista da prática urbanística, não se deu completamente sem traumas internos no movimento. As figuras mais proeminentes do modernismo evitaram o tema, por sinalizar um retorno, destoando das diretrizes do 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 contradizer a ruptura com o passado historicista – uma das premissas estabelecidas no início do Movimento Moderno.” (MAYUMI, 2005, p.13).

Os CIAM não deixaram de discutir a cidade existente e de se preocupar com o destino dos antigos centros históricos.¹³ Não faltaram debates, reflexões e mesmo divergências sobre o assunto. Mas isso se deu mais de forma retórica do que prática, e a força da “missão” restauradora da racionalidade arquitetônica praticamente anulou os esforços marginais de alguns membros com maior sensibilidade para com o campo patrimonial. Alguns estudos apresentam pontos de vista díspares sobre a relação entre o Movimento Moderno e o patrimônio, como os de Cerávolo (2010) e Mayumi (2005). 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) 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 ideia difundida pela historiografia que mostra a pouca ou nenhuma atenção dedicada pelo Movimento à questão de preservação das cidades antigas faz sentido:

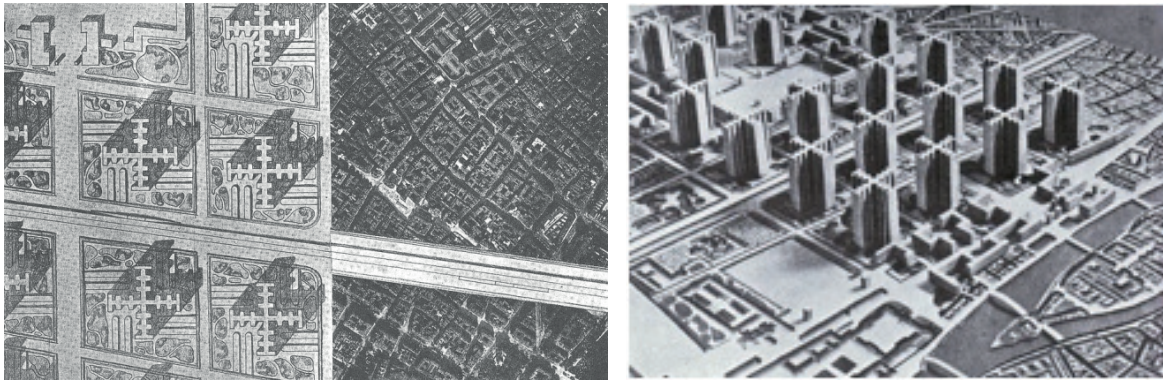
De fato, isto não deixa de ser verdade se considerarmos que nenhum projeto ou proposta dos CIAM foi executado visando a conservação dos tecidos urbanos antigos. Ao invés disso prevaleceu, ao longo dos 31 anos de trabalhos daquele grupo, a tendência a tratar a cidade como um fato abstrato, fruto de uma 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 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, 2005, 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 modernis-

13. No entanto, no período compreendido entre as décadas de 1920 e 1960, as práticas (ações, reflexões) voltadas à proteção do patrimônio deram-se 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.

ta: o Plano Voisin de Corbusier é emblemático¹⁴. 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 3).

14. Choay não tem o mesmo grau de restrição à tabula rasa efetuada pelo barão Haussmann em Paris no final do século XIX (CHOAY, 2001, p.176).



No período “heroico” do movimento modernista, não só os projetos e obras se ofereciam como veículos da modernidade. As escolas de arquitetura passaram a veicular sistematicamente esse ideário. O ensino de História foi praticamente suprimido na *Bauhaus* de Gropius durante os primeiros anos de aprendizado, porque acreditava que tudo deveria ser criado por princípios racionais e inovadores ao invés de 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 comprometia 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, p.111). Só após três ou quatro anos de estudo, eram ministradas aulas de história, para que o aluno não deixasse o passado “contaminar” suas criações. Esse exemplo evidencia como o ideário e as atitudes do movimento adquirem peso na cultura patrimonial, histórica e arquitetônica do século 20.¹⁵

Figura 3 - Plano Voisin 1925 - à esquerda, bairros que seriam destruídos; à direita, bairros projetados para substituí-los. Fonte: LE CORBUSIER (1969, p.147-148).

Não ignorando o acervo considerável de artigos e documentos sobre o patrimônio produzidos durante as décadas de 1930 a 1960, com as contribuições de arquitetos e urbanistas modernistas, constata-se que seus argumentos foram relativamente inócuos para se contraporem à propagação do ideário que induzia a lógica de que toda referência ao passado se configurava numa atitude conservadora ou retrógrada.

15. 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.

A constatação de certos avanços auferidos pelo movimento modernista na arquitetura - a união entre tecnologia e arte, o esforço para 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 e de suas consequências no campo patrimonial. O discurso da redenção do novo e da funcionalidade, com a tônica pejorativa relativa às preexistências históricas

e à cultura passada, propaladas por segmentos importantes do modernismo, ofusca e marginaliza a importância da cidade existente e de sua historicidade.

Se o discurso hegemônico dos modernistas não via como importante preservar a produção histórica preexistente e seus significados, teria sentido preservar a arquitetura que eles produziram?

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 *Cittá Nuova*, como prefácio a essa exposição, assinou um manifesto em que se posiciona contra:

- ♦ Toda a pseudoarquitetura de vanguarda, austríaca, alemã e americana.
- ♦ Toda a arquitetura clássica solene, hierática, cenográfica, decorativa, monumental, graciosa, agradável.
- ♦ A embalsamação, a reconstrução, a reprodução dos monumentos e palácios antigos.
- ♦ As linhas perpendiculares e horizontais, as formas cúbicas e piramidais que são estáticas, graves, oprimidas e absolutamente fora da nossa novíssima sensibilidade.
- ♦ O uso dos materiais maciços, volumosos, duradouros, antiquados, custosos. (ALMEIDA, 2013, n.p.).

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.” (ALMEIDA, 2013, n.p.). 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, p.24).

Há, de fato, no aspecto conceitual, uma aparente contradição no propósito de se preservar uma arquitetura que não 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 antagonico a uma concepção que reconhecia seu papel na mudança e no processo de transformação constante da realidade. (CARRILHO, 2000, n.p).

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, n.p.).

Não obstante permanecerem as dificuldades de entendimento e resistências no reconhecimento de bens modernos como patrimônio, é sintomático e revelador o avanço na identificação desses bens: edifícios isolados, conjunto de obras e até cidades inteiras são inscritas como patrimônio cultural da humanidade pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura - UNESCO. O caso de Brasília, pioneiro como cidade modernista, é emblemático. O seu reconhecimento deu-se porque o conjunto urbanístico ilustra a produção de um período significativo da história (modernismo), nos mesmos moldes valorativos que, representando outros períodos, diversos sítios urbanos notáveis como Florença, Veneza, Havana, Ouro Preto, Olinda foram reconhecidos.

Em um período subsequente ao de maior produtividade e abrangência do movimento moderno, a maior parte das teorias patrimoniais ainda ficou ancorada nos paradigmas antagônicos desenvolvidos por Ruskin e Viollet-le-Duc. Referenciados neles, os agentes do campo patrimonial tentaram, em suas formulações, estabelecer uma conciliação daquelas posições e buscaram um equilíbrio entre intervenção e conservação. Nessa linha, Cesare Brandi (1906-1986), com seu livro *Teoria do Restauro*, lançado originalmente em 1963, apresentou, de forma elaborada e de difícil leitura, os pressupostos de sua teoria crítica do restauro, na tentativa de atingir um público mais amplo para a reflexão sobre questões ligadas à conservação patrimonial. Brandi se contrapôs às teorias do restauro filológico ou científico hegemônico, do final do século XIX e início do século XX, que colocavam a necessidade de tornar a prática do restauro um ato estritamente científico, com cuidados filológicos sobre documentos históricos.

A ampla destruição provocada pela Segunda Guerra na Europa, a perda de documentos e a necessidade de reconstrução provocam também novas questões para o campo patrimonial, esmorecendo em parte os argumentos estritamente científicos para a restauração. Diretor do Instituto Central de Restauro de Roma (ICR), onde permaneceu de 1939 a 1960, Brandi foi o encarregado de elaborar diretrizes para a restauração dos inúmeros bens artísticos destruídos pelos bombardeios bélicos em seu país.

Nesse quadro, tentando superar os limites da teoria científica do restauro, Brandi desenvolve seus argumentos considerando a atividade do restauro, para além de um ato científico ou filológico, como um ato crítico em que o responsável pela restauração faz escolhas baseadas no seu conhecimento e sua sensibilidade. Brandi entende o patrimônio como legado da atividade artística e histórica do homem cuja utilidade, mesmo se presente, tal qual na arquitetura, não poderá ser levada em consideração de forma isolada, mas como mera consequência das

duas instâncias fundamentais:

Como produto da atividade humana, a obra de arte coloca, com efeito, uma dúplici-
ce instância: a instância estética que corresponde ao fato basilar da artisticidade
pela qual a obra de arte é obra de arte; a instância histórica que lhe compete como
produto humano realizado em certo tempo e lugar e que em certo tempo e lugar
se encontra. (BRANDI, 2004, p.29).

Para Brandi (2004), “[...] a restauração deve visar ao restabelecimento da
unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um
falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da
obra de arte no tempo” (p.33), preservando sua historicidade, mas não buscando
o seu “estado original” que pode ser mera recriação fantasiosa. O restaurador
deverá “[...] limitar-se a desenvolver as sugestões implícitas nos próprios frag-
mentos ou encontráveis em testemunhos autênticos do estado originário” (p.47).
Para o autor, “[...] restaura-se somente a matéria da obra de arte” (p.31), pois a
obra de arte é um ato mental que se manifesta em imagem através da matéria e
é essa matéria que degrada. A instância estética detém a primazia no objeto, pois
a singularidade de uma obra de arte em relação a outros produtos da atividade
humana não depende de sua materialidade, mas de seu caráter artístico.

As controvérsias sobre o sentido das postulações de Brandi não são raras
e referem-se principalmente ao seu alcance para contemplar a diversidade atual
dos objetos de conservação, particularmente da arquitetura. Segundo Beatriz
Kuhl, é um equívoco em relação ao pensamento de Brandi questionar se a sua
teoria deveria ser aplicada a obras pelas quais o autor não tinha maior apreço,
como, por exemplo, a arquitetura do século XIX.

Esse tipo de raciocínio se constitui em sofisma. Vincular o restauro ao processo
histórico-crítico é afastá-lo do empirismo e da arbitrariedade para ancorá-lo às
ciências, impondo à ação do restaurador o respeito a uma sólida deontologia pro-
fissional, baseada em método científico, independente de sua “opinião” pessoal
sobre uma dada obra. Se a obra foi reconhecida como bem cultural (sendo ou não
tutelada por lei), deve ser restaurada com todo o rigor. Ademais, Brandi jamais se
colocou como senhor onipotente e onisciente para decidir sobre tudo aquilo que
é ou deixa de ser de interesse para a preservação. Outro problema é imputar uma
opinião do autor sobre obras a respeito das quais ele não se manifestou (e nem
conheceu); engano é ainda considerar que ele desprezaria, por exemplo, toda e
qualquer obra do século XIX. (KUHL, 2007, p.206).

Outros autores analisam que Brandi parte dos postulados de Riegl refe-
rentes aos juízos de valor, em que a decisão é tomada com fundamento num
juízo crítico de valor do agente da conservação. Porém, sua tônica prioriza o
componente artístico do bem, limitando ou descartando possibilidades do cam-
po patrimonial, pois os bens não enquadrados na categoria objeto de arte não
estariam incluídos no universo a ser tratado como suporte material da memória
e da história, e mais, na prática atual da campo patrimonial

[...] a restauração se ocupa, é certo, de edifícios, pinturas ou escultura, mas também,
e com igual dignidade, de livros, de documentos, de peças arqueológicas, de objetos
etnográficos, de coleções científicas, de objetos religiosos e de películas de cinema.
Este mero fato (o fato de que a restauração já não só se ocupa de objetos artísticos)
deveria bastar para pôr em evidência que a Teoria do Restauro não é na realidade
uma teoria da restauração. É outra coisa distinta, menos ambiciosa, diferente: é tão

só (o nada menos que) uma teoria da restauração de obras de arte (VIÑAS, 2007, p.9, tradução nossa).

O objeto de arte de Brandi conteria em si, em sua materialidade, os seus valores, não sendo relevante o contexto no qual está inserido ou a espacialidade que provoca. Nesse sentido, a sua teoria do restauro, que pode ser fértil para a conservação de obras de arte, pouco atende às necessidades da conservação contemporânea e especialmente à conservação de edifícios e núcleos urbanos que, nos cânones do campo, não são considerados obras de arte. Na teoria de Brandi, mesmo quando a arquitetura é considerada obra de arte, muitos de seus aspectos constitutivos como espacialidade, contextualidade e funcionalidade são considerados questões acessórias ou não são vistas como relevantes:

Mas quando se tratar, ao contrário, de obra de arte, mesmo se entre as obras de arte haja algumas que possuam estruturalmente um objetivo funcional, como as obras de arquitetura e, em geral, os objetos da chamada arte aplicada, claro estará que o restabelecimento da funcionalidade, se entrar na intervenção de restauro, representará, definitivamente, só um lado secundário ou concomitante, e jamais o primário e fundamental que se refere à obra como obra de arte. (BRANDI, 2004, p.26).

Polêmicas conceituais do campo

Polêmicas e controvérsias fazem parte de áreas em que se disputa a afirmação de pontos de vistas e interesses. No campo patrimonial, o confronto pioneiro talvez possa ser registrado ainda no século XIX, com as divergências conceituais entre os defensores das ideias patrimoniais de Ruskin e de Viollet-le-Duc. Mas não pararam por aí. No século XX, a disputa pela hegemonia técnica e discursiva no campo patrimonial e, conseqüentemente, pelo poder simbólico deles decorrentes, tem um exemplo emblemático. Trata-se de uma das controvérsias mais duradouras e mais complexas relativa ao restauro de obras de arte – que refletia então diretamente na teoria e na postura dos conservadores da arquitetura – que foi denominada *cleaning controversy*. Esse debate, nos anos de 1940, com conseqüências nos anos 50, envolveu intervenções realizadas nas pinturas da Galeria Nacional de Londres, conhecidas como a controvérsia da limpeza. Considerada pelos seus atores como divergências sobre procedimentos técnicos, terminologia, "gosto" ou “modos de ver”, a controvérsia de fato se revelou uma clara disputa de hegemonia do poder simbólico no campo.

Os personagens envolvidos na polêmica eram representantes de segmentos importantes do campo das artes e do restauro na Europa: a Galeria Nacional, em Londres, e o Instituto Central do Restauro (ICR), em Roma. Os fatos: entre 1936 e 1946 um grande número de pinturas da Galeria Nacional foi restaurado por um grupo de técnicos e apresentado ao público, em 1947, na exposição denominada *Cleaned Pictures*. A reação da opinião pública e de outros técnicos sobre o excesso de “limpeza” e a aparência final das obras após a restauração foi tão grande¹⁶ que foi necessária a criação de uma Comissão de Inquérito interna para avaliar as práticas da Galeria. Montada com especialistas próximos à instituição, compreensivelmente, concluiu que nenhum dano foi encontrado como resultado da restauração, opinião reforçada por especialistas simpáticos à instituição de que a controvérsia poderia até mesmo ter alguns efeitos positivos

16. Caso semelhante ocorreu na Espanha, a partir de 1996, quando da exposição do quadro *El caballero de la mano en el pecho*, do pintor El Greco, recém-restaurado pelo Museu do Prado. Ver informações e discussões em <http://mercevidalg.blogspot.com.br/2013/01/el-caballero-de-la-mano-en-el-pecho.html> e http://elpais.com/diario/1999/06/08/cultura/928792807_850215.html

sobre os métodos de conservação, defendendo o *modus operandi* da instituição, prática que, em parte, permanece até os dias de hoje. (VIÑAS, 2007).

Esse resultado não foi compartilhado por todos. Em 1949, Cesare Brandi escreveu um artigo veemente contra os métodos de restauração empregados pela Galeria Nacional. Brandi acreditava que, deixando as imagens com sua patina, com os sinais incorporados ao longo do tempo, elas estariam mais próximas da intenção original do artista. Ele explicou que o que era considerado “sujeira” era a tonalidade que o verniz do quadro adquiriu com o tempo e que removê-la significaria remover uma parte expressiva da pintura, significaria, para usar conceitos do autor, romper a sua unidade artística potencial, afrontando a totalidade da obra de arte.

Calçando as opiniões emitidas na controvérsia, estão correntes ideológicas do campo patrimonial da época, que ainda hoje encontram espaço: de um lado, aqueles que veem a restauração como um ato científico e, de outro, os que entendem que o ponto de vista artístico tem a palavra final sobre os procedimentos de conservação e restauro dos bens patrimoniais. Não seria por acaso: na controvérsia quem respondia pela Galeria Nacional era o seu departamento científico, e o diretor do ICR era um crítico de arte...

Para os mais otimistas, a *cleaning controversy* teve efeitos positivos. Provocou um maior cuidado e melhorias na conservação e limpeza e sublinhou, como obrigatória, a partilha entre operadores e estudiosos dos métodos de conservação, um equilíbrio entre técnica e arte na intervenção patrimonial.

Para outros, como Viñas (2007), a análise da controvérsia demonstra os limites e impossibilidades de vertentes serem capazes de abranger o complexo universo da conservação de bens patrimoniais, que vai muito além daquilo que é considerado obra de arte. E demonstraria a insuficiência de ambas para direcionar as práticas da conservação nos dias de hoje, quando a grande maioria dos bens patrimoniais não é necessariamente objeto de arte. A conservação atual abarca do monumento isolado aos grandes conjuntos arquitetônicos e a paisagem, incluindo bens cada vez mais variados, além de um passado cada vez mais próximo, e com isso requisita parâmetros mais abertos para sua identificação e valoração.

Para Jeremy C. WELLS (2007), uma maneira de olhar para os significados de doutrinas da preservação pode ser através de dispositivo dramático abordando temas seminais que as originaram. Com o objetivo de desconstruir conceitos que colocam a verdade única como motor da preservação, o autor imagina uma possível conversa entre Camillo Boito, e Viollet-le-Duc. Não é declarado pelo autor, mas a conversa poderia ter-se dado em um congresso hipotético para redigir alguma Carta patrimonial:¹⁷

Viollet-le-Duc: O arquiteto deve ter a liberdade criativa para fazer um edifício coincidir com sua visão, para fazer um passado melhor do que o passado.

Boito: Calma lá, Mr. Viollet-le-Duc. Não podemos criar uma falsa sensação de história, podemos? Eu não gosto do que você fez a essas obras góticas medievais. Você as corrompeu com o seu gosto pessoal. Por favor, seja mais objetivo e científico sobre seu trabalho. Nós temos uma verdade para preservar; não para manchá-la.

Viollet-le-Duc: Ah, mas então você defende um estado artificial. Tudo o que eu

17. Wells pode ter se inspirado nos diálogos do livro de Boito “*Questione pratiche di belli arti*”, de 1893. Esse livro é citado por Choay (2001, p.165) como um ensaio crítico em forma de diálogo, contrapondo pontos de vista patrimoniais de Boito e Le-Duc. O livro de Boito está disponível em: <https://ia801303.us.archive.org/31/items/questionipratich00boit/questionipratich00boit.pdf>.

tento fazer é reconhecer o brilho de um edifício em um momento único. Edifícios evoluem e mudam. Como você propõe parar o tempo?

Boito: Minha Nossa Senhora! Você não pode permitir aqueles atos terríveis para aqueles edifícios.

[À distância, John Ruskin e William Morris torcendo ruidosamente.]

Viollet-le-Duc: E o que você pretende fazer?

Boito: Meus amigos e eu devemos esmagar as suas ideias e torná-las impróprias para consumo. Vamos enterrá-lo.

Viollet-le-Duc: Droga! Eu não acredito em você; como podem as minhas ideias ser tão perigosas? Suas ações estão negando a humanidade do edifício!

Boito: Vamos congelar o debate sobre a preservação dos edifícios, e tornar a sua marca de "restauração" ilícita e imoral. Vamos criar uma doutrina para parar a reprodução de ideias contaminadas como as suas. Devemos proteger os edifícios! Devemos proteger sua verdade!

E assim nasceu a doutrina de conservação do patrimônio...

(WELLS, 2007, p.2, tradução nossa)

As polêmicas e controvérsias podem ser constatadas nas cartas patrimoniais¹⁸, das quais a de Veneza (1964), Burra (1979) e o Documento de Nara dão exemplos significativos por marcarem distinções conceituais no campo patrimonial e por serem ainda as mais divulgadas e debatidas.

Inspirada diretamente na Carta de Atenas de 1931, a Carta de Veneza amplia conceitos e reflete avanço nas discussões. Reelabora o sentido de preservação dos monumentos antigos; transfere para a humanidade a responsabilidade pela conservação dos monumentos, com princípios válidos internacionalmente e valoriza a diversidade, atentando às especificidades de cada país, ressaltando que o progresso só pode resultar do contato entre as culturas.

Do ponto de vista da prática do restauro, a Carta de Veneza efetuou uma síntese das teorias de até então, reafirmando a arte e a história como princípios básicos para a preservação, ratificando as posições do "restauro crítico". No aspecto de abrangência, ampliou o objeto de proteção, contemplando obras modestas que, com o decorrer da história, assumiram significação cultural, para além de monumentos grandiosos e seu entorno. Seus princípios de preservação ainda são considerados válidos para o trato de sítios históricos e artísticos, continuando a ser o documento-base de muitas instituições do campo patrimonial. Entretanto, críticas às "limitações verificadas na Carta de Veneza" (WELLS, 2007) alegam a predominante influência europeia na sua elaboração e uma conotação marcadamente positivista em suas deliberações. O foco concentrado no monumento construído como portador de uma verdade única, a fé exacerbada no papel da ciência e o apego à materialidade reforçariam a identificação dessas limitações doutrinárias da Carta. Para essas críticas, em algum ponto, o *fetichismo material* da Carta de Veneza deveria dar lugar a um "pluralismo de verdades" enraizadas

18. Ver cartas patrimoniais disponíveis em <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/226>. Acesso em 03.08.2015.

em contextos culturais e não materiais.

Essa pleiteada ampliação de foco das cartas começaria com a Carta de Burra (1979) e passaria pelo Documento de Nara (1994), que indicam como relevantes princípios para a preservação a pluralidade de valores e a verdade de diferentes culturas, inserindo no campo do patrimônio o conceito de patrimônio imaterial. (Sobre o Documento de Nara, ver o item Autenticidade e Identidade, à frente). Como esses conceitos refletem no campo patrimonial brasileiro?

1.1.4 A formação do campo no Brasil e em Brasília

Embora haja registro de fatos e menções isoladas de preocupação com esse ou aquele monumento, com finalidades diversas - seja como patrimônio da igreja católica, como registro de memória histórica, como afirmação de alguma representatividade do império português perante o mundo - até o século XIX, não se pode caracterizar nas terras luso-brasileiras a existência de um esboço sequer do que caracteriza hoje o conceito de campo patrimonial. A falta de uma prática intelectual sistemática, de uma organização institucional identificável e de um conjunto de intervenientes ratificam essa ausência. Segundo Rubino (1991), adotando o ponto de vista europeu da metrópole, poder-se-ia afirmar que “[...] no período colonial não houve nenhum projeto de lei que protegesse qualquer bem cultural brasileiro, o que seria impraticável em uma colônia onde tudo estava por fazer.” (p.23). O historiador Hernan Venegas Marcelo, em pesquisa sobre a noção de patrimônio no período imperial no Brasil, ratifica essa constatação afirmando que não seria pertinente falar para o século XVIII de patrimônio cultural brasileiro, e sim da proteção de uma ou outra edificação colonial. O reconhecimento do patrimônio é um fenômeno que se constata depois, na produção escrita de importantes intelectuais dos oitocentos, podendo-se inferir também que essa forma de expressão é paralela ou decorrente da invenção do próprio Brasil-Nação (MARCELO, 2013, p.137).

O início da construção da ideia de nação ou da “invenção” do Brasil se dá ao longo do século XIX. A construção ideológica da nação brasileira nesse período ganha força, indicando formalmente ou implicitamente que as tradições luso-brasileiras seriam a base legítima sobre a qual deveria ocorrer a sequência natural ou continuidade modificada para tornar a ex-colônia uma nação civilizada. O Brasil que se “inventou” selecionou o passado que melhor se adaptou à ideia de mudança, ratificando a presença dos Bragança no empenho em tornar civilizada uma colônia com muitos contrastes sociais perante os olhos das nações civilizadas (MARCELO, 2013, p.137).

Esse início se dá principalmente por meio das práticas do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro - IHGB, que congregava parte importante da elite intelectual brasileira responsável em sua revista, por um projeto histórico de unificação do país. Mas, ainda ali, não era o patrimônio construído o centro das preocupações, não eram os monumentos o veículo da reconstrução da história do país. Os documentos históricos (em papel) é que apontavam para a unidade nacional pretendida pela elite da nascente nação brasileira (MARCELO, 2013). A pretensão era unificar a nação por meio de um projeto histórico. Só mais

tarde o projeto patrimonial, com a consolidação institucional de seu campo, veio juntar forças a ele.

Embora não se caracterizando ainda como campo patrimonial, a ideia dos bens patrimoniais como portadores de representatividade civilizatória da nação foi desenvolvida ao longo do século XIX por meio do próprio IHGB (retomada das memórias históricas da igreja católica), de estudos intelectuais (identificação de possíveis raízes da arte brasileira) e de resgate memorialístico, com livros e crônicas publicadas em jornais sobre monumentos isolados da cidade do Rio de Janeiro. Além disso, as primeiras instituições que se aproximavam de um serviço do patrimônio começam a surgir com a construção de museus e institutos.

No início do século XX, esse quadro vai se alterando e ganha força o reconhecimento da arquitetura legada pelos portugueses no Brasil como portadora de elementos civilizatórios de identidade. É na onda dos movimentos nacionalistas (portugueses e latino americanos), no questionamento de parte das elites brasileiras relativo aos valores culturais europeus que surgem as primeiras manifestações do movimento Neocolonial na arquitetura brasileira. Para Maria Lucia Bressan Pinheiro (2011), em seu estudo intitulado *Neocolonial, modernismo e preservação do patrimônio no debate cultural dos anos 1920 no Brasil*, o Neocolonial é a primeira iniciativa, em arquitetura, de valorização das raízes brasileiras e de busca de uma identidade nacional. Para a autora, nomes como Ricardo Severo e Victor Dubugras, em São Paulo, José Mariano Filho e Lucio Costa no Rio, além de Mario de Andrade, foram centrais no diálogo em torno da temática da origem de nossa arquitetura e de nosso patrimônio. O debate e mesmo a mudança de posições, como num “carrossel”, na expressão da autora, revela a pretensão de hegemonia de um discurso do patrimônio que consolidasse a respectiva posição do autor e da vertente naquele campo.

O que estava em jogo na busca de um poder simbólico constituinte no campo em formação? Para Lauro Cavalcanti, estava em disputa a oportunidade de influenciar ou mesmo forjar políticas públicas (nesse caso para a cultura) de um Estado que pretendia fundar um novo país: uma política que expressasse o passado na busca do seu futuro e que, no campo da cultura, pudesse “[...] escrever simultaneamente o mapa astral e a árvore genealógica do país.” (CAVALCANTI, 1999, p.182).

Embora o estilo Neocolonial fosse considerado em alguns casos uma manifestação fantasiosa em relação às raízes da arquitetura brasileira (pouco se conhecia a arquitetura colonial luso-brasileira, mesmo porque destituída de valor até então), está entre os méritos dos intelectuais ligados ao movimento a redescoberta da arquitetura colonial, realizando inventários das construções históricas brasileiras na segunda década do século XX. Como consequência desse movimento, projetos de lei começam a surgir, a maior parte de abrangência local, e culminam formalmente com a Constituição de 1934, cujo segundo artigo ressalta o dever do estado em proteger os objetos de interesse histórico e artístico do país.

Nesse período tornam-se evidentes as influências de pensadores europeus nos temas relativos à conservação de monumentos e as formas de lidar com o patrimônio construído do passado. Não havendo ainda um ponto de acordo mais amplo, mesmo ideias antípodas como as de Ruskin e Viollet-le-Duc ocupavam o

espaço da discussão. Elas manifestam-se nesse período de forma alternada, ora no conteúdo subjacente da arquitetura Neocolonial no Brasil, pelas repetidas referências indiretas às ideias de Ruskin, ou então, mais tarde, nos anos 30, com o modernismo brasileiro claramente repercutindo postulados de restauração e preservação do patrimônio de Viollet-le-Duc.

Portanto, bem ou mal, o neocolonial estimulou o interesse pelo estudo da arquitetura colonial brasileira – condição imprescindível para qualquer iniciativa preservacionista no país e da qual os modernistas da década seguinte souberam tirar proveito. Pinheiro (2011), em seu amplo estudo sobre as origens em torno da formulação e da difusão dessas novas modalidades arquitetônicas na década de 20, busca as conexões e as correspondências entre o Neocolonial e o Modernismo por meio do exame dos discursos proferidos pelos seus respectivos patronos.

Conclui que no fundo o Neocolonial e o Modernismo, do ponto de vista da referência histórica e da preservação do patrimônio, não foram tão antagônicos como certa tradição histórica da arquitetura brasileira propaga. Para a autora, ambos tinham como motivação perpetuar o caráter tradicional da arquitetura brasileira por meio de novas práticas e se colocavam como legítimos representantes da tradição artístico-arquitetônica nacional.

A negação dos valores e da importância do Neocolonial aparece posteriormente, de forma literal em Lucio Costa e em outros modernistas do serviço do patrimônio, como forma de ampliar a autoridade e o espaço simbólico no campo patrimonial e arquitetônico das práticas então desenvolvidas. Mas aí já estamos em outra etapa de constituição do campo patrimonial, na qual ele vai receber oficialmente a amplitude nacional e os mecanismos legais institucionais e técnicos para se afirmar. É o prenúncio do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN.¹⁹

Nesse período, os arquitetos, artistas e escritores brasileiros não estavam alheios aos acontecimentos pelo mundo, em particular à 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 europeias, a arquitetura moderna se propõe ser um meio de alcançar o progresso, a modernidade e a soberania. Nesse contexto, o Brasil não constitui uma exceção à regra. Todavia, aqui, o discurso da busca da modernidade está marcadamente associado ao passado nacional “[...] no Brasil dos anos vinte do século passado prevaleceu a seguinte equação: “ser moderno = ter uma tradição”. (MEDEIROS, 2007, n.p).

Lauro Cavalcanti, em colocações amplamente disseminadas e controversas afirma que “[...] o modernismo na arquitetura brasileira constitui-se, no início dos anos 30, a partir de uma reinterpretação das ideias 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, p.180). Aparentemente paradoxal, a valorização e preocupação com a salvaguarda do patrimônio histórico no Brasil ganha força com o movimento modernista. Ainda segundo Lauro Cavalcanti, o Brasil viveu, no período de fundação do atual

19. O nome da instituição do patrimônio no Brasil variou muito desde sua fundação: SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1937 – 1946); Dphan – Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1946 – 1970); Iphan – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1970 – 1979); SPHAN – Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1979 – 1990); IBPC – Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (1990 – 1994); Iphan – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (desde 1994).

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.” (CAVALCANTI, 1993, p.12). Isto quer dizer: o movimento dos intelectuais brasileiros - arquitetos e modernistas em geral - atuou simultaneamente para configurar uma política de modernização do país e no 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.

Nessa etapa, no processo de consolidação dos estados modernos, especialmente no Brasil, foi a ideia de Nação que balizou a estruturação conceitual do patrimônio e desenvolveu práticas específicas à sua preservação. No país, o desenvolvimento do conceito de patrimônio histórico e sua ativação se inseriram no projeto mais amplo de construção de uma identidade nacional, (FONSECA, 2005), o que Gonçalves (1996) classificou como uma “construção discursiva de nação”.

Esse período de formação e consolidação do IPHAN hoje está bem suprido de estudos, mais ou menos recentes e de variados vieses, como as pesquisas de Gonçalves (1996), Cavalcanti (1999), Fonseca (2005), Cerávolo (2010), Chuva (2009), Di Lello (2014).

Como se estruturou a prática do patrimônio cultural no Brasil? O patrimônio se constitui em um campo de conhecimento autônomo e seus elementos constitutivos são decorrências de eleição por toda a sociedade? Ou, os bens patrimoniais são decorrentes de escolha deliberada de grupos de interesse específicos que os naturalizam como de interesse geral de toda sociedade e do estado?

Para analisar essas questões e a origem institucional do serviço do patrimônio no Brasil nos deteremos mais amplamente no livro *Os arquitetos da memória*, de 2009. De autoria da historiadora Márcia Regina Romeiro Chuva, funcionária do IPHAN e professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, o livro tem como subtítulo e como objetivo traçar a *sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural do Brasil (Anos 1930 - 1940)*. Segundo a autora, o trabalho “[...] enfatiza o momento fundador das práticas de preservação cultural no Brasil, sem deixar de tangenciar a ampla gama de questões que se colocaram para esse campo com a formulação de políticas públicas que visam à patrimonialização de manifestações culturais de natureza imaterial.” (CHUVA, 2009, p.29).

O texto é eficiente para o objetivo proposto: colocar em evidência o papel do patrimônio (o papel da dimensão cultural) na estratégia de construção simbólica do estado brasileiro, e o papel do estado na cultura, segundo a perspectiva teórica de Antonio Gramsci e Norbert Elias. O livro coloca-se na contramão de grande maioria de trabalhos da área que tendem a enaltecer virtudes de certas figuras consensuais e certo heroísmo de grupo. Auxiliada ainda pelas teorias de sociólogos, historiadores e antropólogos como Pierre Nora, Dominique Poulot, Eric Hobsbawm, Maurice Halbwachs, Pierre Bourdieu, a autora propõe-se a explicar como o poder simbólico é constituído e exercido a partir de grupos e de ideias.

O tom adotado pela crítica da autora oscila entre a abordagem de Hobs-

bawn e a de Bourdieu relativas à invenção da tradição e ao campo patrimonial. Segundo Chuva (2009), a abordagem de Hobsbawn, quando trata de invenção das tradições no processo de construção dos estados nacionais modernos, opera um reducionismo analítico. Quando o autor utiliza a expressão *inculcar valores* “[...] leva a uma possível redução desse processo a um projeto consciente de manipulação dos cidadãos por um grupo ou pelo estado, justamente porque atrela à noção de invenção uma concepção de ideologia como falseamento ou mascaramento da realidade.” (p.47). Como contraposição à “invenção das tradições” de Hobsbawn, a autora indica o conceito de *habitus* de Bourdieu. Para a autora, na perspectiva do pensador francês, as capacidades inventivas dos agentes como parte integrante do tecido social devem ser reconhecidas, dando conta da ideia de “invenção” como criação e/ou apropriação, como dinâmica social que coloca em movimento inúmeras relações com diferentes interesses em jogo. Na perspectiva desse trabalho, o campo patrimonial é *constituído e constituinte*, produto e produtor, como no clássico conceito de campo de Bourdieu. Nessa concepção, o campo patrimonial dialeticamente exerce um papel de fixação de uma tradição e ao mesmo tempo potencializa o seu questionamento, ampliação e inovação.

Baseada nas teorias das áreas das ciências sociais e em sua experiência profissional na gestão do patrimônio, Chuva (2009) mergulha fundo na pesquisa junto ao amplo acervo do Arquivo Central do IPHAN, no Rio de Janeiro. Analisa os mais diversos tipos de fontes como correspondências, ofícios, informações técnicas, pareceres, vistorias e relatórios de obras, orçamentos, recibos, contratos, fotografias, detalhando a rotina da instituição, na busca de seu sentido constitutivo.

Fruto de revisão de tese de doutoramento em História, *Os arquitetos da memória* é estruturado em três partes principais. Na primeira parte (Capítulos 1, 2 e 3), a autora analisa as estratégias de construção da ideia de nação no Brasil e a relação entre a formulação do estado e o patrimônio cultural; essa análise se desdobra verificando a relação entre os intelectuais e o Estado brasileiro nas décadas de 1930 e 1940; enfatiza o papel de uma rede de interesses na eleição de pontos e princípios que irão constituir o núcleo central, a base discursiva e operacional para a prática patrimonial no país: a síntese modernidade e tradição, a crença na universalidade da cultura e da arte, a eleição do barroco brasileiro como núcleo primordial e carro chefe da ideia de patrimônio. A primeira parte da pesquisa é concluída com a descrição da forma como se preparou e consolidou a proteção patrimonial institucionalizada: os projetos de lei que antecederam o anteprojeto de Mário de Andrade e o cânone fundador, a doxa, o Decreto Lei 25/1937, além das legislações complementares que formaram o corpus da “musealização” do patrimônio histórico e artístico nacional.

A segunda parte, sem dúvida a mais curiosa e instigante, trata da operacionalização da prática do patrimônio e suas instâncias de reprodução de valores e debate intelectual. Ali é detalhada a forma como se deu a profissionalização do “arquiteto do patrimônio” (em detrimento do “historiador do patrimônio” como parece lamentar a autora, cobrando sua fatia no campo...), a constituição e o papel do Conselho Consultivo do SPHAN. A relação entre proprietários particulares de bens patrimoniais (principalmente a igreja católica) e o Conselho são analisados com dados reveladores do *modus operandi* da instituição e a visão de segmentos

da sociedade sobre o assunto. Considerada o alicerce teórico e de comunicação do campo, a política editorial da instituição é delineada na análise da Revista do SPHAN, onde discussões giravam em torno da “civilização material” do Brasil. A constituição de redes de relação, de compromissos, fidelidade e negociação é desvendada, com a análise da rotinização dos serviços do patrimônio, sendo a área técnica administrativa o ambiente escolhido pela autora para ilustrar aquelas práticas. Tudo com ampla informação documental e detalhes.

Os argumentos das *Conclusões*, diante do laborioso e amplo trabalho de pesquisa, sistematização e consolidação dos capítulos anteriores - e talvez por isso -, parecem um pouco caudatários e exauridos, deixando no leitor certa sensação de frustração e um desejo de um maior desenvolvimento e elaboração. A frase final do texto é indicadora dessa exaustão e formalidade: “Consagrados os vestígios da nação e legitimadas as formas adequadas de sua proteção, torna-se inquestionável o papel do Estado numa ordem cultural.” (CHUVA, 2009, p.380).

Sente-se falta de um maior desdobramento daquela dialética apontada por Bourdieu em seu conceito de campo. O campo patrimonial, na abordagem de Chuva, foi amplamente explorado nos aspectos de sua constituição (produto) e menos no seu papel constituinte (produtor). Embora não pareça intenção da autora, a tônica de Hobsbawm termina por impressionar mais nesse trabalho: sobressai a ideia de patrimônio como uma manipulação da realidade na busca de ratificar um projeto de nação específico e programado.

Maria Cecília Londres Fonseca (2005), em sua pesquisa sobre o serviço do patrimônio no Brasil, divide a história da instituição em duas etapas: a fase heróica e a fase moderna. O período heroico, o das origens e consolidação do campo patrimonial, é associado a figuras emblemáticas do patrimônio, particularmente Rodrigo Melo Franco de Andrade. O segundo período estaria associado à atuação da figura igualmente carismática de Aloísio Magalhães.

Como em outras análises de personalidades emblemáticas e fatos da história do Brasil - por exemplo, nas pesquisas que envolvem Juscelino Kubitschek de Oliveira (JK), efetuadas por Vidal (2009) e Oliveira (2005) - registra-se na história da instituição do patrimônio brasileiro a dimensão mítica de seus personagens, como *profetas* ou *sacerdotes*, na acepção de Bourdieu (2007), e como essa dimensão mítica mobiliza força histórica no sentido de consolidar certos projetos de interesse de setores da sociedade brasileira. Para Rubino (1991), a dimensão mítica faz com que os próprios integrantes da instituição do patrimônio comunguem uma mesma visão sobre sua empreitada. “Tal crença repousa no sucesso da empreitada, pois apenas uma política cultural tão bem equacionada e sucedida como o SPHAN poderia manter mitos dessa natureza a seu respeito e torná-los dogmas não questionáveis.” (p.71). Talvez se pudesse inverter a ordem do argumento e dizer que a construção dos mitos dessa natureza, tornados dogmas, é que viabilizou uma política cultural tão bem equacionada e sucedida do ponto de vista de seu projeto como a do SPHAN...

A fase *heróica* de fundação e consolidação do campo patrimonial institucionalizado no Brasil foi exposta por meio da pesquisa de Chuva (2010), analisando, nas palavras dela, a sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940). Essa fase se esvazia com a aposentadoria

de seu líder Rodrigo de Melo Franco, em 1967, e com a constatação de que se o SPHAN havia “[...] logrado êxito no trato do bem cultural, a instituição estaria falhando no objetivo mais amplo de mobilizar governo e sociedade para a causa da preservação.” (FONSECA, 2005, p.140).

A segunda fase - moderna, na análise de Fonseca (2005) - aponta para um realinhamento do discurso do patrimônio, mantidas as mesmas aspirações de simbolizar a nação e de ser um legítimo representante da cultura nacional. Essa fase moderna tem a marca da presença de Aloísio Magalhães, que desenvolvia desde 1975 o projeto do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC) e foi empossado em 1979 na presidência do IPHAN, onde permaneceu por curto e intenso período de três anos, falecendo em 1982.

Diante de um novo modelo de desenvolvimento no país, constatou-se naquele momento a necessidade de um novo realinhamento do patrimônio às políticas nacionais contemporâneas. Uma reestruturação administrativa e conceitual foi a marca da fase inicial desse período, na busca da descentralização e de novos sentidos para a preservação. Desde 1965, reformulando e reforçando sua atuação, em consonância com a UNESCO, o SPHAN procurou alterar sua imagem, de protagonista de “[...] batalhas memoráveis em defesa do interesse público relativamente ao patrimônio, pela da figura de negociador [...] que procura sensibilizar e persuadir interlocutores, e conciliar interesses; ou melhor, que procura demonstrar que os interesses da preservação e os do desenvolvimento não são conflitantes mas, pelo contrário, são compatíveis.” (FONSECA, 2005, p.142). A questão cultural (identidade nacional, tradição, autenticidade) estaria, então, vinculada à questão do desenvolvimento. O discurso também volta-se para o universo antropológico das práticas culturais brasileiras. O foco do período, dirigido por um designer, foi conhecer o modo de fazer brasileiro, uma espécie de antropologia das formas brasileiras na busca da identidade cultural que teria como resultado a valorização do traço específico brasileiro para a produção do desenho dos produtos.

Embora nesse período ainda houvesse a preponderância da prática da preservação do patrimônio construído, basicamente com processos de tombamentos e não “outras formas de preservação e acautelamento” (FONSECA, 2005, p.180), o discurso predominante era o de que o conceito de bem cultural deveria abranger tanto o patrimônio material quanto o imaterial. Sob a gestão de Magalhães, o campo patrimonial forjou instrumentos para mapear, documentar e entender a diversidade da cultura brasileira e valorizar os conhecimentos locais, identificando o produto cultural como um processo entre o produtor e seu meio-ambiente. A inovação do objeto e as conexões políticas articuladas levaram a que as práticas e o discurso desse período estivessem presentes na Constituição Brasileira de 1988, com a consagração do patrimônio imaterial em seu texto.

Com um viés temático renovado, na gestão de Aloísio Magalhães, o SPHAN trabalhou na busca da identidade e autenticidade da cultura brasileira e dos meios de consolidar uma prática patrimonial que evitasse as perdas culturais, agora com a cultura de massa, uma luta parecida com a dos modernistas do período heroico da instituição. Segundo Fonseca (2005), Aloísio entendia que a “[...] valorização da cultura brasileira, e em particular da cultura popular, atuaria

como vacina contra as poderosas influências externas que descaracterizavam a nação.” (p.152). Discurso carregado de sentido daquilo que o antropólogo José Reginaldo Gonçalves (1996) consagrou como a *retórica da perda*.

Para Gonçalves (1996), em ambas as etapas (heroica e moderna), o discurso patrimonial centrou seus argumentos no risco permanente de perda dos valores culturais e do esvaziamento da tradição. Para ele, a “perda” está colocada tanto no discurso e na prática de Rodrigo Melo Franco quanto na de Aloísio Magalhães: “[...] em cada uma, a nação é apresentada sob a ameaça de perder sua ‘tradição’, ou sua ‘diversidade cultural’. Mais que isto, essa ameaça é concebida como um risco para o próprio processo de ‘civilização’ ou para o ‘desenvolvimento autônomo’ do Brasil como uma nação moderna.” (p.90). Gonçalves vê na construção discursiva do patrimônio uma “objetificação da ideia de nação”, em que objetificação refere-se à lógica cultural que imagina fenômenos não materiais como se fossem algo concreto. No entanto, o autor ressalta que ao interpretar os discursos sobre o patrimônio cultural brasileiro como “estratégias de objetificação cultural”, não está em jogo qualquer censura aos usos objetificados daquelas categorias.

Os discursos analisados [...] assim como os personagens que os encarnaram por meio de políticas específicas de patrimônio cultural no Brasil, desempenharam um papel notável importância histórica no processo de construção cultural de uma identidade nacional brasileira. Esses discursos, no entanto, como qualquer obra humana, trazem, inevitavelmente, as marcas do contexto histórico, intelectual e político em que foram produzidos e usados. (GONÇALVES, 1996, p.136).

A prioridade dada nesse período aos procedimentos vinculados ao patrimônio imaterial, ofuscando em parte a tradição patrimonial que teve por muitos anos o objeto construído como foco central, suscita conflitos no campo, com a gradativa perda de espaço dos arquitetos e com a ampliação do papel dos antropólogos, historiadores e cientistas sociais, recolocando tensões no campo e conflitos entre as vertentes “patrimonial” e “executiva” do serviço do patrimônio.

A insatisfação de parte do funcionalismo com a valorização do trabalho de pesquisa histórica e antropológica em detrimento da tradicional valorização do canteiro de obras, a participação de representante da comunidade na atribuição de valor ao bem e não somente do especialista (arquiteto) ilustram o campo de disputa que começou a se formar. “[...] É importante ressaltar, também, que a criação de uma metodologia e a sistematização da informação passa a colocar o conhecimento à disposição de um grupo mais amplo de técnico, reduzindo assim o privilégio do ‘notório saber’.” (DI LELLO, 2014, p.86).

Os interesses e essas disputas por espaços simbólicos dos partícipes do campo projetam seus desdobramentos em períodos posteriores, chegando aos dias atuais, em que se apresentam resistências conceituais e operativas, dissimuladas ou não. A prioridade dada aos inventários e às significâncias, ofuscando o tombamento - *modus operandi* consagrado pela prática do patrimônio tradicional -, acirra os impasses, a segmentação e reforça o imobilismo. Ainda continuam distantes e praticamente incomunicáveis os trabalhos realizados pelas experiências do patrimônio intangível com os segmentos do patrimônio histórico e artístico tradicional, assim como ainda são distintas suas perspectivas analíticas e de atuação. (FONSECA, 2005).

Somando esses impasses internos aos interesses urbanos imobiliários, à legislação da propriedade, à indiferença social quanto ao papel da preservação não fica difícil reconhecer as vicissitudes, fraquezas e limitações que o campo patrimonial brasileiro institucionalizado apresenta na contemporaneidade.

Brasília: campo do patrimônio e formação da cidade

Nessa parte do trabalho discute-se a constituição do campo patrimonial em Brasília. Como subsídio para entender as características do campo patrimonial atual da capital e suas práticas, entende-se pertinente rever o processo histórico de formação da cidade, suas características urbanísticas básicas e o processo de historização e patrimonialização do qual foi objeto. O entendimento da história da cidade e a caracterização de sua configuração espacial darão subsídios para, na parte mais avançada desse trabalho, contextualizar os edifícios que serão objetos de estudos.

A cidade e sua historicidade

A cidade de Brasília, considerada como meta-síntese do governo Juscelino Kubistchek (JK), teve o seu núcleo original construído em ritmo frenético, no exíguo prazo entre meados de 1957 e abril de 1960. A ausência na região de estradas, de materiais de construção e de mão de obra especializada não impediu a realização de um cronograma de trabalho diuturno e ininterrupto que impressionou, de todas as maneiras, a todos que tiveram contato com sua realidade - brasileiros ou estrangeiros.

Dois fatores significativos viabilizaram o projeto Brasília: a confluência e síntese de variados interesses aparentemente conflitantes de segmentos políticos e culturais brasileiros e a arregimentação de forças então alijadas do processo econômico produtivo e social do país.

A construção simbólica da ideia da capital representou o anseio de várias formas de pensamento: o pensamento político nacionalista tendo a cidade como centro irradiador da nacionalidade, o pensamento estético do modernismo como modelo de beleza e sociabilidade e a ideia de desenvolvimentismo e modernização como forma de ampliar as conexões produtivas e de consumo do país com o exterior (SILVA, 1997).

A estratégia legitimadora da nova capital passa pelo discurso da conquista do “grande vazio central” do país, como se ali não existisse nenhuma precedência história e civilizatória. Os “planaltinos” - habitantes dos municípios existentes de Formosa, Planaltina e Luziânia (FREITAS, 2012) - estavam ausentes do discurso da nova capital, embora arregimentados para nela trabalharem. Mas o empreendimento da “conquista do oeste” sustentado ideologicamente por intelectuais nacionalistas se configura como um projeto geopolítico apoiado amplamente pelos militares. Para reforçar a legitimação da ideia da nova capital, na falta de apoio inicial para o projeto (ou, no mínimo, fortes divergências internas no próprio governo JK), antecipando as modernas campanhas de marketing, o governo brasileiro buscou seduzir a opinião da comunidade internacional. Os diários da construção de Brasília são exaustivos ao enumerar autoridades de países de

todo o mundo que visitaram a obra nos três anos e dez meses da construção. “[...] Entre 1957 e 1960, o canteiro de obras de Brasília recebeu visitantes os mais ilustres, dentre eles chefes de Estado, um rei, dois príncipes, uma duquesa, um futuro papa, jornalistas, arquitetos, cineastas, escritores. Gente que queria acompanhar a inacreditável aventura de se construir uma cidade na solidão do cerrado (FREITAS, 2012, n.p.). Somente um evento, o Congresso Internacional Extraordinário dos Críticos de Arte, em 1959, reuniu na cidade mais de quarenta participantes especialistas de todo o mundo, dentre eles, Eero Saarinen, Andre Bloc, Giulio Carlo Argan, Françoise Choay e Bruno Zevi.

A construção de Brasília foi historicamente um sonho acalentado e vitorioso do nacionalismo brasileiro. Paradoxalmente, o discurso fortemente nacionalista dos apoiadores do projeto Brasília buscava no exterior a sua legitimação...

A obra de construção da cidade arregimentou forças sociais diversas. Empregou a totalidade disponível de técnicos e especialistas - tanto da área de construção quanto de outras áreas técnicas que a cidade requeria - do sul e do sudeste brasileiro, regiões do país então em estágio de desenvolvimento capitalista crescente, e também a imensa quantidade de operários vindos dos rincões mais distantes, recém-saídos do meio rural, com mão de obra alheia às práticas modernas da construção e da cidade grande. Os dados, sem muita precisão, indicam que em torno de 60 mil brasileiros participaram da construção da capital federal:

Não há um número preciso de candangos que, com "pés de raiz, rostos de couro e mãos de pedra", ergueram a nova capital. A intensa rotatividade dos trabalhadores, saltando de uma construtora a outra, voltando para suas cidades e vindo novamente para Brasília, sumindo sem pegar seus pertences, morrendo ou adoecendo, dificulta a contagem precisa do número de brasileiros que labutaram no imenso canteiro de obras [...]. Ao contrário do que nos dita o senso comum, os pés de raiz que construíram a nova capital não eram, em sua maioria, nordestinos. Eram goianos, seguidos dos mineiros e dos baianos. (FREITAS, 2012, n.p.).

O trabalho da construção, retratado no discurso oficial como uma “saga de heróis”, se desenvolveu abrindo perspectivas pessoais para os trabalhadores ao mesmo tempo em que os submetia às condições de trabalho extenuantes e arriscadas. As doenças e os acidentes durante a obra são numerosos e mais que conhecidos. “[...] A aventura produziu suas vítimas: os acidentados (em 1959, o hospital do IAPI atendeu a 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, p.80).

A narrativa aponta que, apesar dos percalços, a esperança, o ânimo, a confiança e a aventura impregnavam os participantes da empreitada. Segundo análise de Luiz Sergio Silva, “[...] o ambiente da obra era um lugar extraordinário”. Durante a obra constitui-se o que ele denominou de “democracia de fronteira”, com a suspensão das diferenciações sociais, em que linhas informadoras de polos sociais opostos são atenuadas. O comportamento e a visão dos grupos sociais na democracia de fronteira alteram-se momentaneamente: “[...] Nela se vestem e se comportam de uma forma muito parecida e os sinais exteriores das diferenças sociais desaparecem [...] o trabalho era entendido como prazer, escolha, gosto.” (SILVA, 1997, p.81 e 88).

Mas, passada a aventura, vem a ressaca. A inauguração da cidade traz de volta a velha realidade. Os candangos foram morar distante do Plano Piloto, em centenas de barracos feitos de restos de madeira que sobraram das obras dos monumentos:

O rito de passagem havia inaugurado um novo período. A volta à realidade faz deparar os problemas até então relevantes: as invasões, as remoções; problemas de abastecimento e saneamento básico; dificuldades de comunicação, transporte e habitação; escassez de opções de lazer [...]. Os aventureiros possuíram uma cidade que depois da inauguração lhes foi tomada. Durante a construção, uma outra sociedade lá existia: a sociedade dos que constroem o novo. O produto do trabalho de pioneiros lhes ficou estranho. (SILVA, 1997, p.97 e 81).

O resultado final do projeto Brasília não escaparia a esse amplo quadro de contradições. Como? Que características prevaleceram em Brasília como resultado desse quadro original politicamente contraditório, socialmente heterogêneo, artisticamente inovador e historicamente desafiador?

Características da cidade

Na área da cultura e da história, mitos, preconceitos ou frases infelizes, quando repetidas continuamente e não questionados, podem configurar situações de equívocos incommensuráveis. O exemplo infeliz do grande poeta Vinicius de Moraes, que alcunhou “São Paulo é o túmulo do Samba”, é por demais conhecido e 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 apressadas²⁰, a cidade é frequentemente identificada, de uma maneira global, com a *desurbanidade* – como espaço urbano que restringe as relações sociais das pessoas, como espaço 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, n.p).

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

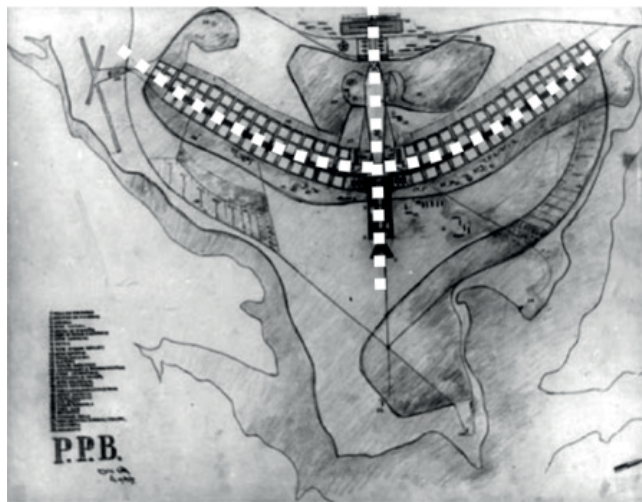
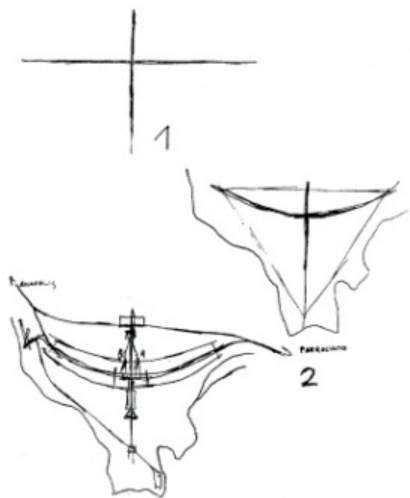
Produto do movimento de modernização e desenvolvimento capitalista do país, da urbanização acelerada e de estratégia política, Brasília configurou-se num marco qualitativo e contraditório do urbanismo e arquitetura modernistas, no apagar das luzes do momento fulgurante do movimento moderno no mundo.

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 vias de pedes-

20. Certa ocasião presenciamos arquiteto de renome, em intervenção 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...

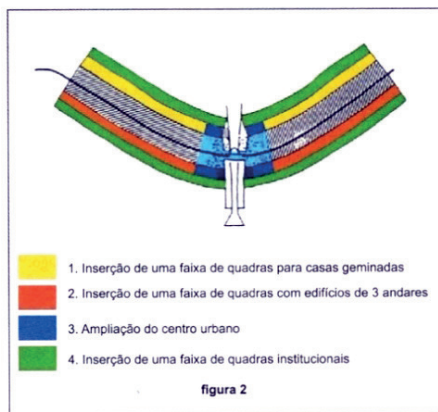
tres e de automóveis; a cidade central, a ser ampliada pelo acréscimo de novos núcleos distintos, as cidades-satélites. (SCHLEE; COSTA, 2006).

O projeto original de Brasília estrutura-se pelo cruzamento de dois eixos, estabelecendo uma clara configuração de identificação espacial e acessibilidade urbana. Basicamente, ao longo do eixo monumental, encontram-se as funções centrais, simbólicas e de poder. Ao longo do eixo rodoviário, localizam-se as habitações. (Figura 4).



Essa configuração, no transcorrer 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 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 é o responsável direto pelos atributos positivos da concepção da capital, por outro, 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.²¹



A sequência temporal das modificações no Plano Piloto

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

Figura 5 – Sequência temporal das modificações no Plano Piloto. Fonte: LEITÃO; FICHER, 2010.



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

Tombamento

Em pesquisa histórica feita por Viviane Gomes de Ceballos, a autora ressalta um aspecto, no mínimo curioso, sobre a genealogia de Brasília. Para ela, Brasília teve em relação a sua formação histórica uma sistemática *sui generis* comparada com as demais cidades brasileiras. Citando Osvaldo Orico, reafirma que [...] “Em geral as cidades nascem para a história. No caso de Brasília, a história é que se fez cidade.” (CEBALLOS, 2005, p.20). Ressaltando como a historiografia sobre Brasília investiu nesse discurso de antecedência e legitimidade para a cidade, a autora afirma:

Brasília existiu antes mesmo de existir, foi expectativa, projeto, especulação, enfim, foi história que se fez cidade. A recorrência de um discurso constitutivo da cidade remetendo a fatos e discussões ocorridos ainda no século XVIII surgiu como o suporte utilizado por muitos de seus historiadores, ou mesmo por seus artistas oficiais para melhor justificar ou dar respaldo àquela obra. (CEBALLOS, 2005, p.137).

A autora analisa os discursos em defesa da nova capital e as estratégias utilizadas para dar-lhes respaldo histórico. Para Ceballos, os textos sobre Brasília buscam criar uma historicidade que antecede sua construção. Referências ao sonho profético de Dom Bosco, as discussões de José Bonifácio, José Hipólito, Antônio Veloso, Varnhagen, empreendidas ainda no século XIX aparecem como suporte utilizado para dar respaldo à obra. A autora mapeia a discussão em torno da interiorização da capital e como ela é fundamental na elaboração dos discursos proferidos em defesa da construção de Brasília (CEBALLOS, 2005, p.V).

Em relação a seu *processo patrimonial* poderíamos parafrasear Orico e Ceballos dizendo que em Brasília o processo de patrimonialização nasceu antes da cidade. O tombamento de Brasília não se deu somente no ano de 1987. Mesmo antes de estar “pronta”, dias antes de sua inauguração, a Lei nº. 3.751, de 13 de abril de 1960, dispõe sobre a organização administrativa do Distrito Federal e 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 uma 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 da capital federal (ver Figura 6):



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

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).

Ao contrário do que comumente se propaga, Brasília não foi tombada pela UNESCO. Esta instituição, por 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 ou conjunto de bens, indicá-los para seu reconhecimento como patrimônio mundial e, mediante aprovação de seu Comitê do Patrimônio Mundial, inscreve-os na Lista oficial do Patrimônio Mundial. Para tal, exige 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, aprovou a inscrição de Brasília na Lista do Patrimônio Cultural da Humanidade, em 11 de dezembro de 1987. (Figura 7). O tombamento em nível distrital deu-se no dia 3 de outubro de 1989, com a Lei nº 47/89214.²² Com base nessa lei, foram inscritos os bens tombados no âmbito do Distrito Federal.²³

O IPHAN incluiu Brasília no seu Livro do Tombo somente em 14 de março de 1990. Ainda, é na Portaria Nº 314, de 8 de Outubro de 1992, que o IPHAN aprovou as definições e critérios para efeito de proteção do Conjunto Urbanístico de Brasília.²⁴

Para os gestores, a área tombada continuava requerendo um detalhamento normativo que reforçasse a preservação dos princípios fundamentais da norma original, com parâmetros mais claros e espacializados. Com esse objetivo, foi publicada pelo IPHAN a Portaria Nº 166, de 11 de maio de 2016, que complementa a legislação de 1992 e atualiza definições e critérios para intervenção no Conjunto Urbanístico de Brasília. A Portaria 166 define Zonas de Preservação (ZP), delimitadas de acordo com os atributos, morfologia e papéis que as áreas desempenham na constituição da paisagem urbana; essas áreas estão submetidas a critérios específicos de intervenção.

Campo patrimonial de Brasília

A análise do processo de tombamento de Brasília apresenta discussões que estão na origem da formação do campo patrimonial da cidade. Se, por um lado, existia uma genérica legislação patrimonial para Brasília no Art. 38 da Lei n. 3.751, de 13 de abril de 1960, não havia ainda nessa data uma formação social específica na capital que pudesse ser identificada como um campo patrimonial.

Uma análise de documentos, notícias, escritas acadêmicas e até mesmo a presença continuada na cidade amparam a afirmação de que, não obstante algumas iniciativas pontuais, o embrião do campo patrimonial de Brasília

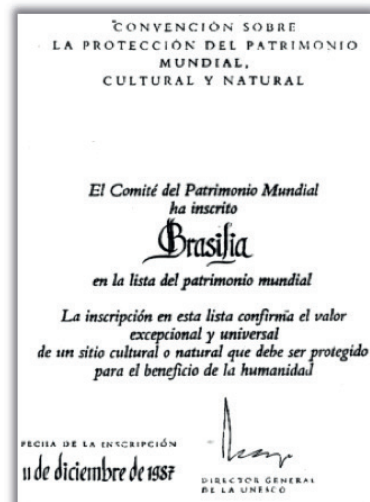


Figura 7 - Diploma da UNESCO: Brasília patrimônio mundial (Fonte: Wikipedia).

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

23. Ver relação de bens tombados, incluindo os tombados posteriormente, no site: <https://gestaoculturalbsb.wordpress.com/2014/08/15/patrimonio-cultural-e-bens-tombados-do-distrito-federal/>.

24. Com a finalidade de sistematizar, rever e consolidar a legislação urbanística e de apresentar propostas para o desenvolvimento do sítio urbano tombado, Brasília desenvolve o seu Plano de Preservação do Conjunto Urbanístico (PPCUB). A lei orienta 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.

encontra-se no Grupo de Trabalho para a Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Natural de Brasília - GT Brasília (RIBEIRO, 2005).

A moderna prática institucional do patrimônio no Brasil tem Mário de Andrade como figura inspiradora que iluminou uma concepção ampliada e generosa para as atividades de preservação cultural no país. A importância do autor do anteprojeto do SPHAN simboliza o papel que, baseado em M. Weber, Bourdieu (2007) caracterizou como *profeta*. Profeta entendido como aquele que elabora e propaga a ideia, o guia ético que dá luz à empreitada. Por outro lado, Mello Franco, que por muitos anos ficou à frente do serviço do patrimônio, é considerado o *sacerdote*, o operador e divulgador das ideias (RUBINO, 1991, p.79).

Papéis simbólicos podem também ser identificados na constituição do campo de Brasília. Nesse caso, na mesma lógica da análise do patrimônio no Brasil efetuada por Rubino (1991), o mito de origem - ainda em elaboração - localizar-se-ia no trabalho desenvolvido pelo GT Brasília, identificando o grupo como o *profeta* da proteção cultural de Brasília.

Com o objetivo inicial de pensar o patrimônio local²⁵ e definir parâmetros para a política de sua preservação, o GT Brasília foi composto por membros de instituições do governo local, órgãos de preservação do governo federal e professores da Universidade de Brasília, contando ainda com participantes indiretos como Lucio Costa e lideranças comunitárias locais (RIBEIRO, 2005).

Se o GT foi o *profeta*, o formalizador das ideias originárias, a operação de proteção e a constituição do campo se inicia com José Aparecido, Josué Montello e o IPHAN, *sacerdotes* da causa, que iriam trabalhar para consagrar, mesmo que parcialmente e com dissonância, princípios elaborados pelo grupo.

Mantidas as devidas proporções, verifica-se similaridade entre a lógica discursiva ao longo do tempo do IPHAN nacional (ressaltando os acertos e desacertos entre as concepções de Mário de Andrade e a prática histórica do IPHAN) e a lógica do campo patrimonial de Brasília que ressoa as polêmicas geradas pelas posições divergentes entre membros remanescentes do GT, a sociedade e o governo local, relativas ao processo de tombamento da cidade e sua gestão. Novas legislações e novas práticas canalizam esforços dos órgãos envolvidos na preservação de Brasília, mas o quadro geral do campo do patrimônio na capital não difere daquele do Brasil. Impasses conceituais e políticos, interesses imobiliários, indiferença social quanto ao papel da preservação: não é difícil reconhecer as vicissitudes, fraquezas e limitações do campo patrimonial brasiliense. Se em Brasília, “a história se fez cidade”, é também em Brasília que, paradoxalmente, a formação do campo patrimonial se deu simultaneamente à cristalização de sua *doxa*, o tombamento da capital.

25. Alguns estudos que envolvem a formação do campo patrimonial e a gestão da cidade começam a surgir em Brasília. Do ponto de vista do gerenciamento urbanístico e dos instrumentos jurídicos para a gestão da cidade, ver Reis (2001). Para análise sobre o patrimônio cultural do Distrito Federal e o papel desempenhado pelo GT-Brasília, além da política de institucionalização e gestão da preservação da cidade, ver Ribeiro (2005). Com uma abordagem de análise morfológica do espaço urbano e da lógica social do espaço, Vera Bonna Brandão elabora propostas de formas de gestão do patrimônio tombado e identifica alguns setores da escala residencial com níveis de preservação diferenciados, em “Brasília, a cidade patrimônio e sua escala residencial: preservar o quê? E por quê?” (Brandão, 2013).

1.2 Discussões contemporâneas de conceitos relativos ao patrimônio

O campo do patrimônio tem ampliado sua abrangência e seus objetos. Como visto, o que inicialmente tinha como foco de estudo apenas obras de arte e construções isoladas, artisticamente excepcionais e raras - principalmente destinadas à “rememoração 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 a 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 sequência 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. (HARVEY, 2002, p.85).

A preservação do patrimônio histórico na atualidade envolve questões ligadas à vida cultural, ao 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 econômicas 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, ser subestimado, sob pena de a preservação apresentar um “estranhamento” em suas práticas, não alcançando seus objetivos e esvaziando seus sentidos. 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 infraestrutura 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-lo 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 significância²⁶ 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, estético 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 seu tratamento adequado. Mas preservar não significa apenas o ato de conhecer, implica também a intenção de colocar em ação medidas concretas visando manter a integridade de tais arquiteturas, de maneira a conservar e perenizar os

26. É a expressão do valor cultural de um bem para uma comunidade e uma justificativa que explicita o porquê do bem ser conservado para o usufruto de futuras gerações. A declaração é, portanto, utilizada como um instrumento de suporte de memória e orientação para a ação de conservação. (ZANCHETTI; HADAKA, 2009).

testemunhos do passado (VERDE ZEIN; DI MARCO, 2008). Mas essa integridade não pode ser absoluta, pois tanto no mundo físico material quanto na realidade sociocultural a transformação existe, e a configuração e os valores mudam. O reconhecimento se dá com a inserção do bem na continuidade significativa de seu contexto. Quando mais o patrimônio se liga com a vida mais ele se conserva (CARSALADE, 2009).

As análises de Salvador Muñoz Viñas conectam o patrimônio com a vida, redirecionando a prioridade de sua conservação do âmbito do objeto para o do sujeito, auxiliando no entendimento e na valoração do patrimônio moderno. Em seu livro *Contemporary theory of conservation*, VÍÑAS (2005) sistematiza e analisa criticamente as teorias do campo patrimonial das últimas décadas. Essas teorias teriam como pressuposto ser a conservação uma operação de imposição da verdade, sendo de relevância apenas para um grupo restrito de formação específica, autorizado a dizer como se deve conservar e restaurar. A partir de suas análises, Muñoz Viñas propõe uma teoria contemporânea da conservação na qual o interesse primário estaria nos sujeitos e não mais nos objetos. Para o autor, a objetividade na conservação, fundamento da abordagem científica prevalente a partir do final do século XX, deve ser contrabalançada por uma forma de subjetivismo (GRANATO; CAMPOS, 2013). A verdade deixa de ser o critério de orientação da conservação. Para Viñas, a conservação não lida com a verdade e sim com preferências: queremos que um objeto exista em determinado estado e temos a tendência de pensar que o estado preferido seja o estado verdadeiro do objeto. O conservador não deveria impor a sua verdade, mas facilitar a leitura do objeto para melhor compreendê-lo e para favorecer seu potencial de comunicação. Assim, a conservação seria realizada com a participação de pessoas para as quais o objeto tem significado.

Se o bem patrimonial, reconhecido como referência cultural e provedor de sentido, se *transforma* quando está inserido “na continuidade significativa da vida” implica que alguma coisa dele continua a ser lembrada e alguma coisa dele se perde. É o jogo memória/esquecimento que auxilia a compreensão dos sentidos do universo construído na existência do mundo atual. Se *o tempo não para*, o que significa a integridade e autenticidade nesse universo de transformação?

1.2.1 Memória e esquecimento

Bom é o esquecimento.
Senão como é que
O filho deixaria a mãe que o amamentou?
[...]
Na velha casa
Entram os novos moradores.
Se os que a construíram ainda lá estivessem
A casa seria pequena demais.
[...]
Como se levantaria, sem o esquecimento
Da noite que apaga os rastros, o homem de manhã?
[...]
A fraqueza da memória dá
Fortaleza aos homens.
Louvor do Esquecimento, Bertold Brecht, in 'Lendas,
Parábolas, Crônicas, Sátiras e outros Poemas'

A amplitude e importância que o tema patrimônio adquiriu nos últimos tempos são seguidas de uma multiplicação de conceitos e terminologias que lhe dizem respeito: restauração, revitalização, requalificação, reabilitação, reconstrução, reversibilidade, *retrofitting*, intervenção mínima, e assim por diante, cada uma com tons e conotações específicos. No fundo, esses conceitos, que implicam estratégias de conservação, estão ancorados ou subsumidos nos eixos temáticos considerados fundadores e pilares da disciplina patrimonial: a dialética entre a memória e o esquecimento e os conceitos de autenticidade e identidade. Por que é salutar o esquecimento e é imprescindível a memória? Esquecer é empobrecer o espírito ou é revitalizar a consciência, dando-lhe leveza e perspicácia? Autenticidade implica em manter-se imutável no tempo?

O conceito de memória - e particularmente a relação entre história e memória - está presente em muitos trabalhos, em diversas áreas do saber. Mas o crescente interesse pelo tema não trouxe necessariamente um rigor de análise compatível e apresenta, em muitos casos, inconcistências teóricas. “[...] Em uma palavra, muito se fala e se pratica a ‘memória’ histórica [...], mas pouquíssimo se reflete sobre ela.” (SEIXAS, 2001, p.38).

Lidar com os significados da palavra memória não é tarefa fácil. Assim como outros temas que implicam um alto grau de subjetividade e abstração, a sua definição é complexa, escorregadia e de difícil precisão. Para exemplificar essa afirmativa, no dicionário Houaiss da língua portuguesa, há exatamente vinte e uma definições para o verbete Memória. Mesmo em pesquisas amplas, “[...] quanto mais se operacionaliza ou instrumentaliza a memória, e metodologias sofisticadas se armam para capturá-la, mais permanece o sentimento de que algo nos ‘escapa’ para compreendermos a memória” (SEIXAS, 2001, p.44).

Mas, qualquer reflexão mais relevante sobre o campo patrimonial não deve se furtar a essa discussão. Assim, numa primeira aproximação, considera-se a memória como um processo cognitivo, sensorial e afetivo, coletivo e individual, que adquire, consolida, armazena, recupera e reconfigura as informações frutos

de nossa experiência no mundo, a memória como uma capacidade de (re)significação das coisas e de si mesmo. Ativar a memória significa municiar-se de experiências que se referenciam no passado, auxiliam a entender e transformar o presente e potencializam vislumbrar o futuro.

O papel ativo da memória é consensual na crença patrimonial. A doxa patrimonial, conforme visto, manifesta esse viés e não coloca em xeque, em última instância, esse papel. Nela, a memória constitui elemento primordial na formação da identidade de uma pessoa, de um grupo social ou de uma nação. O debate atual no campo patrimonial, muito menos intenso que nas áreas como a história e a filosofia, menciona a hipertrofia, perda, e apropriações equivocadas da memória e busca equacioná-la em seu papel na atualidade.

Pensar a memória implica em pensar seu par, o esquecimento. O esquecimento é uma mera falha da memória ou é uma instância propulsora da lembrança, uma potência ativa capaz de remover registros desnecessários, fornecendo espaço psíquico para novas experiências que precedem o ato de lembrar? O esquecimento é capaz de se revelar, em última instância, como excesso de memória? O esquecimento é o que possibilita no homem o surgimento do novo? Para Ulpiano de Meneses, a memória necessita de um sistema de seleção de fatos e de descarte de outros, o que se dá pelo esquecimento:

Se a memória costuma ser automaticamente correlacionada a mecanismos de retenção, depósito e armazenamento é preciso apontá-la também como dependente de mecanismos de seleção e descarte. Ela pode, assim, ser vista como um sistema de esquecimento programado. Sem o esquecimento, a memória humana é impossível. (MENESES, 1992, p.16).

Ao analisar o papel do esquecimento na existência humana Friedrich Nietzsche (1844-1900) criticou o que considerava excesso de memória e de confiança que a sociedade de sua época depositava no historicismo, levando a um exagerado apego ao passado e às tradições (RIBEIRO, 2014). Nietzsche argumenta que a filosofia da história que concebe a realidade como um plano evolutivo, o apego à memória, e os valores morais criados historicamente inibiriam seus contemporâneos de pensar existencialmente sua condição humana, tornando-os submissos e obedientes às normas impostas e justificadas pela tradição, impedindo-os de desvencilharem-se do passado e viverem o presente. Naquele contexto, o Estado se valeria da cultura, do conhecimento histórico - da memória - para promover a uniformização dos indivíduos e a passividade de suas atitudes.

Para Nietzsche, o excessivo apego à memória, que é criada, gerada e imposta socialmente, caracteriza uma vida *ressentida*, que aceita passivamente o *status quo* e abre mão de buscar uma maneira de viver mais salutar, mais autônoma, mais criativa (BATISTA DA SILVA, 2012). Esse apego leva a modos de vida reativos obstruindo os modos de vida criativos - impede o que ele consagra como o viver "a vida como obra de arte."

Considerando o esquecimento como um poder ativo, um vigilante guarda, um poder moderador emocional que pode equilibrar a existência humana, Nietzsche argumenta:

O Esquecer não é uma simples *vis inertiae* (força inercial), como crêem os superficiais, mas uma força inibidora, ativa, positiva no mais rigoroso sentido, graças

à qual o que é por nós experimentado, vivenciado, em nós acolhido, não' penetra mais em nossa consciência, no estado de digestão (ao qual poderíamos chamar "assimilação psíquica"), do que todo o multiforme processo da nossa nutrição corporal ou "assimilação física". Fechar temporariamente as portas e as janelas da consciência; permanecer imperturbado pelo barulho e a luta do nosso submundo de órgãos serviais a cooperar e divergir; um pouco de sossego, um pouco de tabula rasa da consciência, para que novamente haja lugar para o novo, sobretudo para as funções e os funcionários mais nobres, para o reger, prever, predeterminar (pois nosso organismo é disposto hierarquicamente) - eis a utilidade do esquecimento, ativo, como disse, espécie de guardião da porta, de zelador da ordem psíquica, da paz, da etiqueta: com o que logo se vê que não poderia haver felicidade, jovialidade, esperança, orgulho, presente, sem o esquecimento. (NIETZSCHE, 2007, p.47).

O esquecimento, segundo Nietzsche, é uma força que promove a vida, sendo um de seus fundamentos, uma espécie de *digestão* das impressões que os indivíduos recebem do mundo exterior. O autor entende o esquecimento como a faculdade que permite um modo de viver espontâneo, instintivo, que pode garantir uma forma de existência saudável ligada às necessidades vitais.

Qual seria a relação adequada entre a memória e esquecimento, para possibilitar uma vida criadora, tornando a própria existência uma obra de arte?

Para Nietzsche, somente a adequada dosagem entre memória e esquecimento com a valorização dos instintos possibilita criar o novo, gerar novos valores. A dimensão criadora do esquecimento, que alivia o peso excessivo da memória, se apresenta como possibilidade de inovação e criação do homem. Sem o esquecimento, a memória se reduz a uma doença que paralisa a atividade, incentivando o ressentimento, a letargia existencial. Nietzsche aponta para o mundo pré-socrático e dionísio como o exemplo de modo de vida livre e criativo. Paradoxalmente, é por meio da história e da cultura grega - a memória, enfim - que ele vai buscar fundamentos para enaltecer o papel do esquecimento.

Por seu lado, Paul Ricoeur, ao analisar a relação entre memória, história e esquecimento, argumenta que, em relação à memória, [...] "o esquecimento tem igualmente um polo ativo ligado ao processo de rememoração, essa busca para reencontrar as memórias perdidas, que, embora tornadas indisponíveis, não estão realmente desaparecidas." (RICOEUR, 2003, n.p.).

Verificar os papéis subjetivos da memória implica contrapô-la ao esquecimento. Os conceitos de memória e esquecimento serão discutidos com base em algumas passagens literárias e poéticas e em pesquisas de estudiosos do tema, como forma de dimensionar qualitativamente a importância dessas duas faculdades no universo patrimonial, na formação de nossa subjetividade, em nossa percepção do tempo e, em última instância, em nossa existência.

Letras, memória, esquecimento

É mais que conhecido o poder da arte de revelar sentidos, nuances e valores das ações humanas, e de sua força para iluminar o entendimento de processos sociais e auxiliar no conhecimento histórico. Os exemplos, quase beirando a clichês, ainda são explicativos: as tragédias gregas apresentam as sutilezas sobre o povo grego mais que sua história; *Germinal*, de Emile Zola, mostra mais do que um ensaio sociológico as angústias existenciais do trabalhador da primeira fase da industrialização; o filme *Tempos Modernos*, de Charles Chaplin, é mais



27. *Cidades Invisíveis* descreve o perfil de inúmeras cidades do imenso império do conquistador mongol Kublai Khan, a partir da narrativa de um viajante aventureiro. No livro, a cidade, mais do que um topos geográfico, simboliza a complexidade da existência humana (CALVINO, 1990).

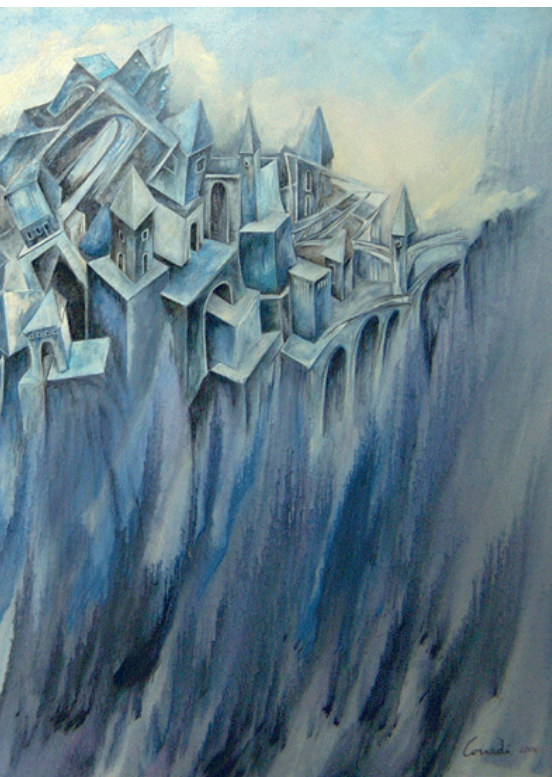


Figura. 8
MATT KISH – ZORA.
Acrílico sobre papel (2014).
Disponível em [http://
seingcalvino.tumblr.com/](http://seingcalvino.tumblr.com/)

eloquente do que muitos estudos históricos e sociológicos, ao expor as vicissitudes da industrialização e modernização para o homem do início do século vinte.

Na tentativa de um caminho alternativo, mais afetivo, para uma aproximação conceitual da temática memória/esquecimento (às vezes difícil na linguagem acadêmica), apresenta-se neste tópico alguns trechos literários apoiados nos sentidos do lembrar e do esquecer. Não se trata de acrescentar ilustrações, mas, antes de tudo, de buscar uma forma alternativa para ampliar as possibilidades de descobertas e de percepções sobre o tema, tornando o caminho menos árido.

Nas delicadas descrições de cidades em *Cidades invisíveis*,²⁷ Italo Calvino apresenta os temas *lembrar* e *esquecer* como reflexão central para referir-se a algumas de suas cidades. As cidades invisíveis são localidades visitadas por Marco Polo em suas missões diplomáticas de exploração do mundo e narradas (de memória) pelo aventureiro veneziano ao imperador dos tártaros, Kublai Khan.

Em *Cidades Invisíveis*, a dinâmica que se estabelece entre memória e esquecimento permeia todo o livro e é verificável na sua própria constituição narrativa: descrever e afirmar a sensação constituinte e reconfortante do esquecimento é possível por meio da memória (dupla) de Khan e Marco Polo.

Nas narrativas de Polo, as cidades de Zora e Maurília estabelecem relações opostas com o passado. Zora é a cidade “congelada” no tempo e na história. Saturada de memórias, esborrou-se:

Zora é a cidade que [...] “tem a propriedade de permanecer na memória ponto por ponto, na sucessão das ruas e das casas ao longo das ruas e das portas e janelas das casas, apesar de não demonstrar particular beleza ou raridade.[...] Essa cidade que não se elimina da cabeça é como uma armadura ou um retículo em cujos espaços cada um pode colocar as coisas que deseja recordar: nomes de homens ilustres, virtudes, números, classificações. Cada ponto pode-se estabelecer uma relação de afinidades ou de contrastes que sirva de evocação à memória. [...] Mas foi inútil a minha viagem para visitar a cidade: obrigada a permanecer imóvel e imutável para facilitar a memorização, Zora definhou, desfez-se e sumiu. Foi esquecida pelo mundo.” (CALVINO, 1990, p.19).

Por sua vez, Maurília é a metrópole que cresceu e apagou a maior parte dos vestígios do que era. O seu passado foi desincorporado. O esquecimento, do ponto de vista do autor, deu-lhe vigor renovado e um atrativo adicional:

Em Maurília, o viajante é convidado a visitar a cidade ao mesmo tempo em que observa uns velhos cartões- postais ilustrados mostram como esta havia sido: a praça idêntica mas com uma galinha no lugar da estação de ônibus, o coreto no lugar do viaduto, duas moças com sombrinha branca no lugar da fábrica de explosivos. Para não decepcionar os habitantes, é necessário que o viajante louve a cidade nos postais e preferia-a à atual, tomando cuidado, porém de conter o seu pesar em relação às mudanças no limite de regras bem precisas: reconhecendo que a magnificência e prosperidade de Mau-

rília metrópole, se comparada com a velha Maurília provinciana, não restituem uma certa graça perdida, a qual, todavia, só agora pode ser apreciada através dos velhos cartões-postais, enquanto antes, em presença da Maurília provinciana,

não se via nada de gracioso, e ver-se-ia ainda menos hoje em dia, se Maurília tivesse permanecido como antes, e que, de qualquer modo a metrópole tem este atrativo adicional - que mediante o que se tornou pode-se recordar com saudades daquilo que foi. (CALVINO, 1990, p.30).

Se por um lado Maurília ativa a capacidade de imaginar (“mediante o que se tornou pode-se recordar com saudades daquilo que foi”), por outro, fica a dúvida: o esforço em explicitar o passado por imagens e objetos (os cartões-postais), pode ser um demonstrativo de quão pouco de sua memória está incorporada no seu presente, de quão pouco ela aprendeu com seu passado? Maurília (que esquece) revela a outra face de Zora (que não esquece): o excessivo esquecimento, o ritmo e a amplitude das transformações que ocorreram ao longo do tempo afetaram a sua apreensão e esvaziaram a força aglutinadora do lugar.

A cidade de Zaira efetua a síntese entre passado e presente. Nela o passado vive incorporado ao presente. Presente carregado de experiências e possibilidades vivenciadas. Zaira reconfigura o passado contendo-o de forma renovada em sua dinâmica e em suas imagens:

A cidade se embebe como uma esponja dessa onda que refluí das recordações e se dilata. Uma descrição de Zaira como é atualmente deveria conter todo o passado de Zaira. Mas a cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos pára-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras. (CALVINO, 1990, p.14).

Zaira, a cidade feita das relações entre as medidas de seu espaço e os acontecimentos do passado, um ambiente pleno de significados onde as instâncias materiais, funcionais e simbólicas se conciliam, pode ser um exemplo daquilo que Pierre Nora caracteriza como “lugar de memória”.

Para elaborar o seu entendimento sobre lugar de memória, Nora parte de algumas perguntas: por que as discussões sobre memória ganharam a dimensão ampliada e é objeto de estudo em tantas áreas de conhecimento e interesse de crescentes segmentos da sociedade? Por que o tempo presente parece obcecado pela memória e pelo dever de memória? A valorização retórica da memória revela o seu próprio vazio? Para Pierre Nora (1984), essa ampliação é um sintoma social. A preocupação e o debate exacerbado sobre a memória são frutos das características de nosso tempo. Em sua análise histórica, nas primeiras partes do texto *Entre memória e história - a problemática dos lugares*, o autor argumenta que a aceleração da história, o desenraizamento do tempo/espaço dos grupos sociais, a globalização e a mediatização de todas as relações sociais ocasionaram o fim do que ele denomina sociedades-memória. Para Nora (1984), o modo de percepção histórica dilatou-se com a mídia, substituindo a “[...] memória voltada para a

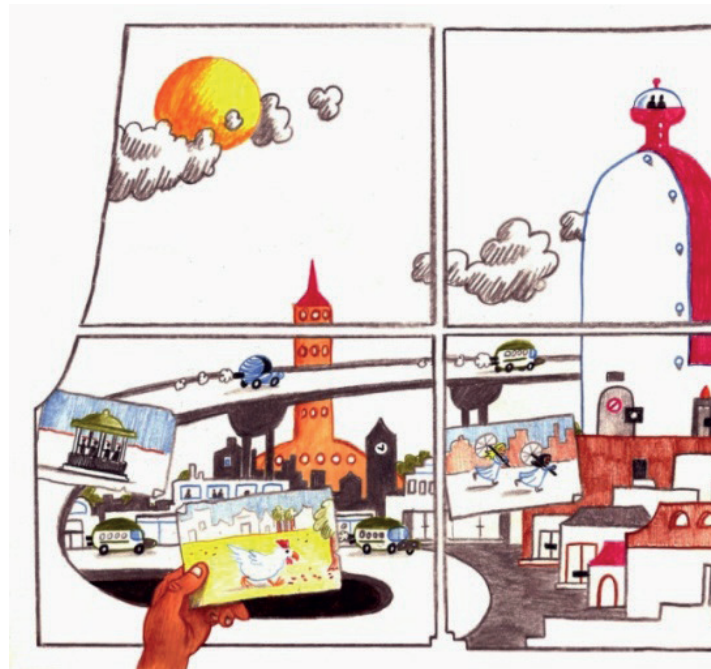


Figura 9 - JOE KUTH.
MAURÍLIA. Lápis de cor
sobre papel de aquarela
(2014). Disponível em <http://seeingcalvino.tumblr.com/>.



herança de sua própria intimidade pela película efêmera da atualidade.” (p.8). Devido à amplitude e velocidade das mudanças, a nossa sociedade foi arrancada da memória. O resultado de sua análise, antecipada na primeira página do texto, é incisivo: “Fala-se tanto na memória porque ela não existe mais.” Não existe mais memória porque a história tomou seu lugar na compreensão e reconfiguração contemporâneas do mundo. Para o autor, história e memória, que constituíam no passado um elo integrado de identidade, agora se opõem frontalmente:

A memória é vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. (NORA, 1984, p.9).

A ênfase discursiva do texto em seus dois primeiros tópicos, ao decretar categoricamente o fim da memória, é contrabalançada na terceira parte quando o autor trata dos lugares de memória. Para Nora (1984), os lugares de memória:

Mesmo um lugar de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só é lugar de memória se a imaginação o investe de aura simbólica. Mesmo um lugar puramente funcional, como um manual de aula, um testamento, uma associação de antigos combatentes, só entra na categoria se for objeto de um ritual. Os três aspectos coexistem sempre [...]. É material por seu conteúdo demográfico; funcional por hipótese, pois garante ao mesmo tempo a cristalização da lembrança e sua transmissão; mas simbólica por definição visto que caracteriza por um acontecimento ou uma experiência vivida por pequeno número de uma maioria que deles não participou. (p.22).

Um lugar de memória pode ser ao mesmo tempo objetivo e subjetivo, tangível e simbólico. Lugares, porém híbridos, mistos e mutantes - “[...] que os lugares de memória só vivem de sua aptidão para a metamorfose, no incessante ressaltar de seus significados e no silvado imprevisível de suas ramificações”. Os lugares de memória são “[...] lugares onde a memória se cristaliza e se refugia.” (NORA, 1984, p.7).

Aqui transparece a ideia de que não é a totalidade da memória que desaparece, mas seu grau de aparição. Restringem-se seus veículos, não seu sentido. O que parece mudar é a velocidade e a intensidade entre informação, memória e esquecimento. Se a voracidade da modernidade solapa a memória em sua forma tradicional, não a suprime em última instância, pois ela reaparece em outras formas, em outra dimensão e, com outra força, ainda pulsa e persiste. A memória perdura-se em lugares. Neles, os investimentos humanos estabilizam significados ao longo do tempo. Até mesmo a conciliação relativa entre memória e história pode ser verificada, pois o que constitui os lugares de memória é uma conformação híbrida, uma interação de fatores, um jogo simultâneo de lembranças e de narrativas.

Seixas (2002) discorre sobre o movimento e os tempos da memória e de como ela atualiza experiências vividas. Embora ratificando a necessidade do lugar para a materialização da memória, a autora adverte que os usos equivocados do conceito de lugares de memória dificultam a compreensão da sua real validade:

[...] a memória constrói um tempo (carregado de afetividade) que, articulando ao seu modo passado/presente/futuro, remete imediatamente à dimensão espacial. Os tempos da memória designam ao mesmo tempo lugares de memória: toda memória (individual ou coletiva) vale-se de lugares (concretos e/ou simbólicos) para se exprimir, materializar-se. Esse movimento lhe é, portanto, intrínseco e não exterior como a noção de lugar de memória enquanto memória historicizada tem difundido. (SEIXAS, 2002, p.43).

Assim, os lugares de memória com esse sentido de jogo simultâneo de localidade, memória e história, locais materiais e imateriais onde se cristalizam lembranças de uma sociedade, locais onde grupos ou povos se identificam ou se reconhecem, propiciando um sentimento de formação de identidade e de pertencimento, aproximam-se conceitualmente da ideia de patrimônio. A *memória coletiva* de Maurice Halbachs e os *lugares de memória* de Nora dão suportes conceituais que amparam as análises dos bens patrimoniais aqui efetuadas, e a importância de sua conservação.

Memória e ar

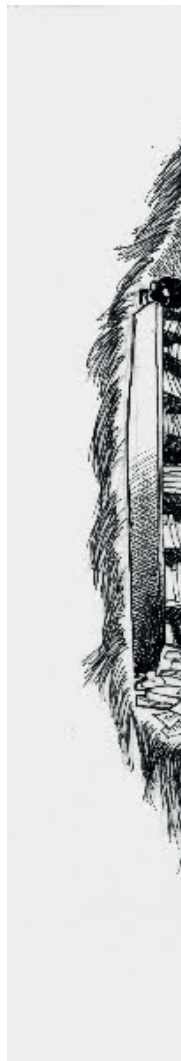
É possível viver quase sem lembranças e viver feliz, como demonstra o animal; mas é inteiramente impossível, sem esquecimento, simplesmente viver.
Nietzsche

Outro exemplo literário emblemático da reflexão sobre o papel da memória é o conto *Funes, o memorioso*, de Jorge Luiz Borges, publicado originalmente em 1944, no livro *Ficciones*. O personagem protagonista da história, um peão de uma estância no sul do Uruguai, teria tido um destino comum até que um acidente mudou definitivamente o rumo de sua vida. Um tombo de cavalo o tornou um “[...] paralítico, sem esperança, que não se movia na cama, os olhos repousados na figueira do fundo ou em uma teia de aranha.” (BORGES, 2007, p.80). O termo “paralítico” do narrador pode ter um duplo sentido: o acidente paralisara o seu corpo e também sua capacidade de esquecer. A capacidade de tudo lembrar tornou-se a “doença” de Ireneo Funes, apelidado de “o memorioso”. Nada, nenhum detalhe, escapava da implacável memória de Funes.

Mas um golpe desse vulto, que aparentemente contrariaria qualquer pessoa, não perturbava Funes. Levava a arrogância ao ponto de simular que o acidente lhe trouxera muitos benefícios. Pois do ponto de vista de Funes, segundo o narrador, “[...] antes daquela tarde chuvosa em que o azulego o derrubou, ele havia sido o que são todos os cristãos: um cego, um surdo, um tolo, um desmemoriado. E que antes daquele acidente ele considerava que vivera como quem sonha: olhava sem ver, ouvia sem ouvir, esquecia-se de tudo, de quase tudo.” (BORGES, 2007, p.81). Para Funes, a imobilidade era um preço mínimo que pagara para tornar infalível a sua percepção e sua memória.

Ao longo da narrativa²⁸, Borges vai apresentando os fatos que ouvira e que presenciara comprovando a capacidade incomensurável de Funes de perceber e de memorizar detalhes: ele tinha de pronta lembrança uma determinada formação de nuvem em um preciso dia, a hora em que o cachorro se apresentou de lado, o desenho formado pelas linhas de espuma de um remo deixado em um rio; recordava cada folha de cada árvore de cada monte, e também cada uma das

28. Texto integral de “Funes, o memorioso”, no Anexo A.



vezes que a havia percebido ou imaginado. De rotina em rotina, de frivolidades e miudezas, foi-se construindo um imenso depositário inútil no espaço de memória de Funes. E é ele mesmo quem reconhece: “Minha memória, senhor, é como um depósito de lixo”.

Em seu processo de acumulação de lembranças, Funes se detinha no caso a caso, no detalhe, na especificidade única de todas as coisas, sem classificação, sem hierarquia, sem crítica. Vivia como um “vigilante patrimonial” que tudo quer dotar de perenidade e integridade Funes era incapaz de classificar, de elaborar o *conceito*, pois “[...] não esqueçamos, era incapaz de ideias gerais, platônicas.”

Não apenas lhe custava compreender que o símbolo genérico cão abarcava tantos indivíduos díspares de diversos tamanhos e diversa forma; perturbava-lhe que o cão das três e catorze (visto de perfil) tivesse o mesmo nome que o cão das três e quatro (visto de frente). Sua própria face no espelho, suas próprias mãos, surpreendiam-no cada vez. (BORGES, 2007, p.88).

Diante de tanta capacidade de perceber e acumular fatos, Funes foi considerado por um conterrâneo como um precursor dos super-homens, um Zaratrusta cimarrón e vernáculo. Mas em sua euforia inicial não se dava conta dos limites e riscos de tal transformação. O excesso de retenção de informação passa a inibir o espaço necessário para a significação tornando o sujeito impotente para agir sobre o objeto. A excepcional percepção do mundo de Funes e sua acumulação enciclopédica das informações, ao invés do imaginado pelos seus pares, torna-o prisioneiro, faz com que se paralise diante dos fenômenos que o cercam, renegue a linguagem e feneça. A percepção estridente de Funes “[...] solapa a capacidade humana de estabelecer relações de significação com o mundo tornando-o apassivado diante dos objetos.” (PEREIRA, 2012, p.4). Aprisionado pela singularidade das coisas, o caráter memorioso de Funes o impede de selecionar aquilo que é de fato importante e representativo na vida, constituir o pensamento, construir um discurso compartilhado que implica abstração e síntese. O dom da memória prodigiosa é sua sentença de morte.

Diante de tanto acúmulo de fatos e imagens, o narrador ressalta: “Suspeito, contudo, que não era muito capaz de pensar. Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No mundo abarrotado de Funes não havia senão detalhes, quase imediatos.” (BORGES, 2007, p.92).

Cego pelo excesso. Borges criou um personagem aprisionado e cego pelo peso de suas lembranças. Somos habitados pela memória e pelo esquecimento e com eles constituímos de significados nossas experiências subjetivas, sociais e culturais. Não deveríamos nos acostumar com o excesso que banaliza e cega. Embora enxergasse tudo, o Memorioso era cego, porque não podia escolher, em meio ao amontoado colossal de suas lembranças, o que deveria ser esquecido (MENESES SILVA, 2009).

O autor da história se contrapõe ao personagem Funes. Diante de um



Figura 10 – Funes, o memorioso. Fonte: <https://linguisticadocumentaria.files.wordpress.com/2011/03/funes.jpg>.

“super-homem da memória”, o narrador se mostra vacilante, titubeante e genérico como a representar o humano, com seus lapsos de memórias e incertezas: “[...] recordo-o (não tenho direito de pronunciar esse verbo sagrado). [...] Chego, agora, ao ponto mais difícil do meu relato. [...]; Não tratarei de reproduzir as suas palavras, irrecuperáveis agora. Prefiro resumir com veracidade as muitas coisas que me disse Ireneu.” (BORGES, 2007, p.84).

A realidade infatigável do “memorioso” vai aumentando a pressão sobre sua existência:

Babilônia, Londres e Nova York têm preenchido com feroz esplendor a imaginação dos homens; ninguém, em suas torres populosas ou em suas avenidas urgentes, sentira o calor e a pressão de uma realidade tão infatigável como a que dia e noite convergia sobre o infeliz Ireneu, em seu pobre subúrbio sul-americano. Era-lhe muito difícil dormir. Dormir é distrair-se do mundo. (BORGES, 2007, 83).

No último parágrafo do texto, a constatação da crescente pressão conduz o narrador a uma ironia que sugere uma dupla possibilidade de sufocamento, na vida e morte do personagem. Sufocado de memórias, saturado de informações, abarrotado de detalhes Ireneu Funes morre, aos vinte e um anos, de uma congestão pulmonar (falta de ar, dificuldade em respirar, sufocamento).

Como Zora, a cidade de Calvino, Funes satura-se de memórias e paralisa-se no tempo, incapacitado de abstrair e de produzir conhecimento. Como um reverso do último verso de *Louvor ao Esquecimento*, de Brecht, na história do peão portenho, a excessiva fortaleza da memória enfraquece o homem.

A análise do desfecho trágico de Funes e a relação entre memória, esquecimento e patrimônio de Bogea e Almeida (2009) contribuem para o entendimento de práticas do campo patrimonial e ressaltam a necessidade de estabelecer critérios, efetuar escolhas, eleger significados para o ato de preservação. “[...] A figura de Funes, o memorioso de Borges, e sua prodigiosa memória que de qualidade se converte em transtorno - na medida em que tudo retém e não admite a possibilidade de selecionar os fatos memoráveis - é bastante ilustrativa para as discussões ligadas à preservação.” (BOGEA; ALMEIDA, 2009, p.3).

As autoras ainda acrescentam:

Os ambientes construídos pelos homens guardam, através de sua materialidade, a memória das ideias, das práticas sociais e dos sistemas de representação dos indivíduos que ali convivem. Impossível e inconveniente querer manter integralmente a memória materializada na produção cultural, como faz o memorioso de Borges, à custa de não discernir diferenças, de não selecionar o que é significativo ou à custa de se pretender paralisar o tempo, impedir o seu transcurso natural que comporta mudanças. O processo de ativação de memória, implícito na ação de preservação do patrimônio cultural, corresponde a programar o esquecimento, a controlar seletivamente aquilo que se considera de fato relevante e que, portanto interessa manter vivo como elemento depositário de valor cultural. (BOGEA; ALMEIDA, 2009, p.4).

Se a materialidade dos ambientes construídos referenciam a memória, a sua conservação pode ser a forma de torná-los acessíveis ao presente e ao futuro. Mas é impossível conservar tudo - desaconselhável, nos mostraria Funes. Para essa empreitada, deve-se discernir diferenças, selecionar o que é significativo, o que é memorável, o que é representativo para os vários grupos sociais que compõem a sociedade. Nesse sentido, o campo patrimonial é necessariamente

seletivo, pois só o que é mais significativo alcança a preservação. Mas aqui, ser seletivo não pode significar ser elitista. O tempo do patrimônio constituído apenas por obras representativas de pequenos segmentos de poder dominante (igrejas, palácios) parece estar ultrapassado pelas ideias (e algumas práticas) patrimoniais dos últimos anos. “[...] Entretanto, seria impossível levar em consideração o extenso número de acontecimentos de que restam testemunhos que nos parecem representar as etapas particularmente marcantes da evolução de um determinado ramo da atividade humana (RIEGL, 2006, p.44).

Cabe, nessa seleção, para que ela seja a mais representativa dos amplos setores sociais, a força política e ação permanente dos vários segmentos (agentes, na linguagem de Bourdieu) nas práticas patrimoniais. Assim, a educação patrimonial e a democratização da sociedade (e do segmento social patrimonial) podem desempenhar um papel formativo potencializador das ações no futuro.

Ausência

Por muito tempo achei que a ausência é falta.
E lastimava, ignorante, a falta.
Hoje não a lastimo.
Não há falta na ausência.
A ausência é um estar em mim.
E sinto-a, branca, tão pegada,
aconchegada nos meus braços,
que rio e danço e invento exclamações alegres,
porque a ausência, essa ausência assimilada,
ninguém a rouba mais de mim.
Carlos Drummond de Andrade, in 'O Corpo'

Na novela *Cem anos de solidão*, de Gabriel Garcia Márquez, publicada originalmente em 1967, a reflexão sobre a memória e o esquecimento também se faz presente em várias partes do enredo. A narrativa conta a história da família Buendía, desde a fundação da cidade de Macondo até a sua ruína. Situações fantasiosas e místicas surgem no decorrer da trama, o que enriquece a leitura e sua interpretação. Uma de suas situações dramáticas é o surgimento de uma praga que faz com que todos os habitantes de Macondo fiquem com insônia.²⁹ Atordoadas pelos longos períodos de vigília involuntária, as pessoas começam a ter surtos de esquecimento. A epidemia é apresentada como uma catástrofe cotidiana, na qual os habitantes, numa espécie de demência semântica, com o esvaziamento da memória e a perda do significado de palavras específicas, de nomes de objetos do cotidiano e também o seu uso, ficam potencialmente incapazes de se comunicar.

No crescente processo de esquecimento que envolveu a população de Macondo, a memória do enfermo na insônia, depois de ficar acordado por vários dias, sem sentir-se cansado, começava a se apagar gradualmente, para seu desespero. As lembranças de infância, o nome e o sentido das coisas e das pessoas e a consciência da própria existência esvaíam-se no que Márquez descreveu como uma espécie de “idiotice sem passado.”

O mais temível da doença da insônia não era a impossibilidade de dormir, pois o corpo não sentia cansaço, mas sim a sua inexorável evolução para uma manifestação mais crítica: o esquecimento. Queria dizer que quando o doente se acostumava ao seu estado de vigília, começavam a apagar-se da sua memória as lembranças da infância, em seguida o nome e a noção das coisas, e por último a identidade das pessoas e ainda a consciência do próprio ser, até se afundar numa espécie de idiotice sem passado. (MÁRQUEZ, 1980, p.47).

O que no início parecia para alguns até razoável - “ficar sem dormir liberaria mais tempo para resolver as coisas e aumentar o ócio” - vai se transformando em preocupação crescente. “Os que queriam dormir, não por cansaço, mas por saudade dos sonhos, recorreram a toda sorte de métodos de esgotamento” (MÁRQUEZ, 1980, p.49), para escaparem daquele estado de “alucinada lucidez”. À medida que avançava a doença no meio da população, buscavam-se novos expedientes

29. Trecho de “Cem anos de solidão” que aborda a insônia, na íntegra, no Anexo A.

para amenizá-la ou combatê-la: garrafadas medicinais, inscrições nas paredes, nos animais e ruas na tentativa de não esquecerem os nomes e as funções das coisas (“solenes bobagens”, nas palavras de Márquez).

Pouco a pouco, estudando as infinitas possibilidades do esquecimento, percebeu que podia chegar um dia em que se reconhecessem as coisas pelas suas inscrições, mas não se recordasse a sua utilidade. Então foi mais explícito. O letreiro que pendurou no cachaço da vaca era uma amostra exemplar da forma pela qual os habitantes de Macondo estavam dispostos a lutar contra o esquecimento: Esta é a vaca, tem-se que ordenhá-la todas as manhãs para que se produza o leite e o leite é preciso ferver para misturá-lo com o café e fazer café com leite. Assim, continuaram vivendo numa realidade escorregadia, momentaneamente capturada pelas palavras, mas que haveria de fugir sem remédio quando esquecessem os valores da letra escrita. (MÁRQUEZ, 1980, p.50)

Em todas as casas foram afixados escritos, lembretes para memorizar os objetos e os sentimentos. Mas o sistema exigia tanta vigilância e tanta fortaleza moral que muitos sucumbiram ao feitiço de uma realidade imaginária, inventada por eles mesmos, que acabaria por ser menos prática, porém mais reconfortante: a leitura do passado através de cartas de baralho. De efeito terapêutico fugaz, as práticas de consolação, com a mistificação do mundo construído pelas alternativas incertas do baralho, se mostraram insuficientes.

No estágio avançado da doença, que atingia praticamente todo o vilarejo, José Arcádio Buendía, o protagonista, lidera o combate à praga e constrói uma espécie de máquina da memória, uma grande coleção de verbetes explicativos sobre o universo da vida em Macondo, na tentativa de ativar a lembrança dos habitantes de um mundo que perdeu seu significado.

Derrotado por aquelas práticas de consolação, José Arcadio Buendía decidiu então construir a máquina da memória, que uma vez tinha desejado para se lembrar dos maravilhosos inventos ciganos. A geringonça se fundamentava na possibilidade de repassar, todas as manhãs, e do princípio ao fim, a totalidade dos conhecimentos adquiridos na vida. Imaginava-a como um dicionário giratório que um indivíduo situado no eixo pudesse controlar com uma manivela, de modo que em poucas horas passassem diante dos seus olhos as noções mais necessárias para viver. [...] Tinha conseguido escrever já cerca de quatorze mil fichas [...] (MÁRQUEZ, 1980, p.51).

Tal providência serviu, durante vários meses, para defendê-los das evasões da memória, do esvaziamento do tempo orgânico da recordação, do cálculo, do questionar, da espera, da aproximação. Assim, diariamente os cidadãos de Macondo poderiam, lendo aqueles escritos, rememorar de forma instantânea e fugaz os conhecimentos por meio dessa memória artificial - uma espécie de memória-arquivo, ou prótese, para usarmos termos de Choay - e continuar a viver, amenizando o desespero do total esquecimento. Segundo Choay (2001), as próteses da memória, vestígios que permitem operações temporais que não são memórias espontâneas, subvertem o tempo cósmico das estações e descorporificam a nossa relação com o local, resgatando-nos simultaneamente da duração para nos instalar na instantaneidade. As novas próteses da memória cognitiva são nefastas para a memória orgânica e contribuem para a progressiva extinção da função memorial do espaço e das coisas (CHOAY, 2001, p.21).

Ao registrar a situação dramática e desesperadora que a cidade de Macondo

vivência ao perder a capacidade de lembrar, Márquez nos induz a pensar sobre a importância das coisas quando dotadas de sentidos, carregadas de afetos e ativas em nossa existência, e o quanto elas podem referenciar, ancorando o sentido humano da vida. Um espaço construído significativo, um objeto útil, uma bela imagem podem completar a nossa relação com o mundo e conectar sensações entre as pessoas, dando consistência e sentido à nossa memória coletiva. Daí a importância de sua conservação e da continuidade de sua inserção ativa no universo sociocultural de um determinado grupo.

E, ainda, ao descrever a “máquina da memória” e classificar o seu conteúdo como “solenes bobagens escritas”, Márquez aponta para os limites que uma descrição apenas técnica e funcional apresenta para compreensão de um universo complexo como o mundo da vida. E como somente palavras ou documentos são limitados para a compreensão de um fenômeno que envolve a experiência, os sentimentos, as memórias e o esquecimento. Difícil, no campo patrimonial, não ver a relação da “máquina da memória” de Márquez com certos catálogos patrimoniais, certos acervos inventariais que, não obstante sua correção técnica e formal, não conseguem captar a memória viva, ativa, a memória capaz de nos remeter ao passado e agir no presente sem o fatalista *continuum* do progresso. Se um objeto tem sentidos, sua revelação não pode se reduzir a uma descrição técnica e funcional, o segredo de sua amplitude pode estar nas palavras de Melquíades, o cigano de Cem anos de solidão: “[...] as coisas têm vida própria, a questão é como despertar sua alma.” (MÁRQUEZ, 1980, p. 50).

Em Macondo, ironicamente, foi um ancião mal-ajambrado, abanando-se com um remendado chapéu negro, enquanto lia com atenção compassiva os letreiros pregados na parede, quem trouxe a solução definitiva para o mal que acometera a vila:

[...] abriu a mala entupida de objetos indecifráveis, e dentre eles tirou uma maleta com muitos frascos. Deu para beber a José Arcadio Buendía uma substância de cor suave, e a luz se fez na sua memória. Seus olhos se umedeceram de pranto, antes de ver-se a si mesmo numa sala absurda onde os objetos estavam marcados, e antes de envergonhar-se das solenes bobagens escritas nas paredes, e ainda antes de reconhecer o recém-chegado numa deslumbrante explosão de alegria. (MÁRQUEZ, 1980, p.52)

O ancião esfarrapado que trouxe a cura para o mal da insônia e do esquecimento em Macondo era Melquíades, o mesmo que colocara o desafio de como “despertar a alma das coisas”, o cigano que voltara à vida por não suportar a mais pura solidão e o mais cruel esquecimento: a morte.

A leitura do trecho de *Cem anos de solidão* que contempla o episódio da “peste da insônia” reafirma como em Macondo o esquecimento caminha para o absoluto, para o desmedido e tende ao desamparo, ao desespero, ao não assimilável. O predomínio absoluto do esquecimento na narrativa de Márquez impossibilita uma relação dialética deste com a memória, empobrecendo a existência e esvaziando de sentido as coisas e as pessoas – daí a busca desesperada da população por algum artifício de lembrança. O total esquecimento provocado pela insônia em Macondo é diferente da “ausência assimilada” (o esquecimento) de Drummond que, equilibrando-se com a memória, ampara, fortalece: “porque a ausência, essa ausência assimilada/ ninguém a rouba de mim”.

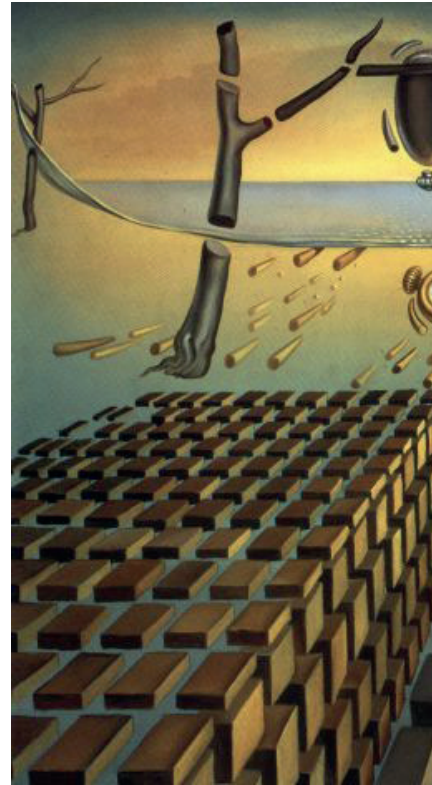


Figura 11 – Melquíades, o cigano. Ilustração de Carybé, para o livro *Cem anos de solidão*, de Gabriel Garcia Márquez.

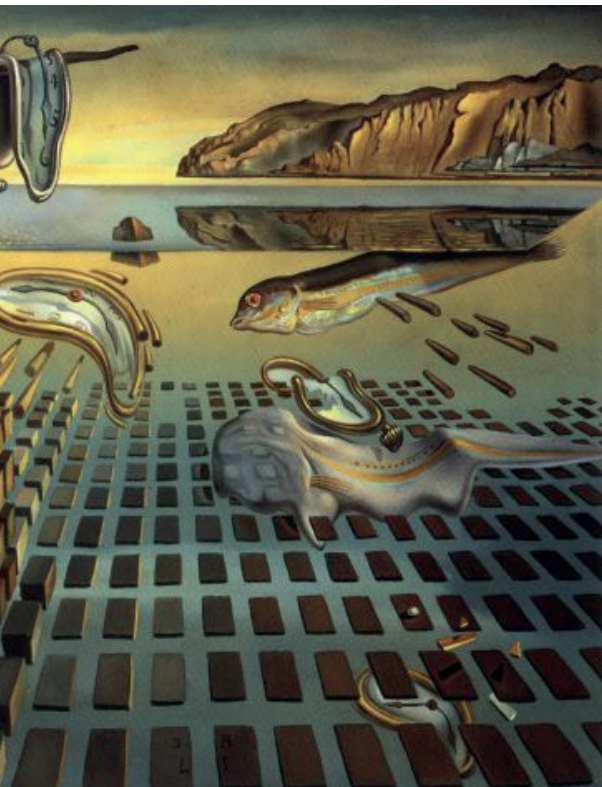


Figura 12 - A Desintegração da Persistência da Memória (Salvador Dalí, 1952, pintura a óleo) - espaço, tempo, memória.

Do ponto de vista patrimonial, é impossível preservar tudo que nos referencia com o mundo. Por outro lado, esquecer tudo é colocar-se num vazio de sentido e de relações. O esquecimento, como a ausência, ilumina e ressalta a memória. Valoriza-a. Acentua o seu sentido e a torna imprescindível. Duas faces do mesmo espelho. O esquecimento assimilado é leve e inexorável. A memória referencia e dá sentido ao estar no mundo. Pode ser um afago, mas pode ser uma arma:

Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva. (LE GOFF, 1990, p.422).

Ao descrever o quadro aflitivo do esquecimento absoluto, Márquez coloca o papel existencial ativo da memória e possibilita entender que o esquecimento individual se torna mais dramático quando compartilhado e vivenciado por outros indivíduos. Do outro lado da mesma moeda, se a memória individual tem sua abrangência limitada, ela se potencializa quando compartilhada por outras memórias individuais, quando se referencia no ambiente e nos grupos sociais, o que Halbwachs definiu como “memória coletiva”.

Maurice Halbwachs, aluno de Henri Bergson (1859-1941) e discípulo de Emile Durkheim (1858-1917), foi um sociólogo pioneiro nos estudos sobre a memória. Como resultado de uma síntese das ideias de seus mestres, promoveu em seus estudos uma espécie de “fenomenologia racionalista” que busca descrever como o indivíduo vivencia seu pertencimento à sociedade (WEBER, PEREIRA, 2010).

No livro *Quadros sociais da memória*, escrito em 1925, ele elabora suas ideias argumentando que a recordação e a localização das lembranças estão estreitamente vinculadas aos contextos sociais, que são a base para a construção da memória. Os quadros sociais da memória constituem-se da combinação de lembranças individuais de vários membros de uma mesma sociedade.

Em *Memória coletiva*, sua obra mais célebre, publicada postumamente em 1949, Halbwachs reafirma o conceito de memória compartilhada e desdobra a tese de que uma sociedade tem uma memória coletiva, dependente da posição (quadro) dos grupos que a constituem. Para ele, a memória coletiva engloba as memórias individuais, mas não se confunde com elas. Ela fornece dados para a constituição das memórias individuais; a compreensão individual do passado liga-se à consciência de grupo.

Para evocar seu próprio passado, em geral a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transportar a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade. Mais do que isso, o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou, mas toma emprestado de seu ambiente. (HALBWACHS, 2006, p.72).

Um ponto central na teoria de Halbwachs é o caráter construtivo da memória social. Na mesma linha em que Alois Riegl comenta sobre a imputação de valores ao patrimônio histórico (uma atividade do momento presente), para Halbwachs, a nossa memória não é uma reprodução das experiências passadas, mas uma construção que se faz delas a partir do presente (TORINO, 2013).

Os conceitos de memória coletiva e de quadros sociais de memória auxiliam na compreensão da característica intersubjetiva do patrimônio. Os vínculos estabelecem-se quando consideramos que, tanto os quadros da memória quanto toda memória coletiva objetivam-se em uma instância espacial, em um lugar de memória. Da mesma forma que na memória coletiva, para que o patrimônio possa ser reconhecido e compartilhado por uma comunidade, é preciso que haja pontos de contato entre múltiplas lembranças individuais que possibilitem sua constituição sobre uma base comum.

Se voltarmos os olhos para Macondo, constataremos que não bastam os dados da “máquina da memória”. É necessário, para restabelecer o equilíbrio em uma base comum, que a intersubjetividade de seus habitantes compartilhem lembranças e identifiquem sentidos no seu ambiente sócio espacial, reconhecendo-o e reconhecendo a si mesmo.

A reflexão aqui efetuada tem por finalidade entender o papel do esquecimento como contrapeso à memória na constituição de nossas subjetividades e em nossa vida prática. O esquecimento auxilia na decisão seletiva de bens patrimoniais? Nem tudo pode ser lembrado. O que deve ser lembrado? Lembrar tudo é loucura. Esquecer tudo é a morte. Onde está a medida? Tem medida? Certamente não tem medida absoluta. E nem validade absoluta. Tanto quanto um de seus referenciais (o patrimônio), a memória também é um processo e é constituída do resultado de disputas e eleições de fatos e de sentidos herdados ou articulados por pessoas e grupos sociais determinados.

1.2.2 Autenticidade e identidade

Não é difícil ver no meio acadêmico, seja no âmbito da graduação, especialização ou da pós-graduação, o aluno ser dissuadido de utilizar o conceito de autenticidade na análise de seu objeto urbanístico ou arquitetônico. Os argumentos para a omissão são, quase sempre, a definição de escopo da pesquisa (necessidade de um recorte temático) e a alegada imprecisão que o tema usualmente carrega. Não sem razão: a palavra autenticidade é utilizada de forma quase aleatória e sem uma aproximação mais rigorosa de seu significado. Ela é repetida como um mantra e acaba adquirindo o papel de um axioma, cujo significado está na própria palavra repetida à exaustão, até naturalizar-se. O que é autenticidade? Aquilo que é autêntico. O que é autêntico? Aquilo que tem autenticidade...

Essa ilustração, longe de simples galhofa, é aqui colocada como exemplo de um problema do qual quase sempre se tenta esquivar, desconsiderar ou omitir. Se, em muitos recortes temáticos é possível escapar da discussão do conceito de autenticidade, não é o caso desta tese. Para referir-se ao *par* memória e esquecimento no campo do patrimônio - particularmente o patrimônio moderno, no qual a instância da materialidade situa-se diferentemente de outros bens -, é

imprescindível discutir o que vem a ser autenticidade. Faz-se necessário retirar o termo da comodidade da naturalização e tratá-lo como um problema a ser historicizado.

A concepção de autenticidade é base da doutrina moderna do campo patrimonial, sendo palavra-chave dos documentos (convenções e cartas internacionais) relativos à salvaguarda. Sem uma definição precisa do seu conteúdo, e o seu sentido variando segundo as culturas e grupos sociais, as referências de autenticidade expressas nos documentos não se têm mostrado suficientes para abarcar a complexidade do conceito e sua operacionalização na proteção dos bens culturais, carecendo de maior precisão semântica. Polissêmico, com significados na psicologia, sociologia, antropologia, filosofia, é especialmente no campo patrimonial que o tema tem sido debatido nas últimas décadas e apresenta diferenças consideráveis segundo as culturas e grupos sociais.

No campo patrimonial, o termo autenticidade começa a aparecer em documentos na Carta de Veneza de 1964 (ZANCHETTI, et al., 2008, p.4). Embora conste apenas do preâmbulo do documento, a importância do tema é deduzida da distinção rigorosa feita na Carta entre o que historicamente seria considerado verdadeiro e genuíno, e o que seria uma adição moderna ou réplica. A noção de autenticidade recebeu muita atenção a partir de 1978, devido à obrigatoriedade, a partir dessa data, de efetuar o teste de autenticidade para chancela e inscrição de um bem na Lista do Patrimônio Mundial da UNESCO (JOKILEHTO, 2002, p.26).

Decorrente da pressão de vários países que se sentiam discriminados culturalmente nos processos de seleção dos bens patrimoniais mundiais e da necessidade de reforçar os parâmetros culturais e técnicos no julgamento e seleção dos bens, foi realizada em Nara, no Japão, em 1994, a *Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage Convention*, a *Conferência de Nara*, que discute em amplitude global o conceito e as características pelas quais a autenticidade se manifesta, e dispõe sobre a sua avaliação na conservação do patrimônio mundial. O exemplo japonês de práticas patrimoniais foi o propulsor da realização da conferência. Outros exemplos da incompatibilidade dos critérios de autenticidade referendaram a necessidade de revisão do conceito: construções africanas com materiais frágeis, que precisavam ser substituídos; cidades polonesas destruídas pela guerra, como Varsóvia e Elblag, que foram reconstruídas buscando o máximo de fidelidade ao que existia anteriormente - nesses casos, autenticidade de fábrica e autenticidade de sentimento, ênfases diferenciadas dando amostras da complexidade do tema (ZANCHETTI, et al., 2008, p.4).

Dentre os especialistas convidados, Choay apresentou na Conferência de Nara o seu texto *Sete proposições sobre o conceito de autenticidade e seu uso nas práticas do patrimônio histórico* (CHOAY, 1995) no qual realiza seus comentários críticos sobre as ações vigentes no campo patrimonial, com ênfase no conceito de autenticidade. Diante da dificuldade de se estabelecer um critério e uma definição unívoca de autenticidade, especialmente para aplicação prática, a autora realiza uma reflexão sobre a origem, a estrutura, os fundamentos e a validade do conceito de autenticidade. Choay ratifica a crítica ao caráter eurocêntrico e ocidentalista das práticas do patrimônio e a ausência de consenso entre culturas sobre a noção de autenticidade. E considera que a autoridade antes existente nos atos textuais

históricos é esvaziada com a invenção da imprensa, e a autenticidade, ao longo do tempo, é transposta para o campo do restauro sob três condições negativas:

- ♦ A primeira é que a autenticidade não provém de uma apreciação subjetiva, mas emana de uma autoridade institucional, do direito, da religião ou da razão científica.
- ♦ A segunda é que não se pode aplicar a noção de autenticidade a um significado. Desde mais de meio século todo o trabalho linguístico, semântico e a psicolinguística, confirma a intuição dos filósofos e dos poetas (P. Valéry): o sentido não pode ser fixado ou congelado. Ele existe somente após uma apropriação ativa que é a cada vez uma recriação.
- ♦ A terceira condição liga-se ao fato de não se poder fixar o estado de um objeto que, diferentemente do texto e por sua materialidade, não cessa de se alterar a partir do momento em que começa a ser modificado pelo tempo. (CHOAY, 1995, p.104, tradução nossa).

Choay questiona o que denomina função memorial nas sociedades industriais avançadas e registra uma crescente perda da “memória orgânica”, paulatinamente substituída pelo que ela considera memórias artificiais (próteses artificiais): a imprensa, a fotografia, a informática. Mediante essa análise, a autora acredita que o termo autenticidade não é operacional para a disciplina do patrimônio histórico. Ao analisar e simpatizar-se com as práticas tradicionais do patrimônio no Japão (reconstrução periódica de templos), diferentes das europeias, Choay afirma que, para a condição de autenticidade, mais do que a conservação do mesmo suporte material, são as condições simbólicas que importam. E, que a noção correta de autenticidade pode reconciliar patrimônio e memória viva.

Em uma palavra, o patrimônio histórico construído segue sendo uma prioridade, da mesma forma e com a mesma urgência que a memória viva de todos os povos. E isso, por si só, em matéria patrimonial, poderia devolver um uso legítimo à noção de autenticidade. (CHOAY, 1995, p.118).

Em sua participação na Conferência, o historiador de arte belga Raymond M. Lemaire afirma que a autenticidade requer a presença do suporte original da mensagem. Assim, uma obra de arquitetura, por exemplo, para transmitir sua mensagem, recorre às formas que se configuram no espaço. Vendo a autenticidade como um processo, Lemaire (1994) discute a tradição, a existência ao longo do tempo da obra e as dinâmicas e mudanças que ela sofre no tempo e no espaço: “A alteração ou a modificação da mensagem é [...] quase inevitável; raras são as obras de arte de uma certa idade que disso escaparam. O tempo ou o homem apagam formas iniciais, sobrepõem ou inserem inovações na composição primitiva e, por consequência, interferem na natureza ou no sentido da obra inicial.” (LEMAIRE, 1994, apud HENNING, 2006, p.292). Segundo Lemaire, essas alterações são “autênticos testemunhos da história da obra”, e possuem, todas elas, um valor de autenticidade, ligadas à materialidade da obra. Retomando a dualidade de Brandi, Lemaire aponta que a autenticidade está ligada tanto ao valor enquanto obra de arte quanto ao valor como documento

histórico (LEMAIRE, 1994, apud HENNING, 2006, p.293).

A conferência gerou o “Documento de Nara”. que ampliou a abordagem do conceito e atualizou o tema:

A contribuição trazida pela conferência foi importante por incorporar aspectos intangíveis do patrimônio e por ampliar a abordagem considerada ocidentalizada da UNESCO. Todavia, não foi precisa o suficiente na definição de procedimentos e diretrizes metodológicos, principalmente quando se considera a necessidade de operacionalização da noção de autenticidade para viabilizar sua aplicação ao planejamento da Conservação Urbana. (ZANCHETTI et al., 2008, p.5).

Atualmente, do ponto de vista das práticas do *status quo* patrimonial, qual a importância operacional do conceito de autenticidade para a conservação de bens culturais?

A Carta de Nara produzida na Conferência definiu as balizas para o entendimento de autenticidade, muitas válidas até hoje, embora não conseguisse uma definição precisa, um significado claro de entendimento comum. Não obstante, a verificação da autenticidade de bens culturais por especialistas e órgãos internacionais de conservação, por meio de instrumentos definidos pela Carta, assegura critérios para reconhecimento internacional da contribuição histórico-cultural de determinado sítio. O alcance do conceito de autenticidade está diretamente ligado à abordagem metodológica que amplia o leque de ferramentas para análise de bens. Na avaliação de autenticidade, os excessos estritamente tecno-científicos devem ser equilibrados com a recomendação de uma vigorosa abordagem cultural, antropológica.

Na acepção comum autenticidade é definida como a qualidade, condição ou caráter de autêntico (próprio, independente), de legítimo. Do ponto de vista do patrimônio cultural, autenticidade é considerada um tipo genuíno de manifestação que pode contribuir para elevar o espírito humano, enriquecendo o repertório de soluções, com suas dimensões formais, físicas ou sociais. O seu universo analisa tanto os bens tangíveis, com suas edificações, traçado urbano, paisagem, quanto os bens intangíveis - as manifestações do espírito, crenças e cultura. Importante ressaltar que para ser considerado Patrimônio da Humanidade determinado sítio tem que apresentar autenticidade. E essa autenticidade deve estar contida não em um único atributo de sua formação, mas em um conjunto deles: material, forma, mão de obra, paisagem, uso e função, espírito, sentimento.

Embora só mais recentemente o tema tenha ganhado consistência no campo de discussão patrimonial, como observado por Choay, o conceito filosófico de autenticidade não é novo. O tema é implicitamente questionado, por exemplo, nas reflexões de Heráclito de Éfeso (aproximadamente 535 a.C. - 475 a.C.) sobre o movimento de corrente do rio onde se prenunciam as dificuldades de definição devido aos paradoxos contidos: “ninguém pode tomar banho duas vezes nas águas do mesmo rio”, pois o rio está em constante mudança, assim como quem nele mergulha; eles não são os mesmos em dois momentos diferentes da existência. Em que momento verifica-se a autenticidade do rio e do homem?

O Barco de Teseu e a autenticidade

Vidas Paralelas, escrito por Plutarco, é uma compilação de biografias de homens considerados ilustres de Roma e da Grécia. Cada volume contém um par de biografias, uma personalidade da antiguidade grega e outra romana. No volume destinado a Teseu e Rómulo, Plutarco apresenta, no texto transcrito a seguir, um aparente paradoxo:

*O navio em que Teseu fez a travessia com os jovens e em que regressou são e salvo era uma embarcação de trinta remos que os Atenenses conservaram até ao tempo de Demétrio de Falero. Retiravam o madeiramento envelhecido e substituíam-no por pranchas robustas, que ajustavam às outras, de tal modo que, para os filósofos, este navio representava um exemplo adequado à discussão sobre o “argumento do crescimento”, defendendo uns que **o navio continuava a ser o mesmo** e outros que **já o não era**. (PLUTARCO, 2008, p. 68, negrito nosso).*

O texto de Plutarco oferece oportunidade para a discussão do conceito de autenticidade e de identidade no campo patrimonial. Considerando a identidade o conjunto de características e circunstâncias que distinguem uma coisa e graças às quais é possível individualizá-las, a história do Barco manifesta a ideia de autenticidade ou de identidade? Para continuar existindo, o navio de Teseu sofreu a substituição de suas partes. Há aqui alguma similaridade lógica com a condição de existência dos bens patrimoniais modernos, em que as atualizações dos materiais são imprescindíveis. Feitas as substituições, esses bens perderam sua autenticidade? Sua autenticidade está nos materiais?

Se equacionar a autenticidade não é tarefa fácil em um bem aparentemente imóvel, com uma localização e um enquadramento, como um edifício ou um trecho urbano, os problemas são ainda maiores quando o alvo da referência é móvel, instável como um barco. A autenticidade está no conceito de barco, em sua forma ou em sua substância? Ou está no sentido e significação que lhe são atribuídos pela sociedade? Ao analisar a história grega do barco, Ulpiano de Meneses comenta a necessidade da autenticidade conviver com as inevitáveis transformações:

[...] a oposição básica está em localizar a autenticidade do barco como conceito ou matéria, forma ou substância. Sem ignorar tal encaminhamento, prefiro [...] apontar que qualquer entendimento teria que orientar-se pelo reconhecimento de que a problemática básica é a dos sentidos e significações externos às propriedades dos barcos e a eles atribuídos pelos homens, isto é, pela sociedade, o que inclui forçosamente contradições e conflitos. De novo, é a análise de significações e valor e, a seguir, de funções, que deve conduzir à análise da forma e à proposição de encaminhamentos a respeito da preservação. A autenticidade teria que guiar-se por aquilo que constitui o núcleo de identidade que permanece nas e das transformações: o eixo de atribuições. (MENESES, 2006, n.p.).

Ou seja, do ponto de vista de uma concepção que considera o patrimônio um processo, que considera as relações culturais como dinâmicas, a questão central não estaria na autenticidade, mas sim na identidade, naquilo que permanece na mudança, no conjunto de características e circunstâncias que distinguem e individualizam um objeto ou fato social. Considerando que a mudança é ine-



Figura 13 – Barco grego.
Fonte: <https://br.pinterest.com/lwalkerclark/vbs-athens/>

vitável e que sua ação oblitera a originalidade material, o que orienta o sentido cultural, histórico e existencial não emana somente do objeto em si, mas também do que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua dimensão material até seu testemunho histórico, sua identidade. A autenticidade requer a presença do suporte original, a identidade se satisfaz com as permanências que sobreviveram ao longo das transformações. O “aqui e agora” da identidade se manifesta como o resultado do processo de vida do bem patrimonial, o resultado do jogo da memória e do esquecimento que o envolve.

O patrimônio moderno tem como características em sua constituição a necessidade intrínseca de atualização e renovação de seus materiais. Qual o barco de Teseu, a perecibilidade física o distancia da autenticidade. Por outro lado, o resultado daquilo que permanece na mudança caracteriza sua identidade.

1.2.3 A retomada de Riegl e os valores

A análise crítica de ideias diferentes (do ponto de vista espacial ou temporal, contraditórias ou complementares, funcionando como antítese ou conteúdo subsidiário do sentido do pensamento) é tradição entre os pensadores que historicamente contribuíram para a ampliação e inovação do conhecimento. A aproximação crítica e síntese de ideias de pensadores diferentes como Kant, Hegel, Marx, Durkeim, Max Weber, por exemplo, potencializou a construção do conceito de poder simbólico de Bourdieu, como explicitamente declarado pelo autor no primeiro capítulo do livro *O poder simbólico*. (1989).

Sem a pretensão dessas referências, apresenta-se aqui uma confluência de sentidos e pertinência das ideias de campo de Bourdieu e dos valores patrimoniais de Riegl. De matrizes intelectuais diferentes e épocas diferentes, os autores têm em comum identificarem como processuais e históricos respectivamente o campo social e os valores patrimoniais. Enquanto para Bourdieu as práticas e disposições adquiridas pela experiência - logo, variáveis segundo o lugar e o momento dos agentes - constituem e recriam o campo social, para Riegl é o sujeito histórico do presente que imputa valor e recria o fato patrimonial. Em ambos os casos, significa instituir o agente social na sua verdade de operador prático de construção de objetos sociais e culturais (BOURDIEU, 1990). A historicidade do patrimônio é um fundamento central da teoria de Alois Riegl. Esse fundamento auxilia na crítica e revisão dos princípios da convivência e de intervenção nos bens patrimoniais e ajudam entender que não se trata de desqualificar ou descartar aspectos da realidade do bem, mas de relativizá-los na sua historicidade.

Valores patrimoniais de Riegl

O livro *O culto moderno do patrimônio: sua essência e sua gênese* 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, lhes atribuem 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, pois, 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, no tempo presente. (PEIXOTO; VICENTINI, 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 monumento, que se transforma no decurso do tempo. O bem patrimonial é receptor do juízo de valor que a sociedade ou indivíduos lhe atribuem em cada momento histórico. 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 a atribuímos.” (CUNHA; KODAIRA, 2009, n.p). 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.

No Capítulo 2 - *Os valores de rememoração e sua relação com o culto dos monumentos* - Riegl aponta que os valores de rememoração compreendem o valor histórico, o de rememoração intencional e o de antiguidade. Na introdução da tradução brasileira do livro de Riegl, Elane Peixoto e Albertina Vicentini resumem a relação e o significado dessas categorias em um gráfico e em uma síntese dos conceitos. Por serem elucidativos e facilitarem a primeira leitura sobre o tema, os 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 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; VICENTINI, 2006, p.38 - 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.

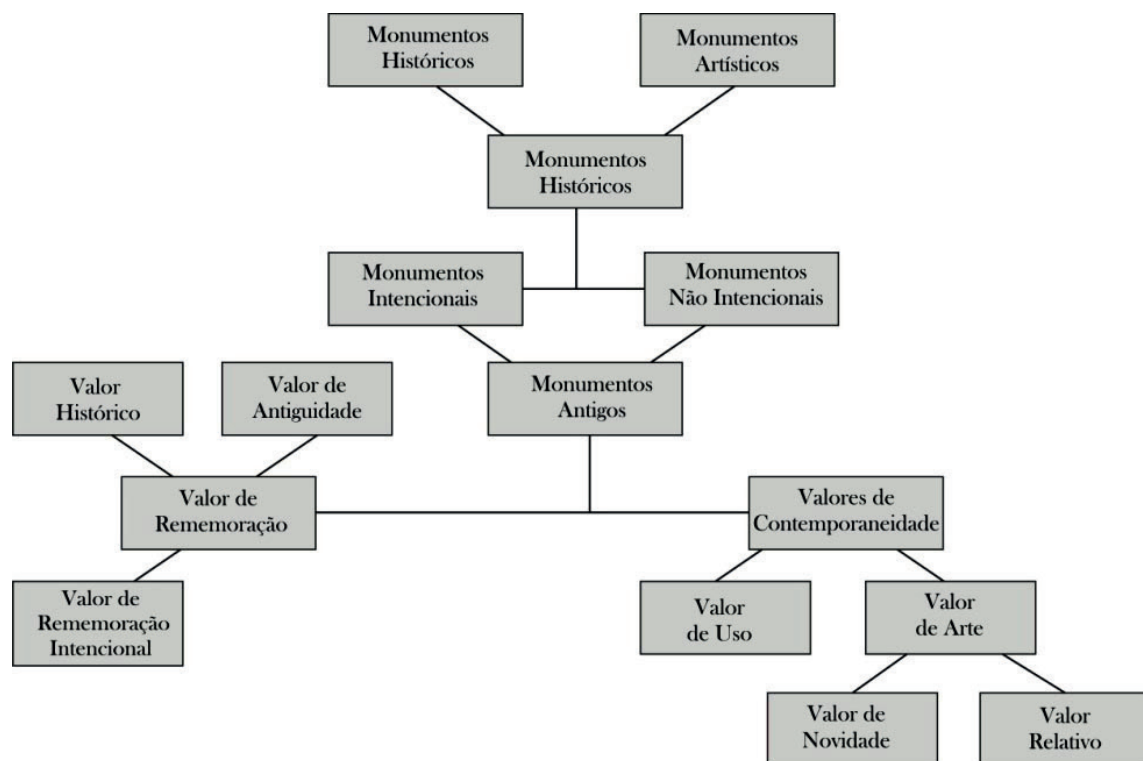


Figura 14 - Esquema com a relação dos valores de Riegl, elaborado por Peixoto e Vicentini. Fonte: (RIEGL, 2006, p.37, redesenhado pelo autor).

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) de um edifício, por exemplo, para que ele tenha de fato um papel social, uma utilidade, e com isso justifica-se o prolongamento de sua existência.

O valor de antiguidade 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 mantenham seu sentido histórico.

Tais posturas são compatíveis com a ocupação e o uso do monumento,

expedientes que asseguram a permanência e, de certa forma, a sobrevivência do bem. Mas tais ações são incompatíveis com o valor de antiguidade, 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 sua personalidade e sua capacidade didática de expressar o seu ciclo vital, sua gênese e seus testemunhos históricos. Aí reside sua utilidade social. Essa capacidade de expressar a ação do tempo deve ser assegurada, até mesmo com algum tipo de “conservação”, de forma 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:

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, descreve 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.

O valor de novidade está relacionado à forma, cores e integridade dos objetos, qualidades presentes nos monumentos e mais acessíveis ao grande público, em contra no valor de antiguidade seu mais ferrenho opositor, que esse propõe a uma atitude de não interferência no destino do monumento.” (PEIXOTO; VICENTINI, 2006, p.39-40).

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. Esse novo momento pode possibilitar um novo contexto físico/ambiental,

decorrente das conexões dinâmicas do sítio e nova conjuntura sociocultural. 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.) é verificado na 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”. Nesse, 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, pertencentes ao futuro.

Certamente ainda continuamos com um alto grau de subjetividade na aferição do valor artístico, e a relativização deverá ser sempre feita, pois 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 apoia 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.

Como identificar valores em 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 darão reconhecimento 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? O objeto e alguns problemas que o acompanham estão colocados. Essas questões serão discutidas mais à frente.

No capítulo seguinte serão identificadas as características gerais da arquitetura moderna para entendimento de suas especificidades e suas relações com o campo patrimonial. Será analisado o papel do *International Committee for Documentation and Conservation of Buildings, Sites and Neighbourhoods of the Modern Movement* - Docomomo - instituição com finalidade específica de conservação do patrimônio moderno. Com base na análise de legislações e formas brasileiras de acautelamento patrimonial, será proposto um instrumento de auxílio à conservação, denominado de Inventário de sensibilização e reconhecimento - INSERE. Serão ainda apresentados exemplos recentes de casos de conservação do patrimônio moderno para a compreensão das práticas contemporâneas e as ideias que as acompanham.





2

Patrimônio,
conservação
e arquitetura
moderna

2.1 Características de práticas patrimoniais de alguns países

Como têm se constituído os mecanismos institucionais de conservação do património? Que instrumentos são utilizados com a finalidade de identificar e conservar o legado cultural herdado do passado? Considerando o património um processo, os instrumentos desenvolvidos pelo campo são satisfatórios para a sua prática? O reconhecimento do bem patrimonial pela comunidade potencializa o ato da conservação?

Para melhor entendimento do *modus operandi* do campo patrimonial, nesse item estuda-se, nesse item, as políticas de gestão de bens patrimoniais em alguns países e as características básicas de instrumentos de conservação existentes tais como: tombamento, classificação, inventário.

2.1.1 Instrumentos de preservação: inventário, classificação, tombamento

Em períodos de formação do campo patrimonial - na época das denominadas pátrias artísticas³⁰ das sociedades europeias - a ideia de património estava ligada aos produtos culturais da atividade hegemônica do mecenato exercida pelos altos dignitários eclesiásticos, pelas aristocracias, pelas cortes dos príncipes e monarcas absolutistas. A arte associava-se ao imperador, ao rei ou ao papa. A definição, gerenciamento e intervenção de preservação nos monumentos como atribuição e competência do Estado - então dominado pelas frações abastadas e cultas da burguesia financeira, industrial e comercial - é a característica mais evidente em períodos posteriores, nos primeiros estágios da constituição do campo patrimonial moderno (MICELI; GOUVEIA, 1985, p.11). Desde então, a ideia de nação identificada com os interesses políticos de grupos dominantes foi o substrato ideológico utilizado para a estruturação do campo patrimonial, para lhe dar corpo no seio do aparato de poder institucionalizado.

Para afirmar os valores de grupos dominantes, num primeiro momento, ou para “integrar” grupos minoritários e/ou excluídos de representação no campo simbólico, o campo do património construiu seu discurso como uma instância de interesse geral da nação, como forma transcendente aos interesses mais imediatos de grupos hegemônicos. Muitas vezes, com o mascaramento, neutralização ou apagamento de traços sociais do passado considerados indesejáveis para a imagem pretendida para esse passado.

Maria Alice Gouveia, ao analisar o início de constituição do campo patrimonial, constata que a construção de uma nova ordem social com a Revolução Francesa e a Revolução Industrial foi acompanhada na Europa de uma onda de devastação de construções e paisagens sem precedentes, promovida pelos estados modernos (MICELI; GOUVEIA, 1985). Desde esse período, de forma sucessiva, as nações têm se empenhado, no discurso de seu movimento preservacionista, em ampliar seus objetivos, buscando cumplicidade maior de interesses, com a inclusão de grupos envolvidos e representados. “Ou seja, há ao menos aparentemente nos países europeus e nos Estados Unidos, uma maior preocupação com a participação ou o envolvimento das camadas populares e dos grupos minoritários nos processos de preservação.” (MICELI; GOUVEIA, 1985, p.37). Sintomaticamente, foram as nações que mais destruíram o seu património construído no

30. Momentos em que a criação e produção artística recebem a influência direta dos chefes de estado, príncipes, condes, bispos e banqueiros por meio de patrocínio artístico direto - mecenato.

passado, no avanço avassalador das cidades na primeira fase de expansão do capitalismo industrial, as que mais se voltaram para sua recuperação (ou para mitigar a destruição) e instituíram a prática da preservação.

Os exemplos se multiplicam. É interessante notar que os mesmos estados (europeus) que se empenharam no projeto de modernização e, conseqüentemente, de destruição de obras do passado, passaram, com empenho idêntico a partir do século XIX, a montar esquemas aparatosos para a proteção de monumentos decadentes. (MICELI; GOUVEIA, 1985, p.37).

O campo do patrimônio sempre teve uma estreita relação com o campo artístico, identificando-se ou referenciando-se nele, dependendo do momento. E os traços genealógicos das práticas patrimoniais expressam uma grande influência das práticas culturais em geral. Assim, o perfil de atuação do campo patrimonial assemelhou-se muito às práticas dos universos culturais de países europeus. Os traços de concentração ou descentralização pelo estado das práticas no âmbito da cultura em geral se traduzem, de forma diferenciada, na prática patrimonial de países como França, Inglaterra, Itália (MICELI; GOUVEIA, 1985).

França

Os desdobramentos da presença do Estado francês nas primeiras iniciativas patrimoniais após 1789 dão o tom de sua política e gestão do patrimônio que vigoraram absolutas até as últimas décadas do século XX, com traços ainda perceptíveis na atualidade: uma política centralizadora, com o controle legislativo em todos os seus âmbitos. A política patrimonial francesa é juridicamente centralizada e foi coordenada pela abrangente *Lei sobre monumentos históricos de 1913*, que vigorou até 2005, substituída pelo *Code du Patrimoine*³¹, que define todos os passos legais para a gestão e operação da tutela do Estado sobre os bens considerados patrimônio histórico. O *Code* explicita que as propriedades registradas como monumentos históricos, devido ao seu caráter histórico, artístico e arquitetônico, estão sujeitas a restrições legais e disposições especiais para a sua conservação, para que a manutenção, restauração ou modificação sejam realizadas, mantendo o interesse cultural que justificou a sua proteção.

O campo patrimonial francês define três níveis de proteção de seus bens culturais:

- ♦ *A classificação* como monumento histórico, nível mais rigoroso de proteção de caráter definitivo, com várias exigências e limitações aos proprietários do bem (Código do Patrimônio, Parte Legislativa, Livro VI).
- ♦ *A inscrição* como monumento histórico, nível intermediário de proteção, de caráter provisório (reversível), que acarreta algumas limitações e exigências ao proprietário (Código do Patrimônio, Parte Legislativa, Livro VI).
- ♦ *A listagem no Inventário Geral* do Patrimônio Cultural, com finalidade de informação e conhecimento, não acarreta restrições legais e é feita somente com a concordância do proprietário. (LEI nº 2004-809, 2004).³²

31. O Code du Patrimoine, versão atualizada em agosto de 2016, está disponível na íntegra em: <https://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?cidTexte=LEGI-TEXT000006074236>

32. A Lei nº 2004-809, de 13 de Agosto de 2004, sobre as liberdades e responsabilidades locais está disponível em: <https://www.legifrance.gouv.fr/>.

O Inventário Geral do Patrimônio Cultural (IGPC), de 1964, resultado da iniciativa de André Malraux e André Chastel, amplia e consolida o serviço nacional de proteção do patrimônio. Embora não contemple ainda em seu objeto de ação o patrimônio imaterial, a atuação do IGPC é inovadora por sua amplitude, por priorizar uma prática de “identificação e conhecimento” do patrimônio e por retirar o caráter jurídico que recaía sobre os bens listados. Sua missão atualmente é listar, estudar e divulgar os ativos que têm valor cultural, histórico ou científico, criados ou mantidos na França desde sua origem. As informações (bases de dados, textos, fotografias, depoimentos gráficos, mapas, bibliografia), conjuntos de dados homogêneos sobre edifícios e obras de arte da França, são disponibilizadas para pesquisadores, historiadores de arte, arquitetos, curadores, funcionários das administrações locais.

Um bem inventariado no IGPC não é definido como um monumento histórico, diferentemente daqueles *inscritos* no inventário dos monumentos históricos e os *classificados* como tal.

Um segundo passo na inovação dos padrões franceses, em 2005, resultado de uma descentralização institucional, o Inventário Geral dá autonomia para as comunidades francesas decidirem sobre os seus bens considerados significativos não sujeitos a outras normas legais (classificação ou inscrição), ficando somente a coordenação e o controle técnico e científico sob o poder do Estado.

Inglaterra

Para Miceli e Gouveia (1985), historicamente as principais diferenças das políticas culturais entre França e Inglaterra dizem respeito ao vulto orçamentário e ao dimensionamento dos respectivos aparatos administrativos públicos destinados à cultura, além do grau de centralização das próprias instâncias oficiais encarregadas de regular e subsidiar a vida cultural. Enquanto na França a centralização das atividades culturais na mão do Estado é a tônica sempre presente em sua trajetória política cultural, na Inglaterra essas políticas assumem uma característica de descentralização, com o envolvimento considerável de organizações privadas.

Esse perfil cultural geral não destoia muito quando se trata especificamente da proteção legal ao patrimônio cultural inglês. Na história da gestão e controle do patrimônio na Inglaterra, o Estado oscila entre uma presença forte e uma quase completa descentralização. Numa primeira fase legal, que se inicia em 1888 e é complementada pelo *Ancient Monument Act* de 1900, embora já existissem empresas não estatais de conservação envolvidas, é o Estado que toma a iniciativa de proteção e sua ação se dá por meio da prática da classificação patrimonial, similar a tombamento no Brasil (MICELI; GOUVEIA, 1985).

Mas a presença de empresas não governamentais é constatada desde sua primeira legislação protecionista mais ampla, legislação que inclui edifícios, ruínas e uma série de normas editadas pelo Parlamento inglês buscando orientar a ação do patrimônio. O *National Trust Act* de 1907 normatiza a atuação da *National Trust for Places of Historic Interest or Natural Beauty*, fundação privada que passa a adquirir e administrar grande estoque de monumentos e lugares, constituindo-se no maior agente protecionista inglês ao longo de seu território.

O final da Segunda Guerra Mundial, com a destruição provocada sobretudo pelos bombardeios à Inglaterra, suscitou crescentemente junto à opinião pública a preocupação com a preservação de monumentos do passado (MICELI; GOUVEIA, 1985). Então, a presença do Estado voltou a crescer no campo patrimonial inglês e nova legislação foi elaborada, renovando a cultura preservacionista, possibilitando o início da elaboração de um grande inventário oficial de edifícios e monumentos de interesse histórico ou arquitetônico. O *Town and Country Planning Act* de 1944 delega ao poder público a missão de elaborar o levantamento oficial de edifícios, monumentos de interesse histórico e arquitetônico e áreas de conservação, o inventário inglês, que é conhecido como *Listed Building and Conservation Areas*. O *Listed* define os edifícios cuja demolição não é permitida em qualquer circunstância, os edifícios cuja preservação é aconselhável e os edifícios de menor interesse, cuja qualidade foi alterada ou diminuída; somente nesta categoria o proprietário fica isento de qualquer restrição ou obrigação (DI LELLO, 2014).

No pós-guerra, a carência de verbas destinadas aos edifícios tombados limitou a ação da legislação de 1944, impossibilitando o governo de impedir a demolição de edifícios ou tornando impossível sua manutenção. Isso ampliou novamente as oportunidades no campo para a atividade de agências não governamentais, “[...] que norteadas por uma legislação específica desempenham hoje um papel tão ou mais importante que a ação dos governos na área de conservação do patrimônio.” (MICELI; GOUVEIA, 1985, p.43).

A participação de organizações não governamentais na gestão do patrimônio inglês aumentou significativamente nos últimos anos, alterando o peso dos seus agentes no campo patrimonial. A tradicional *English Heritage*, instituição pública que coordenava oficialmente o patrimônio inglês, foi desmembrada, em 2015, em duas partes: o *Historic England* e o *English Heritage Trust*.

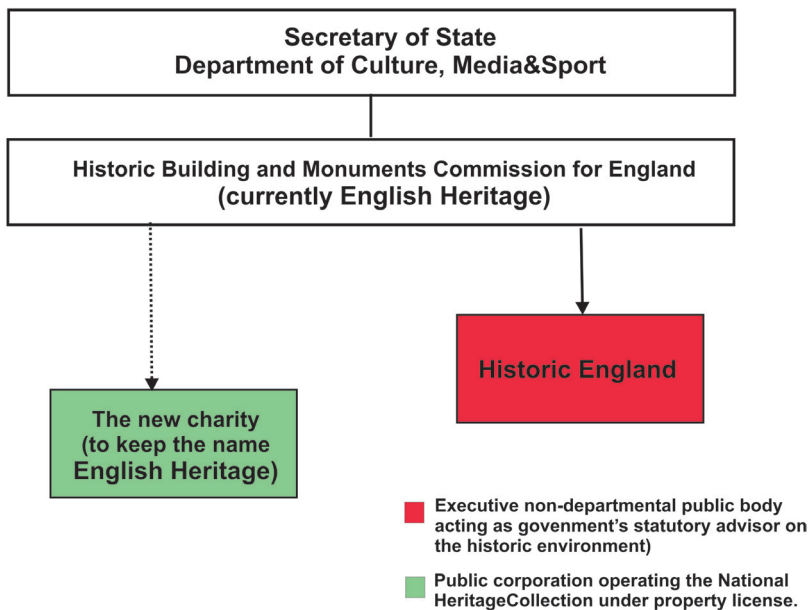


Figura 15 - Esquema da atual estrutura institucional de preservação da Inglaterra. Fonte: <http://www.pia-journal.co.uk/articles/10.5334/pia.451/>.

33. <http://www.english-heritage.org.uk/>

34. <https://historicengland.org.uk/>

O novo *English Heritage*³³ torna-se uma organização não governamental, uma espécie de empresa de diversão e animação cultural que opera parques, monumentos e lugares históricos, implementando na sua gestão uma abordagem mais comercial, buscando aumentar sua divulgação e o número de visitantes. Com o *Historic England*³⁴, o novo organismo público do campo patrimonial, ficam apenas as funções estatutárias de acautelamento da antiga organização. A função do *Historic England* se restringe a proteger os ambientes históricos ingleses mediante preservação e listagem de edifícios históricos, monumentos antigos e efetuar apoio técnico e científico, aconselhando os governos central e local. A reforma governamental de 2015 mantém a coordenação do patrimônio inglês com o Departamento de Cultura, Mídia e Esportes e retira do antigo *English Heritage* toda a parte de operação e logística de monumentos e lugares históricos de propriedades públicas da coleção do *National Heritage*, que contém mais de 400 locais na Inglaterra, incluindo ruínas e lugares históricos como, por exemplo, Stonehenge e a Muralha de Adriano.

Com a virada administrativa de 2015, mudam as formas de operação do patrimônio inglês, mas as formas de proteção permanecem sujeitas ao *Act 1990*, que define critérios para a listagem de edifícios de interesse arquitetônico e histórico especial. Ali estão contidos os princípios gerais aplicados pelo Estado para decidir se um edifício é de interesse arquitetônico ou histórico especial e se deve ser adicionado à lista de edifícios *classificados*. A gradação da importância arquitetônica e histórica dada a determinados bens é refletida no rigor da proteção:

- ♦ Grau I - edifícios de interesse excepcional;
- ♦ Grau II*- edifícios particularmente importantes de mais do que especial interesse;
- ♦ Grau II - edifícios de especial interesse, garantindo todos os esforços para preservá-los.

Segundo os princípios da Secretaria da Cultura inglesa, para ser de interesse arquitetônico especial, um edifício deve apresentar importância na sua concepção arquitetônica, decoração ou artesanato; interesse especial pode também aplicar-se a exemplos de importância nacional de determinados tipos e técnicas de construção (por exemplo, edifícios exibindo inovação tecnológica ou virtuosismo) e formas e planejamento significativos. Quando uma construção é incluída numa das categorias expostas acima, seus proprietários são sujeitos a restrições e exigências relativas a demolir, alterar ou reformar o edifício.

Itália

Alguns fatores induziram a consolidação na Itália de uma tradição descentralizada de gestão do patrimônio cultural. Antes da unificação do país, os vários Estados Pontifícios que comandavam a região desde o século XVII possuíam, cada um à sua maneira, uma longa tradição de regras destinadas a impedir a destruição e dispersão de obras artísticas. Os vários reinos que vigoraram na Península Itálica até a segunda metade do século XIX eram Estados independentes e cada um tinha sua política para todos os âmbitos da sociedade,

não havendo unificação de leis, moeda, língua e sistema político. Assim, foram muito importantes as contribuições dos diferentes governos locais, que impuseram políticas de conservação, evitando a dispersão e perda de bens culturais, especialmente de obras de arte.

Quando a Itália se tornou um país unificado e possuidor do maior acervo histórico cultural da Europa, viu-se na urgência de construir uma política de proteção do patrimônio, sproximando-se dos esforços já empreendidos pela França e Inglaterra. Paradoxalmente à unificação, a ideologia dominante via com desagrado qualquer interferência pública na matéria, uma vez que isso resultaria necessariamente na imposição de restrições às iniciativas individuais e na propriedade privada que colidiam com a concepção dominante dos novos estatutos legais: “Todas as propriedades, sem abertura de exceção, são invioláveis” - rezava o artigo 29 do *Estatuto Albertine* de 1848, legislação que foi estendida a toda Itália em 1861.

As primeiras codificações de interesse público, incluindo o dever de preservação e os poderes da administração pública em relação aos bens de valor artístico, histórico e arqueológico, surgiram na Itália no século XX. Essas leis, pela primeira vez, mesmo que de forma ainda embrionária, instituíram no país a natureza pública do patrimônio artístico e a necessidade de sua proteção pelo Estado.

Os esboços de Gustavo Giovannoni para instituir uma política centralizada de gestão do patrimônio e de vinculá-la à gestão urbana, iniciados na primeira década do século XX, só mais tarde apresentaram resultados concretos no território italiano. Sob a influência dos postulados de Giovannoni, e sob a sua influência política direta, registram-se as primeiras tentativas importantes destinadas a consolidar uma estrutura de regulação orgânica e sistemática da legislação sobre o patrimônio cultural italiano, trazendo para o Estado a competência da tutela, agora matéria de competência do Ministério da Educação Nacional.

A Lei nº. 1089, de 1939 (“Lei Bottai”), inclui e detalha várias ações e conceitos-chave no domínio da proteção do patrimônio como:

- o processo de restrição sobre os ativos privados reconhecidos como de interesse público, mediante ato de notificação;
- as disposições relativas à preservação, integridade e segurança dos ativos;
- a “fruição pública”, com a admissão de visita do público, tanto para os ativos estatais quanto para aqueles individuais abrangidos e reconhecidos como de interesse público;
- a eventual inclusão da arte moderna como herança artística do Estado, desde que os autores não estivessem vivos ou que as obras tivessem pelo menos cinquenta anos.

A abrangência da Lei Bottai, no entanto, se limitou a “objetos de arte”, incluindo somente bens significativos em termos estéticos e, ainda, somente objetos materiais. A Lei Bottai foi complementada pela Lei n.1497, do mesmo ano, cujo objeto é a proteção do meio-ambiente, tratando da preservação das “belezas naturais” italianas.

A Constituição italiana de 1948, preocupada com a emancipação dos cidadãos do país, que acabava de sair da guerra e de décadas do fascismo, reestruturou as políticas de educação e cultura e colocou a proteção da paisagem e do patrimônio histórico e artístico entre os seus princípios fundamentais. Essa legislação reforçou a responsabilidade pública para com a proteção do patrimônio cultural e natural, ratificando a impossibilidade de separar a proteção da paisagem da proteção do patrimônio artístico e histórico. E, ainda, mantendo centralizada a legislação, descentralizou a gestão, dividindo responsabilidades entre o poder central e os governos locais – o Estado e as regiões deveriam exercer a tarefa comum de proteção do patrimônio cultural italiano e sua função constitutiva de uma identidade nacional múltipla e aberta. Mas as experiências italianas no pós-guerra evidenciaram os limites dos projetos centralizados de política cultural num país marcado pela concorrência entre centros culturais regionais, cujas reivindicações autonomistas se reforçaram ainda mais após a experiência fascista. (MICELI; GOUVEIA, 1985, p.15).

Não obstante a tentativa de uma perspectiva ampla e articulada sobre o papel dos objetos culturais e belezas da paisagem, os conceitos emanados das regras legais então em prática nos vários países, incluindo a Itália, consideravam o patrimônio cultural substancialmente como um mero conjunto de “coisas”, prevalecendo disposições que visavam à preservação, proteção e imposição de limites, em detrimento daquelas relativas à utilização, educação, fruição, permanência e valorização dos bens patrimoniais.

Também a Itália, como outros países da Europa, teve um fraco desenvolvimento de sua política cultural no período de baixo desempenho socioeconômico do pós-guerra, evento que ali também provocou grandes perdas, eliminando, em muitos casos, importantes referências culturais, incluindo bens do patrimônio histórico. Nesse período também permaneceram restritos os conceitos patrimoniais. Os termos e as finalidades da política tinham como objetivo específico a tutela, a conservação e restauração de obras de arte. Não tratavam de ampliar o espaço para a valorização do patrimônio da nação e nem para seu deleite (NIGLIO, 2016).

Não obstante as recomendações da Constituição italiana de 1947 - que textualmente diz que a República deve promover o desenvolvimento da cultura, a investigação científica e técnica, proteger a paisagem e o patrimônio histórico e artístico da nação - há um vazio de ações governamentais até as décadas finais do século XX, quando surge, em 1974, o Ministério dos Bens Culturais, o atual Ministério do Patrimônio Cultural e Atividades e Turismo (MiBACT), um agente no Parlamento e no Governo responsável pela formulação das políticas culturais nas instâncias institucionais, pela defesa do patrimônio cultural e seu desenvolvimento.

Atualmente o *Codice dei beni culturali e del paesaggio*³⁵ consolida o conjunto de recomendações legais para toda a Itália e destina ao MiBACT as tarefas de proteção (Art. 4 do *Codice*), enquanto que as competências no domínio da valorização e exploração dos bens (Art. 7 do *Codice*) são atribuídas principalmente às regiões, em conjunto com o Ministério e em coordenação com outras autoridades locais.

De acordo com o *Codice*, para incorporar-se ao elenco do patrimônio italiano

35. Disponível em http://presidenza.governo.it/USRI/confessioni/norme/D_lgs_42-2004.pdf.

o bem é avaliado, reconhecido e declarado de interesse cultural. São considerados bens culturais as coisas imóveis e móveis que apresentam interesse artístico, histórico, arqueológico, etnoantropológico, arquivístico e bibliográfico, identificadas por lei que as qualificam como valor de civilização (*CODICE*, Art. 2).

Diferente da França e da Inglaterra, a Itália trabalha com mais possibilidades de preservar sem “tombar”. Além da “Declaração de interesse cultural”, que ocasiona restrições de domínio no bem patrimonializado e que corresponde à *classificação* na França e Inglaterra e ao tombamento no Brasil, a Itália usa outros instrumentos menos restritivos como o seu Inventário e sua Catalogação.

Na Itália, os conceitos de *inventário* e *catálogo* são próximos, mas não coincidem.³⁶ O Inventário é uma operação patrimonial usada para estabelecer a consistência (em termos qualitativos, mas sobretudo quantitativos) na identificação do patrimônio público. Portanto, representa o âmbito de responsabilidade das entidades institucionais que detêm o bem cultural, medida que organismos de controle (Tribunal de Contas e Ministério das Finanças) utilizam para desempenhar suas funções em relação à gestão do patrimônio da nação. Trata-se, portanto, de uma ação para identificar o patrimônio que se concretiza, sinteticamente, na elaboração de listagem de bens. O Catálogo, por sua vez, é uma ação técnico-científica cujo objetivo é o conhecimento do patrimônio cultural e fornece a base científica para qualificar o valor cultural dos bens incluídos. Não é, portanto, um instrumento que serve apenas para fazer a contagem de bens, mas sobretudo para enquadrá-los em um sistema de conhecimento histórico-crítico. O Catálogo, conseqüentemente, produz uma grande quantidade de dados, hoje sistematizada com a adoção de sistemas de informação e instrumentos-padrão de catalogação (formulários, cartões), relacionados entre si. Na Itália, o Inventário e o Catálogo não produzem diretamente efeitos jurídicos sobre os bens, e a relação entre o Inventário e o Catálogo italiano é exatamente o oposto daquela na França: o Catálogo italiano corresponde ao Inventário francês (MORO, 2014).

Seguindo a tradição da gestão dos bens culturais, a gestão do patrimônio histórico na Itália é descentralizada, tanto no âmbito interno do governo (Estado, regiões e localidades municipais dividem a gestão), quanto entre o poder público e a sociedade e instituições privadas. Uma característica marcante do campo patrimonial italiano é a prática de instituições privadas particulares, principalmente as fundações bancárias, que apresentam um orçamento anual para esse fim próximo ao do MiBACT.

Na Itália, há um banco em cada sino. São instituições (bancos cooperativos, bancos de poupança, os bancos cooperativos) que poderíamos chamar de *identitários*, no sentido de que eles estão profundamente enraizados no território, eles representam a história, eles tutelam a identidade. A conservação e valorização do patrimônio cultural local é um ponto-chave nos seus estatutos. Isso explica por que, nos últimos anos, e em significativa coincidência com o declínio gradual dos recursos públicos, tornou-se cada vez mais importante o peso das doações bancárias. (PAOLUCCI, 2010, s.p, tradução livre do autor).

No entanto, devido à predominância do caráter comercial dos investimentos, o avanço das empresas não governamentais com capital privado na gestão do patrimônio gera desconfianças e críticas:

36. Com significados similares, a legislação do México confere a mesma nomenclatura para os meios de proteção patrimonial: inventário e catálogo. “Tanto o inventário como o catálogo têm sido meios para agrupar e relacionar sistematicamente os bens considerados como patrimônio monumental de uma nação, região ou cidade. (...) Em ambos os casos, embora não haja uma diferença clara do ponto de vista do seu significado, se pode determinar o inventário como uma aproximação inicial de conhecimento de bens, enquanto o catálogo aspira ser uma realização definitiva que documenta exaustivamente todas as peças ou conjuntos de interesse desses bens e contém especialmente finalidade científica.” (Manual de Procedimientos Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Inmuebles, 2010, disponível em <http://www.normateca.inah.gob.mx/documents/wMPCMH1.pdf>, acesso em 18.08.2016, tradução nossa). A diferença mais significativa é que o Catálogo mexicano (dividido em três níveis), a partir do seu segundo nível de abrangência (Catálogo de protección) estabelece restrições legais de uso e disponibilidade do bem para seus proprietários, o que não acontece no catálogo italiano.

Falar sobre a unidade de propósito entre as empresas e Estado na proteção do patrimônio não pode levar-nos a aceitar a ideia um pouco fácil de que o turismo seria a maior “indústria” do país, e que o patrimônio cultural seria seu “produto”. O patrimônio cultural e da paisagem devem ser protegidos em si mesmo, não para lhes oferecer aos turistas: os bens culturais não são um “produto”, são a nossa história, a nossa alma. O turismo de massa produz o desgaste dos bens, portanto, requer um maior cuidado. (COLELLI, 2015, s.p, tradução livre nossa).

O campo patrimonial italiano, portanto, vive hoje esse dilema: com a crise econômica mundial que afeta o país, resultando em poucos recursos disponíveis para a área patrimonial, permanecem posições divididas. Por um lado, a importância para a sociedade da economia do turismo ligada ao patrimônio cultural, devido à sua capacidade de criar e manter empregos e, como consequência, os impactos que ele provoca. Por outro, a visão de que o desenvolvimento econômico não pode depender só do turismo; ele pode ser alcançado com a elevação do nível cultural da população, por meio da promoção da investigação, educação e preservação do patrimônio cultural, não colocando o patrimônio em risco, mas sim como um “ativo” sociocultural importante. Uma constatação compartilhada no campo patrimonial italiano é que o enfraquecimento das instituições públicas responsáveis pelo conhecimento, conservação, gestão, valorização e promoção das articulações políticas e sociais do patrimônio aumenta a fragilidade do sistema, penalizando em especial os serviços aos cidadãos.

Estados Unidos

Nas etapas de formação do ideário do campo patrimonial, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos da América, o preservacionismo adquiriu amplitude e tonalidades diferentes: incluía edifícios ligados a figuras notáveis, à nobreza ou à igreja; valorizava sobretudo os aspectos estéticos e arquitetônicos; difundia preocupações ecológicas e de proteção do meio ambiente. Aspectos socioculturais do patrimônio no planejamento das cidades são temas que, com maior ou menor força, aparecem nas variadas fases. “É assim que hoje podemos encontrar um leque muito variado de propostas tanto no campo de formulações de projetos quanto na própria prática de intervenção dos agentes governamentais no campo da preservação.” (MICELI; GOUVEIA, 1985, p.37).

Nos Estados Unidos, Miceli e Gouveia (1985) registram que no século XIX começam a surgir associações privadas, formadas por diletantes não profissionais, como grupo de senhoras da sociedade, que animaram o ambiente preservacionista americano, pioneiramente “salvando” a casa onde morou o presidente George Washington.

Estas associações se originaram nas cidades coloniais da Costa Leste e tinham como objetivo preservar alguns edifícios ligados a grandes figuras da Revolução Americana. [...] Imbuídas de uma ideologia nacionalista, patriótica e romântica, praticamente todas as campanhas preservacionistas do século XIX visavam a sacralização de edifícios considerados históricos porque relacionados com os heróis da pátria. É o que se chama hoje nos EUA de **síndrome “George Washington-dormiu aqui.”**³⁷ (MICELI; GOUVEIA, 1985, p. 44).

O *Antiquities Act* de 1906 foi a primeira lei dos Estados Unidos destinada a fornecer proteção geral a todo tipo de recurso cultural ou natural considerado

37. Os próprios americanos brincam com essa fixação. A comédia intitulada *George Washington Slept Here*, filme de 1942, baseado em peça teatral homônima, mostra a popularidade caricata do tema. Parece que, mesmo em menor grau, essa síndrome alcançou o Brasil: parece existir aqui mais “casas em que D. Pedro dormiu” do que quer o calendário...

significativo. Mesmo tratando os bens patrimoniais como objetos isolados, a lei estabeleceu a embrionária política nacional de preservação histórica para os Estados Unidos.

As poucas normas legais americanas, a maior parte de caráter local (estado, região), tratavam de aspectos isolados da preservação, como os referentes aos sítios arqueológicos, parques e bens considerados notáveis da história americana, não os relacionando como componentes de um mais amplo movimento de preservação.

Uma abordagem mais ampliada deu-se mais tarde com a implementação do *National Historic Preservation Act of 1966* (NHPA)³⁸, que abrangeu todo o território e enfatizou a importância do planejamento, do registro nacional de lugares históricos para a proteção, a preservação de sítios e a possibilidade de revisão de projetos de intervenção pela população. A NHPA de 1966 é a legislação de preservação de maior alcance promulgada nos Estados Unidos destinada a preservar os sítios históricos e arqueológicos ao longo de todo seu território.

A Seção 2 da NHPA exige, entre outras coisas, que o governo Federal

[...] em cooperação com os estados, governos locais, tribos indígenas e organizações privadas e indivíduos [...] utilize medidas, incluindo assistência financeira e técnica, para promover condições em nossa sociedade moderna para que os nossos recursos pré-históricos e históricos possam existir em harmonia produtiva e cumprir os requisitos sociais, econômicos e outros, para as gerações presentes e futuras. (NHPA 1966, Seção 2, tradução do autor).

38. Disponível em <http://www.achp.gov/nhpa.pdf>

O ato estruturou a gestão do patrimônio criando o *Registro Nacional de Lugares Históricos*, a *Lista de marcos históricos nacionais* e os *Escritórios de preservação histórica* do Estado. Várias alterações legais foram feitas a partir do NHPA. Entre outras coisas, a lei exige que as agências federais avaliem o impacto de todos os projetos financiados pelo governo federal por meio de um processo conhecido como *Section 106*, um importante recurso que possibilita a participação do cidadão nas decisões de preservação.

No discurso simbólico do campo patrimonial os termos utilizados podem esclarecer os sentidos que são priorizados nas práticas de gestão e condução do legado de cada país. A tradição europeia do campo patrimonial utiliza o termo “patrimônio cultural” para representar o conjunto de bens culturais herdados de sua história. Para o seu acervo semelhante, os norte-americanos utilizam o termo “recursos culturais”, em conformidade com NHPA, o que certamente aponta um aspecto fundamental da prática patrimonial americana: sendo um “recurso”, o acervo patrimonial é visto como um ativo econômico, o patrimônio como investimento, a gestão do patrimônio um negócio: “Hoje em dia, boa parte do trabalho das sociedades preservacionistas se concentra na elaboração de estudos destinados a demonstrar aos investidores particulares que a conservação de edifícios antigos é uma prática altamente interessante do ponto de vista econômico.” (MICELI; GOUVEIA, 1985, p.53).

Coerente com essa visão foi criado nos Estados Unidos, em 1949, o *National Trust for Historic Preservation*. Inspirado no homônimo britânico, na América, o *Trust* também se constituiu em uma empresa não governamental com a missão de adquirir e preservar locais históricos e objetos de importância nacional e fornecer relatórios anuais ao Congresso sobre suas atividades, além

de incentivar a participação pública na sua preservação.

Apoiado por recursos públicos e arrecadados de apoiadores não oficiais, o *National Trust* se tornou a organização nacional líder em preservação histórica nos Estados Unidos. Consolidando sua atuação, o *National Historic Preservation Act* de 1966 destinou financiamento federal para apoio às atividades do *Trust*, o que durou até 1996, quando esse financiamento cessou e a entidade tornou-se inteiramente financiada por fundos privados. Simbolizando sua honorabilidade, atualmente a sede do *Trust* situa-se no complexo de escritórios de Watergate e seus programas incluem o *National Treasures*, lançado em 2011, que faz campanha para salvar marcos históricos ameaçados, bem como a lista anual dos “11 Lugares históricos considerados em maior perigo na América”, emitida pela primeira vez em 1988, cujo propósito é apresentar os locais em risco em todo o país.

Os critérios para inclusão do bem no Registro Nacional americano, ou sua designação como marco histórico nacional, são definidos no *Act* de 1966. Ele ratifica práticas anteriores de inclusão de bens no acervo patrimonial e define obrigações das partes. Diferente de outros países (França, Itália, Espanha, Portugal, Brasil), na legislação americana, a inclusão do bem no Registro Nacional não implica restrições de uso ou indisponibilidade do bem aos seus proprietários. A restrição é feita somente quando o proprietário opta por algum tipo de isenção fiscal vinculada à preservação do bem histórico, ou quando há qualquer outro tipo de aplicação de recursos públicos na propriedade para esse fim.

Para uma propriedade se qualificar no Registro Nacional americano deve cumprir os critérios do “Cadastro Nacional de Avaliação”. Para tanto, deve ser elaborado uma espécie de inventário preliminar que identifica a propriedade. Essa investigação inicial é consolidada no denominado “Boletim de Avaliação da Propriedade.”³⁹ O Boletim deve conter informações sobre a propriedade, com base em seu exame físico e pesquisa documental. Os principais pontos a considerar são: o tipo de propriedade (bairro, local, construção, estrutura); o contexto pré-histórico ou histórico da propriedade; os significados na história americana, na arquitetura, arqueologia, engenharia ou cultura; a integridade do bem; avaliação dos aspectos de localização, design, mão de obra, materiais, e os sentidos de associação que a propriedade deve manter para transmitir seu significado histórico. Constatados esses atributos, a propriedade está apta a pleitear o seu Registro.

Balanço

As formas tradicionais e institucionalizadas de preservação de vários países como *Classificação*, *Inventário*, *Tombamento*, *Catálogo* ainda têm como características predominantes a listagem descritiva de aspectos físicos e históricos, omitindo, na maior parte dos casos, indicativos valorativos que potencializam a reflexão sobre os sentidos socioculturais do bem. A corrente revisão antropológica do conceito de cultura integrada à civilização provoca reflexões que potencializam mudanças nesse quadro, quando coloca o patrimônio não somente como uma coleção de objetos isolados no tempo e no espaço, mas como suporte para um processo contínuo da vida, um processo social cujo reconhecimento é ligado ao significado (BOSI, 1987). Essa visão renovada do patrimônio aponta

39. https://www.nps.gov/nr/publications/bulletins/nrb15/nrb15_3.htm.

para variadas possibilidades de conservação patrimonial, colocando sob crítica as limitações de instrumentos tradicionais a ela destinados.

Como conciliar a voracidade da exploração comercial dos bens patrimoniais por segmentos de investidores - que muitas vezes reduzem o patrimônio a um produto - com a permanência e a veiculação de seus sentidos históricos, antropológicos e vivenciais?

O descaso e o esvaziamento de sentidos que experiências de espetacularização das atividades patrimoniais apresentam em diversos países reforçam essa preocupação e colocam aos agentes não ortodoxos do campo patrimonial desafios contínuos de reinvenção, para a identificação e reconhecimento dos valores referenciais que os artefatos e a duração podem oferecer para as formações humanas.

Por outro lado, ao mesmo tempo em que promovem certo consenso em torno da ideia de preservação como necessidade (a *doxa* do campo), políticas de gestão de bens patrimoniais de muitos países apresentam variadas possibilidades, apontando para diferentes conteúdos e formas que norteiam o ato de conservação. Experiências de países que avançaram seus sistemas de proteção sinalizam alternativas legais e informais para a preservação de seus bens patrimoniais, diferentes da instituição do tombamento. O Inventário Geral Francês inova, abolindo o caráter restritivo ao proprietário na declaração de valor patrimonial do bem e priorizando o conhecimento e a participação ampla nos processos de identificação desses bens. O Inventário Nacional de Referências Culturais - INRC⁴⁰ do Brasil, mesmo não contemplando *stricto sensu* os bens tangíveis, abre amplas possibilidades de conhecimento e participação. Mas, mesmo alentadores, os exemplos ainda são pouco e insuficientes para mudar o perfil geral das práticas do campo patrimonial.

40. Disponível em http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Manual_do_INRC.pdf. O INRC será comentado mais à frente.

Leis e conservação patrimonial

O campo patrimonial constitui-se a partir de diversificadas instâncias e dimensões: sociais, culturais, políticas, jurídicas, técnicas, artísticas. Entender sua dimensão jurídico-política auxilia elucidar o seu *modus operandi* - os seus instrumentos práticos e forças e disposições que o compõem.

No Brasil, a Constituição de 1988, nos artigos 215 e 216, apresenta uma concepção ampla de patrimônio cultural, reafirma a necessidade de proteção dos bens portadores de referência à identidade, à ação e à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira e explicita os instrumentos para essa finalidade.

No entanto, fruto de interesses diversificados, a regulação infraconstitucional relativa à matéria ainda se encontra defasada e desarmoniosa em relação aos preceitos constitucionais, apresentando superposições de competência e vazios normativos que dificultam o entendimento e a gestão da proteção dos bens culturais (COSTA, 2008). A aproximação excessiva e a indefinição entre os regimes de bens classificados e os bens em via de classificação (ou tombamento) é um exemplo daquilo que gera indefinições e polêmicas no campo jurídico, com repercussão no campo patrimonial.⁴¹ Alguns estudiosos do direito cultural defendem que, a exemplo de Portugal, Espanha e França, a otimização da eficiência jurídica relativa ao patrimônio cultural no Brasil só será possível com a

41. Ver as discussões e controvérsias sobre o papel do inventário no Brasil, apresentadas à frente.

unificação dessas prescrições em um único Código.

A dispersão e a desatualização da legislação cultural e a desregulamentação de alguns dos seus mecanismos previstos na Constituição de 1988 são problemas que prejudicam a efetividade da proteção jurídica dos bens culturais. Em vista disso, conclui-se que no Brasil é necessária não só a reformulação dos instrumentos jurídicos de salvaguarda dos bens já existentes, mas a elaboração, por parte da União, de um “Código Brasileiro de Proteção ao Patrimônio Cultural” que poderia servir de base aos demais entes federados para que os mesmos possam atualizar, complementar e unificar sua legislação relativa ao patrimônio cultural. (COSTA, 2008, n.p).

Alguns instrumentos de gestão do patrimônio expressos na legislação brasileira serão analisados a seguir, para melhor entender o seu conjunto de práticas patrimoniais.

Tombamento

Para auxiliar no entendimento do papel da instituição do tombamento e de seus processos, deve-se analisar, com um viés social e jurídico, sua eficácia normativa no acautelamento do patrimônio cultural e a sua efetiva repercussão na preservação dos bens componentes do seu acervo. Ressalvando que “[...] o tombamento não constitui o valor cultural do bem, mas apenas o declara. A ausência de tombamento não implica, portanto, a inexistência de relevância histórica ou cultural.” (COSTA NETO, 2008, p.192).

A tradição brasileira associa o patrimônio aos bens de períodos históricos distantes e a sua preservação à instituição do *tombamento*. Essa prioridade dada ao tombamento ofuscou outras possibilidades: pouco se evoluiu em relação ao patrimônio não material e à visualização em seu horizonte de formas alternativas de conservação. Consonante à tradição brasileira do tombamento, 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).” (HOUAISS, 2001, p.2151, negrito nosso).

Diante da excessiva valorização da instituição do tombamento e da disseminação pouco crítica de sua utilização, 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 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, n.p).

Essa fala reflete tanto a apreensão de especialistas sobre a velocidade do crescimento dos tombamentos quanto 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.

No Brasil, **tomb**ar um bem é declarar o seu valor cultural e inscrevê-lo em um dos livros do Tombo existentes no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, ou na instituição pública estadual ou municipal que efetua o tombamento. Se for de bem imóvel, o tombamento deve ser averbado no registro de imóvel pelo próprio órgão que efetua o ato. Previsto na Constituição, o tombamento pode ser feito por procedimento administrativo, por lei ou por via jurisdicional, em processo da administração pública que identifica o valor cultural em bens móveis ou imóveis, públicos ou privados. O proprietário do bem é notificado pelo órgão de preservação especializado, tendo direito à impugnação. O processo é encaminhado a um conselho consultivo integrado pelo diretor do órgão de preservação. A decisão do conselho deve ser homologada pelo titular da pasta da cultura, sendo assim o bem inscrito no Livro do Tombo.

O tombamento é disciplinado em âmbito nacional pelo Decreto-lei nº 25, de 1937, principal instrumento legal de preservação de bens culturais constituído historicamente no Brasil. Mas não há consenso sobre sua aplicação. Para alguns o tombamento constitui-se um ato complexo, impositivo, uma das formas restritivas de intervenção do Estado na propriedade privada.

O tombamento é tomado como o principal instituto jurídico de preservação do patrimônio cultural no âmbito federal, contudo, resta ineficaz quanto aos seus resultados práticos, em razão da amplitude das obrigações sobre os proprietários e do caráter autoritário de suas imposições. (TORRES, 2013, p.1)

Mas, para além da ideia de imposição jurídica, existe a visão de que o tombamento representa os interesses públicos tendo em vista a concretização da função social da propriedade. Essa visão corrobora a ideia de que o tombamento representa aquilo que constitui um dever e um direito: a necessidade de compatibilizar interesses públicos e privados para se concretizar a emancipação da sociedade.

De toda forma, embora seja o instrumento jurídico historicamente mais utilizado na proteção do patrimônio cultural brasileiro, o tombamento não apresenta atualmente a eficácia social e normativa à qual se propunha quando da edição de seu texto legal, devido à complexidade do universo considerado patrimonializável, às mudanças conceituais e ao grande número de obrigações e restrições impostas aos proprietários dos bens sob sua salvaguarda. Não permitindo ao titular do domínio o exercício pleno da propriedade, os processos de tombamento atingem muitas vezes um grau de complexidade jurídica que tem como consequência o adiamento indefinido das ações de conservação do bem patrimonial, levando-o ao definhamento.

Diante da complexidade e dificuldade prática na aplicação pura e simples do instituto jurídico do tombamento e procurando alternativas políticas para a preservação, o campo patrimonial busca, em experiências da gestão urbana, inspiração para ampliar sua capacidade operacional. Algumas dessas tentativas são baseadas nas ações desenvolvidas na década de 1970, na Itália, França e Estados Unidos, que buscaram na função social da propriedade e em políticas urbanas do tipo “solo criado” ou “transferência do direito de construir” uma renovação e fortalecimento da gestão patrimonial (VIZZOTO, 2008). No entendimento

dessas políticas, o direito de construir poderia se tornar um instrumento eficaz do poder público para auxiliar na preservação dos bens culturais, encontrando compensação financeira para possíveis prejuízos do proprietário do bem patrimonial, sem ônus direto à comunidade (MANZATO, 2007).

No Brasil, baseadas na “Carta de Embu”, documento de 1976 que discute o conceito de “solo criado”, foram feitas experiências em São Paulo, Recife e Porto Alegre. Em São Paulo, a lei relativa à transferência de potencial construtivo criada em 1984 pela Lei 9.725/1984, e reafirmada na Lei Nº 13.885, de 2004, permite aos imóveis classificados como de interesse cultural a concessão de isenção de impostos, como incentivo à conservação ou restauração nos termos de lei específica (MANZATO, 2007). No Recife foi instituído, por meio da Lei Municipal nº 16.284, de 22 de Janeiro de 1997, o regime jurídico dos Imóveis Especiais de Preservação visando à conservação dos imóveis considerados de valor cultural representativo para o município. A inovação prevê a possibilidade da transferência do direito de construir dos imóveis protegidos por interesse histórico, artístico e cultural. A Lei tem como proposta basilar o acautelamento mais flexível e eficaz dos imóveis considerados bens culturais, segundo o interesse local, oferecendo estímulos e compensações em contrapartida às obrigações impostas aos proprietários, como isenções fiscais, concessão do direito de construir em área remanescente do terreno e transferência do direito de construir inerente ao imóvel preservado (TORRES, 2013). Em Porto Alegre, desde o Plano Diretor de 1979, aventou-se a possibilidade de, quando se tratar de preservação de prédio identificado de interesse sociocultural, permitir a utilização de índice construtivo para outra área urbana como compensação e estímulo à preservação (VIZZOTO, 2008).

Contemplando e consolidando algumas dessas práticas dispersas do poder público brasileiro e fruto da ressonância das preocupações de ordem urbanística explícitas na Constituição Federal de 1988, foi publicado em julho de 2001 o Estatuto da Cidade (Lei n. 10257/2001). Destinado à execução da política urbana, o *Estatuto* aponta para a busca de uma ordem urbanística associada à ordem econômica e social, um processo compartilhado entre poder público e cidadãos na busca da qualidade de vida urbana, bem como a preservação de seus laços históricos e culturais. O Estatuto enfatiza dois instrumentos de política urbana que se relacionam diretamente com o instituto da preservação: a outorga onerosa e a transferência do direito de construir. A “outorga onerosa” prevê que os planos diretores das cidades poderão fixar áreas nas quais o direito de construir poderá ser exercido acima do coeficiente de aproveitamento básico adotado, mediante contrapartida a ser prestada pelo beneficiário. A “transferência do direito de construir” preconiza que a lei municipal, baseada no plano diretor, poderá autorizar o proprietário de imóvel urbano a exercer em outro local o direito de construir previsto no plano diretor ou em legislação urbanística dele decorrente, quando o referido imóvel for considerado necessário para fins de preservação, pelo seu interesse histórico, ambiental, paisagístico, social ou cultural (Estatuto da Cidade, art. 35). A título de exemplo, em caso de tombamento de um imóvel, o seu proprietário, mediante acordo com o poder público, poderá transferir seu direito de construir a outro imóvel, edificando acima do coefi-

ciente básico de construção da região escolhida, sem ônus adicional. O direito de construir “descola-se” do direito de propriedade no Estatuto da Cidade, no qual o legislador instituiu e regulamentou o *direito de superfície*, elevando-o à qualidade de direito real, destacando-o do direito de propriedade (RODRIGUES 2002). Dessa forma, a transferência do direito de construir amplia o leque de possibilidades na conservação patrimonial apresentando-se como alternativa tanto ao tombamento quanto à desapropriação pura e simples.

Alguns exemplos de cidades brasileiras mostram possibilidades e limitações que os mecanismos de transferência do direito de construir (de forma direta) e de outorga onerosa (de forma indireta) trouxeram para a preservação do patrimônio e a melhoria urbana. Contribuições para a preservação do patrimônio são descritas por Ana Paula Bitencourt na pesquisa *A transferência do direito de construir para a conservação do patrimônio cultural: a experiência da cidade de Curitiba* (BITENCOURT, 2005). Por outro lado, manipulações e pressões de interesses imobiliários sobre a legislação, acirrando a degradação urbana e pressionando indiretamente o patrimônio em Belém, são apresentadas por Leal Dias (2004) em *Desequilíbrio Urbano-Ambiental: o problema da outorga onerosa do direito de construir em Belém do Pará*, onde estão presentes velhas práticas dos interesses do capital imobiliário, que continuam dominando as maiores frações do poder político e a gestão das cidades.

De uma maneira geral, onde a outorga onerosa e o mecanismo de potencial construtivo foram aplicados, pela abrangência alcançada ou pelo desvirtuamento de suas aplicações, não produziram resultados expressivos que mudassem o quadro da conservação nas grandes cidades (VIZZOTO, 2008; TORRES, 2013).

Retomando e reforçando ideias expostas neste trabalho, registra-se nas últimas décadas o alargamento do conceito de patrimônio. Resultado, entre outros fatores, da presença mais acentuada das temáticas antropológicas no campo, do foco na ambiência e significado do lugar, essa nova perspectiva revela os limites da gestão tradicional do patrimônio, particularmente no que era o “controle esclarecido” e também no seu modelo jurídico administrativo. Isso torna flagrante a necessidade de desenvolver mecanismos práticos, para além do tombamento, que reflitam uma concepção ampliada e processual do patrimônio cultural, na busca de superar as políticas imobilistas que não conseguem conciliar preservação e desenvolvimento (CASTRIOTA, 2009).

A análise de formas de inventário praticadas pelo campo patrimonial pode auxiliar na busca por alternativas para a identificação, reconhecimento e conservação de bens patrimoniais. Essas formas são analisadas, a seguir.

Inventário

O processo de identificação e seleção de bens culturais está na base de toda a atividade patrimonial. O inventário é uma das primeiras iniciativas formais do campo patrimonial para proteção dos bens considerados representativos da história, da arte e da cultura. O embrião do moderno inventário surgiu nos primeiros esboços de formas de proteção desenvolvidos por colecionadores e eruditos, em pesquisas sobre antiguidades, na forma de manuscritos ilustrados. Diante da necessidade de proteger o espólio herdado pela Revolução Francesa

(1789), foi efetuado pelo Estado um levantamento que identificou e descreveu os bens sob a tutela da França revolucionária: surge o esboço da metodologia do moderno inventário (CHOAY, 2001). O formato de inventário originado nesse período é disseminado, com algumas variações, para diversos países. Recomendações para sua utilização são constantes ao longo do século XX em congressos, em textos teóricos e em cartas patrimoniais, atingindo um público amplo e interesses variados.

Em comum, e sob o ponto de vista prático e operacional, os inventários consistem na identificação e registro dos bens de interesse de preservação por meio de pesquisa das características e particularidades de determinado bem, considerando critérios técnicos objetivos e subjetivos, de natureza histórica, artística, arquitetônica, sociológica, paisagística e antropológica, entre outros; os inventários potencializam a reflexão e as alternativas de ação sobre os seus bens envolvidos (MIRANDA, 2008).

Os inventários estão sujeitos às teorias que norteiam sua elaboração e aos valores de quem os elaboram. Assim, podem ser considerados simples instrumentos técnico-administrativos para gerir o patrimônio; podem ser considerados instrumentos limitados para a conservação e estarem “[...] atrelado(s) a outros instrumentos auxiliares à identificação do bem, tais como, mapa de danos e declaração de significância, construídos a partir de inventários” (NASLAVSKY, 2010, n.p); podem, por outro lado, ser considerados instrumentos de proteção em si mesmos, com autonomia coercitiva legal e não apenas ferramentas auxiliares de gestão de bens classificados ou tombados; e, por fim, podem ainda ser considerados e utilizados como produtos culturais que auxiliam na percepção dos sentidos da prática humana nos espaços construídos e seus artefatos, contribuindo com a identificação e conhecimento para sua conservação.

Lidando com o patrimônio construído (“bens tangíveis”), mesmo gerando informações sucintas e resumidas, o “Inventário Geral do Patrimônio Cultural” francês (IGPC) pode ser um exemplo próximo da vertente dos inventários considerados como de *identificação e conhecimento*, não sendo uma iniciativa de documentação que prioriza resultados jurídicos ou regulamentares. De gestão descentralizada, o IGPC envolve a colaboração das autoridades e comunidades locais francesas, e tem como missão identificar, investigar e divulgar os elementos do patrimônio arquitetônico e móveis que apresentam valor cultural, histórico ou científico. Fundado em 1964 sob os auspícios do ministro da Cultura, André Malraux, e do historiador de arte André Chastel, o IGPC⁴² é liderado pela Comissão Nacional do Inventário Geral com a participação de comissões regionais. Seus relatórios são formatados de acordo com normas que tornam comparáveis seus resultados e as informações catalogadas são disponibilizadas ao público, tendo por finalidade enriquecer o conhecimento sobre o patrimônio, possibilitando decidir em conjunto o seu futuro. Para as instituições francesas de proteção, o IGPC permite renovar e reinventar a pesquisa em história da arte e patrimônio, colocando os territórios no centro de seu interesse efetuando pesquisas sistemáticas em arquivos.

O inventário, utilizado em suas primeiras práticas como mera catalogação de dados sobre os artefatos, amplia seu escopo, informando as características

42. <http://www.inventaire.culture.gouv.fr/>

mais relevantes relativas às técnicas, à história, às artes, atuando como um instrumento capaz de estimular a reflexão e a pesquisa, potencializando a proteção do patrimônio. Considerado uma maneira “branda” de acautelamento, a sua eficácia historicamente se deu por propiciar informações para o reconhecimento daquilo que é significativo culturalmente para uma formação humana, e, de forma complementar, subsidiar outras formas de acautelamento como o tombamento ou a classificação.

O inventário ao longo dos anos consolidou-se no Brasil como uma prática que auxilia na identificação e conhecimento dos bens patrimoniais. Aventado mesmo antes da criação da SPHAN no ano de 1937, e amplamente utilizado após esta data, o inventário dos bens culturais está presente na maior parte das discussões e ações de proteção dos bens culturais do país. Na primeira etapa de sua aplicação, dos anos 30 ao final dos anos 70 do século XX, o inventário brasileiro teve um caráter claramente instrumental com a finalidade de ratificar as escolhas previamente feitas pelos gestores do serviço do patrimônio no país. O denominado Inventário de Proteção do Serviço do Patrimônio desse período (SPHAN, DPHAN, IPHAN e SPHAN) é caracterizado por pesquisadores como “inventários de caçada” ao patrimônio: as tipologias eram pré-definidas e limitadas (atendendo demandas pontuais, geralmente edificações coloniais, cívicas e religiosas), restando aos “caçadores” saírem a campo para capturá-las e descrevê-las, para então sumetê-las ao instituto do tombamento (FONSECA, 2005; NOGUEIRA, 2007; DI LELLO, 2014). Para a estrita prática do tombamento e consequente proteção do patrimônio material, o “inventário de caçada” foi considerado útil e dominou amplamente as práticas do campo nesse período.

O questionamento do papel atribuído ao inventário se dá com novas dimensões do conceito de patrimônio e dos respectivos bens a preservar. Especialistas e pesquisadores entendem que essa mudança acontece na *fase moderna* da trajetória da política federal de preservação no Brasil, quando a amplitude do patrimônio cultural e sua “desmaterialização” recolocam a necessidade de inventários como instrumentos de conhecimento da diversidade cultural e como ponto de partida para as políticas públicas de patrimônio. Eles percebem um retorno ao anteprojeto de Mario de Andrade, que considerava essas dimensões como parte da instituição de preservação. É a consolidação dos “inventários de conhecimento”.

Historicamente, a maioria dos inventários trabalha com informações priorizando os aspectos jurídicos legais. Nas últimas décadas, tem crescido o número de instituições que buscam alternativas, investindo cada vez mais no sentido cultural para o inventário, no inventário como instrumento de conhecimento. Embora tenha como prioridade o “patrimônio intangível”, o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) do IPHAN adota esse viés, buscando parcerias com os grupos envolvidos com os bens e explorando os aspectos culturais na sua elaboração.

A ampliação das discussões geradas pela proximidade e envolvimento de segmentos antes pouco presentes como antropólogos, sociólogos e juristas, além de um crescente interesse das comunidades envolvidas, tem revelado algumas controvérsias e dissonâncias nas práticas patrimoniais, particularmente no en-

tendimento do papel do inventário. A Constituição Brasileira de 1988 nomina o inventário como instrumento de proteção do patrimônio, em seu artigo 216:

§ 1º O Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação.

Embora valorizado na Constituição, não há no Brasil clareza sobre o papel que o inventário deve ter na proteção dos bens, tanto no sentido do seu caráter informativo e identificatório quanto no seu alcance legal, causando por um lado dúvidas jurídicas e por outro questionamentos relativos aos conceitos de preservação que o envolvem. Assim, a amplitude e o papel legal do inventário, em conjunto com a crescente judicialização dos processos de proteção, provocam controvérsias entre segmentos importantes interessados e/ou responsáveis pela preservação do patrimônio.

A polêmica - ou incômodo conceitual - se desenvolve, situando de um lado segmentos que reafirmam o caráter consolidado historicamente no Brasil do inventário como instrumento de “conhecimento ou de identificação” e, de outro, grupos que, especialmente a partir da maior atuação do poder judiciário, começam a utilizar o inventário como sinônimo de “tombamento flexível”. (OLENDER, 2010).

Para aqueles que têm o inventário como “conhecimento” ou “identificação” do patrimônio, do seu processo não advém qualquer efeito jurídico como, por exemplo, o de restrição de livre uso e de disposição do bem pelo proprietário. Sua finalidade precípua seria contribuir para ampliar o conhecimento sobre a arte e a cultura, dar suporte a práticas pedagógicas, orientar pesquisas históricas e arqueológicas. Assim, os dados técnicos, históricos, artísticos, arquitetônicos, sociológicos, paisagísticos e antropológicos, entre outros, contidos no ato do inventário serviriam principalmente para informar e formar o cidadão sobre a relevância ou não de determinado bem e, finalmente, subsidiar ações outras de sua proteção, inclusive de caráter jurídico e legal, como a do tombamento.

Do ponto de vista de algumas ações do judiciário (e de legislativos estaduais brasileiros) o bem inventariado está submetido às obrigações de preservação e conservação similares àquelas advindas do instituto do tombamento. Mesmo não havendo na lei explicitação a respeito dos efeitos jurídicos do inventário, nas interpretações do campo do direito ele provoca a submissão ao regime jurídico específico dos bens culturais protegidos, e poderia inclusive o eventual ofensor ser punido na esfera criminal.

Advêm com o ato formal da inventariação os seguintes efeitos jurídicos:

Os bens inventariados devem ser conservados adequadamente por seus proprietários, uma vez que ficam submetidos ao regime jurídico específico dos bens culturais protegidos.

Os bens inventariados somente poderão ser destruídos, inutilizados, deteriorados ou alterados mediante prévia autorização do órgão responsável pelo ato protetivo, que deve exercer especial vigilância sobre o bem.

Os bens inventariados ficam qualificados como objeto material dos crimes previstos

nos art. 62 e 63 da Lei 9.605/98

As restrições resultantes do inventário se coadunam com o princípio da função sócio-cultural da propriedade previsto na Constituição Federal e no Código Civil (art. 1228, § 1º). (MIRANDA, 2008, n.p)

Mas, mesmo no campo jurídico não há consenso sobre esse caráter restritivo do inventário:

[...] quadra ponderar que o instituto do inventário não possui regulamentação infraconstitucional, de âmbito nacional, que estipule normas concernentes aos seus efeitos. (...)A essência do inventário é o de apreciar o bem, porquanto só se pode proteger aquilo que se conhece fundamentando, inclusive, um posterior pedido de tombamento. O pedido do tombado não é uma consequência imediata, sendo possível, após o estudo propiciado pelo instituto em comento, que determinado bem não seja passível de tombamento, o que mostra a incoerência de se atrelar ao inventário o efeito de restrição da propriedade. (RANGEL, 2015, n.p.).

Nessa linha, o inventário separa o reconhecimento do valor cultural da obrigação jurídica da proteção.

Para o arquiteto e historiador Marcos Olander, é necessária uma urgente revisão e definição da finalidade do inventário e se deveria, “[...] sob pena de incorreremos em uma confusão que será bastante prejudicial para o desenvolvimento das políticas e das práticas de preservação do patrimônio em nosso país, partir para uma melhor denominação das ações hoje empreendidas com este nome.” (OLENDER, 2010, n.p). Essa necessidade de precisão terminológica e suas consequências tem um exemplo paralelo na legislação francesa. O inventário suplementar francês (que ainda efetuava levantamentos sob seu título até 2005), embora mais brando que a classificação, implica obrigações e restrições ao proprietário do bem; já o Inventário Geral, de caráter amplo de identificação e conhecimento, não implica restrição alguma ao proprietário – e ambos são inventários. Talvez uma possível confusão sobre os termos e os papéis dos inventários tenha motivado a legislação francesa a alterar sua nomenclatura. Em mudança do texto da legislação, em 2005⁴³, o Código do Patrimônio sofreu alterações de títulos e textos, substituindo o termo “inscrição sobre o *inventário suplementar* dos monumentos históricos” pelo termo “inscrição ao título de *monumentos históricos*”.

Se por um lado, para acompanhar a nova amplitude conceitual, a política de preservação avança com a ênfase dada a inventários e identificação de significâncias, superando a etapa da hegemonia do tombamento que dominou longo período da história da preservação, por outro, a sua forma legal mostra-se ainda insuficiente: as tentativas de construção de uma política devem refletir tanto o sentido dado aos inventários quanto a adequação do modelo jurídico-administrativo.

No Brasil, como na maior parte do mundo, o inventário se reduz ainda às práticas descritivas destinadas à gestão oficial dos bens. Transformar o inventário em um instrumento de ativação cultural e de reconhecimento, uma prática que se aproxima da educação patrimonial, é uma necessidade vislumbrada por aqueles que entendem o campo da cultura como sendo uma construção social que requer a participação de todos os segmentos envolvidos.

43. A Portaria (Ordonnance) n° 2005-1128, de 08 de setembro de 2005, relativa aos monumentos históricos e áreas protegidas da França, em seu Artigo 11, altera:

I - A Seção 2 do Capítulo I do Título II do Livro VI passa a ter a seguinte redação: “Seção 2 – Inscrição de imóveis”.

II. - No primeiro parágrafo do artigo L. 621-25, as palavras: “inscritos, por decisão administrativa, no inventário suplementar” são substituídas pelas palavras: “inscritos, por decisão da autoridade administrativa, sob o título de monumentos históricos”.

III. - Nos artigos L. 621-26, L. 621-27 e L. 621-29, as palavras: “inscritos no inventário suplementar” são substituídas pelas palavras: “inscritos sob o título de monumentos históricos”. (Tradução nossa).

A visão desse trabalho se aproxima do entendimento de que o inventário se aproxima do ato de “conhecimento ou de identificação” do patrimônio, e ressalta o seu caráter educativo; mas vê suas práticas no Brasil insuficientes para desempenhar esse papel, devido ao caráter segmentado que ainda apresenta na abordagem do bem patrimonial e de seu universo sociocultural.

A educação patrimonial pode ser um meio efetivo de auxílio na conservação patrimonial, contemplando as novas dimensões conceituais do patrimônio e suas práticas. Mas de que educação patrimonial se trata? O próximo tópico pode auxiliar a sua compreensão.

2.1.2 Educação patrimonial, conservação e cidadania

A educação patrimonial é uma “pedagogia política do esquecimento” que opera uma manipulação em favor do poder instituído ou é um espaço social de formação cidadã onde as referências culturais existem e representam, de forma democrática e inclusiva, a cultura de determinados grupos? Se a manipulação da memória coletiva, atualmente, tem um papel importante na reconstituição de mitos e na busca do poder (SCHWANZ, 2006), a educação patrimonial torna-se um espaço de grande relevância para a discussão desses temas?

Tradicionalmente a educação patrimonial denota uma prática de reprodução explícita, ou não, de valores arbitrados a “belas” construções de segmentos dominantes do passado. Nessa dimensão, o patrimônio se restringe aos bens arquitetônicos e monumentos de caráter excepcional, com a história oficial do segmento ao qual ele diz respeito, a única a ser contada. A “velha identidade unificadora” (SCHWANZ, 2006) utilizaria uma definição prévia direcionada ao incauto e ignorante cidadão para convencê-lo do valor daquilo que deveria ser considerado patrimônio representativo. Essa prática, muitas vezes recorrente no campo patrimonial, tenta capitalizar valor simbólico para aqueles segmentos sociais supostamente representados por determinados bens patrimoniais, naturalizando neles uma representatividade universal, válida para todo o conjunto da sociedade.

Mesmo entre especialistas, a concordância sobre a relevância do tema educação patrimonial não é fácil. Em ambiente formal de universidade, contrapondo-se à ideia de educação patrimonial, uma frase marcante de um acadêmico impressionou alguns presentes: “Me arrepio quando ouço falar em educação patrimonial!”. Ficou a dúvida sobre a real amplitude de significados pretendidos pela frase, dado que não foi possível naquele momento um desdobramento da discussão.

De toda forma, no âmbito desse trabalho, a educação patrimonial, considerada uma instância válida de formação sociocultural, é entendida como um processo, não de “doutrinação” ou “catequese”, mas de descobertas conjuntas de valores culturais associativos que auxiliam o desenvolvimento da cidadania e a valoração crítica da memória construída. Pensa-se na educação para o sujeito ativo socialmente, voltada para a liberdade e a autonomia e não reduzida a um simples instrumento de replicação e manutenção do *status quo*. Nessa abordagem, a educação patrimonial serve-se do patrimônio cultural como fonte primária

de conhecimento, fortalecendo questões como identidade, consciência social e cidadania, e o educando desempenha papel ativo no processo de construção do conhecimento, no ensino e na aprendizagem. Tal educação tem como desdobramentos a criação de cidadãos atuantes em seu meio sociocultural e político, para o reconhecimento do patrimônio cultural e para além dele.

Voltando ao ambiente acadêmico, não é possível precisar se o “arrepio” da academia se deu por temer a doutrinação empolada de práticas patrimoniais do passado ou por temer o potencial crítico que a educação patrimonial pode assumir e questionar o saber e autoridade do respectivo campo acadêmico. Ou pelos dois motivos.

A educação patrimonial pode ser um meio para desenvolver competências essenciais para a aprendizagem ao longo da vida para todos os cidadãos. Reconhecido por disciplinas psico-educacionais, o valor formativo do Patrimônio para a educação não se reduz à sua dimensão estética. Mais que isso, o entendimento patrimonial contribui para a experiência histórica, para a compreensão da cultura material, o desenvolvimento do pensamento criativo e o saber crítico. O aprendizado patrimonial contém as instâncias intelectuais e afetivas, atuando simultaneamente:

A ação educativa, portanto, deve enfatizar esses dois aspectos - o conhecimento intelectual do objeto e o conhecimento afetivo que o transforma num bem e se volta para o seu reconhecimento e valorização como traço identificatório comum. É precisamente aí que se torna mais e mais importante a interação entre os diversos sujeitos sociais, dando sentido e pertinência ao patrimônio cultural. (IPAC, 2016, n.p.).

Além da experiência individual há também a experiência coletiva da proteção compartilhada pelos cidadãos com a assunção de responsabilidades, e conhecimento sobre o destino da herança cultural: o indivíduo e a comunidade, com uma educação apropriada e a participação nos processos de patrimonialização, são capazes de conhecer e reconhecer o patrimônio que existe em função deles e conservá-lo. Significa ir além do registro do discurso da “monumentalidade” definido pela tradição e vinculado à ideia de Nação. Se o patrimônio pode ser um instrumento de constituição de subjetividades individuais e coletivas, um recurso para o reconhecimento social e político no espaço público, há de se buscar esse espaço para sua manifestação. Isso implica “registro do cotidiano”, no plano da “experiência” individual e coletiva dos bens culturais, um espaço para sua constituição:

No registro do cotidiano, a narrativa do patrimônio tem como ponto de referência básico a experiência pessoal e coletiva dos diversos grupos e categorias sociais em sua vida cotidiana. São os pontos de vista articulados por cada uma dessas individualidades que fornecem o ponto de partida para narrar o patrimônio. A nação deixa de ser a totalidade homogênea representada por um patrimônio narrado no registro da monumentalidade. A heterogeneidade passa a ser reconhecida como uma configuração definidora da sociedade nacional. (GONÇALVES, 2002, p.119).

O usufruto do patrimônio é um dos direitos da cidadania. O acesso ao patrimônio e seus significados constitui formalmente um direito vinculado ao direito de participar na vida democrática, tal como definido na Declaração Universal dos Direitos Humanos e ratificado em convenções de entidades ligadas

44. "Convenção sobre o Valor do Patrimônio Cultural para a Sociedade", Faro, 2005; "Recomendação do Parlamento Europeu e do Conselho, sobre as competências essenciais para o aprendizado permanente", 2006. "Rumo a um sistema italiano de serviços educacionais para o museu e o território" MiBAC 1999. Informações disponíveis em <http://www.bianchibandinelli.it/documenti-e-materiali/14-giugno-2013-documento-completo-abb-litalia-dei-beni-culturali-i-nodi-del-cambiamento/> E, ainda, "Educação patrimonial nos documentos patrimoniais: constituição de 1988 e planos de salvaguarda" (SOUZA, 2011).

45. Para O IPHAN a Educação Patrimonial "constitui-se de todos os processos educativos formais e não formais que têm como foco o patrimônio cultural, apropriado socialmente como recurso para a compreensão sócio-histórica das referências culturais em todas as suas manifestações, a fim de colaborar para seu reconhecimento, sua valorização e preservação". O Iphan busca "formas de implementar uma postura educativa em todas as suas ações institucionais. O Projeto Casas do Patrimônio é a principal iniciativa nesse sentido." (IPHAN. Educação Patrimonial. 2014). Disponível na página do Iphan em <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/343>.

46. 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 cujo objetivo é 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: portal do IPHAN, acessado em 01.05.2011.

à educação e ao patrimônio.⁴⁴ Conhecer o patrimônio local, nacional e o seu lugar no mundo, seus valores e limites, contribui para a integração numa sociedade multicultural; o reconhecimento e respeito aos valores patrimoniais de comunidades distantes reforçam essa integração.

No Brasil, não é de hoje que a importância da educação patrimonial é declarada. Rodrigo Melo Franco, dirigente do SPHAN, de 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." (ANDRADE, 1987, p.64). O axioma é convincente, a retórica é veemente, porém pouco se conseguiu avançar nessa área.

Embora timidamente, e em descompasso com a agressão ao patrimônio cultural, as práticas brasileiras relativas à educação e proteção patrimonial têm avançado nos últimos anos. A permeabilidade da rede de proteção e educação patrimonial, com a criação de órgãos municipais e estaduais, inicia a aproximação entre a população e o poder público, principais guardiões do patrimônio.⁴⁵ Essa permeabilidade tende a aumentar na medida em que a educação patrimonial avança, tornando cada cidadão um agente. A inserção do tema nos currículos escolares e nas práticas pedagógicas sinaliza um caminho consistente para essa finalidade. A educação e a 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 passo inicial para o entendimento e para o 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 para o respeito ao patrimônio histórico.

Porém, longe se está de uma educação patrimonial que permita o debate com conhecimento de causa acerca do tema, pois o mesmo pressupõe um processo de valorização dos bens culturais e de mobilização social na tarefa que lhe compete de defender as heranças de gerações passadas que se projetam para o futuro ao se consubstanciarem em direito das gerações vindouras em conhecer sua história, sua cultura, seus valores, seus bens materiais e imateriais, enfim, sua origem, enquanto referências que não podem ser perdidas sob pena de aviltamento do direito à memória e ao multiculturalismo inerente à sociedade atual, fator que terá repercussão para o desenvolvimento das gerações futuras. (DUARTE e MADERS, 2015, n.p).

A formação de consciência patrimonial - um processo identitário - e a conservação dos bens de valores significativos (não necessariamente *excepcionais*, mas que auxiliem na constituição de sentido do conjunto) podem assumir formas alternativas de preservação com o desenvolvimento de pesquisas e elaboração de instrumentos auxiliares.⁴⁶ Tais instrumentos - com abordagem integrada das dimensões material e imaterial, além de uma maior participação social - não apenas apontariam a importância do bem, contribuindo para a educação patrimonial de seus usuários e administradores, mas poderiam também monitorar ações dos gestores nas adaptações imprescindíveis para a continuidade funcional do edifício e a transmissão de valores referenciais para gerações futuras. Essa continuidade funcional é extremamente dinâmica na vida moderna, principalmente para edifícios localizados numa cidade ainda tão jovem como Brasília.

A oposição entre os velhos paradigmas, as posturas às vezes anacrônicas de certo preservacionismo ortodoxo e a dinâmica dos novos tempos suscitam

reflexões e 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).

A educação patrimonial consiste na implementação de ações educativas de apropriação, valorização e preservação do patrimônio construído por uma determinada formação social que se manifesta não necessariamente no âmbito da escola formal. Neste trabalho, a educação patrimonial é constituída da elaboração de análises destinadas a informar atributos de bens considerados possuidores de valor e sua disponibilização a grupos envolvidos no universo de seus espaços e de sua história. Trata-se de uma conexão entre a prática de pesquisa (investigação histórica, antropológica, artística e científica) e a proteção do patrimônio significativo para a comunidade:

[...] longe de impor uma determinada identidade, busca servir de estímulo, de ponto de partida para que seja gerado em cada indivíduo o interesse em querer identificar-se com os patrimônios que são significativos para sua identidade, graças ao entendimento de que o patrimônio cultural é fonte de conhecimento e de enriquecimento individual e coletivo. (DUARTE e MADERS, 2015, p.70).

O contraditório, a diversidade, as leituras e versões culturais dissonantes se fazem presentes quando as práticas sociais (e a pesquisa) se abrem a todos os interessados e envolvidos. Nesses casos, as práticas de pesquisa se enriquecem enquanto alimentam a dinâmica social que envolve os bens e as práticas culturais. Aproximando-se conceitualmente da noção de referência cultural nos trabalhos de inventário⁴⁷, vislumbra-se nesse processo a possibilidade de ganhos culturais recíprocos:

Nesse processo, a situação de diálogo que necessariamente se estabelece entre pesquisadores e membros da comunidade propicia uma troca de que todos sairão enriquecidos: para os agentes externos, valores antes desconhecidos virão ampliar seu conhecimento e compreensão do patrimônio cultural; e para a comunidade, esse contato pode significar a oportunidade de identificar e valorizar partes do acervo material e simbólico que constitui uma riqueza às vezes desconhecida ou não devidamente avaliada. (FONSECA, 2000, p.19).

A troca de informações e inquietações seria uma forma de contribuição do ambiente acadêmico às comunidades locais, e teria como retorno os resultados elaborados pela comunidade, contribuindo para o crescimento do conhecimento patrimonial da academia.

47. Ver a noção de "referência cultural" em trabalhos de inventários em: *Referências Culturais: Base Para Novas Políticas de Patrimônio*, de Cecília Londres Fonseca (FONSECA, 2000).

2.2 Os inventários do IPHAN e o INSERE como instrumento alternativo de conservação e (in)formação

Neste espaço do trabalho, retoma-se o tema inventário de uma forma mais direta, procurando analisar as tipologias desse instrumento que operam no campo patrimonial brasileiro e uma possível alternativa a sua configuração, amplitude e representatividade.

A partir de uma abordagem baseada na história cultural, Carolina Di Lello (2014), na pesquisa *Inventário do Patrimônio Cultural no IPHAN - instrumentalização do discurso na política nacional de preservação*, analisa as metodologias dos inventários como instrumentos do discurso da política de preservação do IPHAN e como elas reproduzem a visão de patrimônio da instituição em suas ações. A autora investiga o uso do inventário como instrumento de preservação e o seu sentido para o campo patrimonial brasileiro:

[...] o papel do inventário do patrimônio cultural como um instrumento de poder, que fornece os símbolos da narrativa que se pretende representar na política nacional de preservação. Isso porque os bens selecionados para o rol do patrimônio nacional, no momento em que ganham esse reconhecimento, tornam-se elementos de representação, que evocam o passado a partir de um discurso construído para um ideal de identidade nacional. (DI LELLO, 2014, p5).

Mesmo sendo aplicadas desde a origem da instituição, foi somente na década de 1980, com a inflexão conceitual geral do campo, que as metodologias de identificação e conservação se tornaram objetos protagonistas nas reflexões do IPHAN.

Embora buscassem padronizar e rotinizar os procedimentos das unidades do patrimônio pelo Brasil e estabelecer diretrizes da política de preservação, a profusão de inventários, simbolizada pela infinita quantidade de siglas e letras (INBMI, INBI, IBA, INCEU, INRC, SICG), denota a busca fragmentada e pontual para gestão dos bens patrimoniais, revelando os diferentes olhares sobre o patrimônio e as diferentes noções de preservação. A descrição desses instrumentos pode facilitar o entendimento de suas possíveis conexões.⁴⁸

INBMI

Desde a década de 1980, o IPHAN utiliza a metodologia do Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados - INBMI, que auxiliou tecnicamente a identificar cerca de 90 mil objetos de acervos de monumentos tombados. A maior parte desses bens é de arte sacra e estima-se que ainda haja mais 400 mil peças a serem inventariadas. Mas como foi concebido o INBMI?

Em 1985, o IPHAN decidiu estender a proteção legal gerada pelos efeitos do tombamento de imóveis religiosos aos bens móveis e integrados,⁴⁹ anexando aos processos os seus respectivos inventários (DI LELLO, 2014). O entendimento da Instituição era de que adereços e acessórios mais significativos também compunham o repertório formal e os valores do bem tombado. Mas qual acervo móvel e integrado se deve considerar no processo de tombamento? A ausência de critérios provocou a necessidade de desenvolvimento de uma metodologia de inventário: surge o INBMI.

Mas, nem sempre foi só o interesse histórico e cultural - conhecimento e deleite - o motivo gerador da sistemática de proteção do patrimônio. O INBMI teve também como origem principal uma demanda de natureza policial: a

48. Nas descrições desses inventários aqui efetuadas, são resumidas as informações e contextualizações mais amplas feitas na pesquisa de DI LELLO (2014).

49. "Os bens imóveis compreendiam o acervo arquitetônico, urbanístico e natural protegido, que, por sua natureza irremovível, se prendiam ao contexto em que se inseriam. Os bens móveis formavam-lhe o contraponto; criados, pois, para todo tipo de necessidade, podiam ser transferidos de um a outro local sem maiores dificuldades, independente de seu peso. Os bens integrados são aqueles que de tal modo se acham vinculados à superfície construída - interna ou externa (...). Sua ligação à arquitetura vai além, pois dimensões, proporções, localização e tratamento relacionam-se ao espaço circundante." (RIBEIRO; SILVA, 2010).

preocupação com o comércio ilegal de bens móveis. A Lei nº 4.845, de 19 de novembro de 1965, proibiu a saída para o exterior de obras de arte e oficinas produzidas no país até o fim do período monárquico. Essa legislação necessitava de informações mais precisas para o controle desses bens e pressionou indiretamente a elaboração de critérios para sua aplicação. A partir da decisão do conselho consultivo do IPHAN, em 1985, foi iniciado o INBMI, efetuando o levantamento de informações e descrições pormenorizadas das características formais e estilísticas dos objetos, servindo como documentação e permitindo o reconhecimento de bens roubados ou falsificados.

A tradição de inventários com foco no levantamento de dados e descrição física dos objetos é recorrente na identificação de bens móveis e integrados. O INBMI comparece como um instrumento descritivo, pouco analítico, formalizando uma lista de bens móveis protegidos, que auxiliam na gestão segundo a lógica do estilo de inventário “caçador”. (DI LELLO, 2014).

INBI-SU

O *Inventário Nacional de Bens Imóveis em Sítios Urbanos Tombados* - INBI-SU é o inventário desenvolvido pelo IPHAN com a finalidade de proteger especificamente os sítios históricos acatrelados pelo instituto do tombamento, mas carentes de informações e instrumentos de gestão mais adequados ao exercício da proteção patrimonial.

Sua metodologia contempla três abordagens distintas e inter-relacionadas: a pesquisa histórica, coletando informações gerais sobre a formação e o desenvolvimento do sítio; os levantamentos físico-arquitetônicos, registrando as características e condições físicas de cada edificação; os dados socioeconômicos, mediante entrevistas com os moradores e usuários, registrando as opiniões sobre as cidades onde se localizam. O INBI-SU elabora registros atualizados das edificações inseridas no sítio determinado, oferecendo uma visão do conjunto, incluindo seu contexto, possibilitando verificar seu estado de conservação e os bens que devem ser preservados. São registradas as informações das edificações tombadas, das edificações de interesse histórico e/ou artístico e mesmo daquelas consideradas pouco significativas. Além de constituir-se em uma ação de preservação do patrimônio urbano, o INBMI tem como objetivo apoiar os trabalhos de planejamento e atualização de intervenções no sítio histórico, contribuindo diretamente para o estabelecimento de critérios e parâmetros da preservação.

Mesmo com resistências à sua consolidação - a criação de uma metodologia e a sistematização da informação disponibiliza o conhecimento para um grupo mais amplo de técnicos, reduzindo o privilégio do “notório saber” - o INBI-SU foi um inventário de relevância por trabalhar com a escala da cidade (ou parte dela) e por afirmar a importância da leitura do sítio urbano como uma diretriz institucional (DI LELLO, 2014). O inventário foi aplicado inicialmente na cidade de Tiradentes, no Estado de Minas Gerais, em 1994.

IBA

Criado em 2002, O *Inventário dos Bens Arquitetônicos* - IBA propõe o registro sistemático dos bens imóveis tombados individualmente pelo IPHAN,

com o objetivo de complementar as informações sobre eles, além de registrar exemplares de valor excepcional incluídos nos tombamentos de sítios urbanos (DI LELLO, 2015).

De formato tradicional, direcionado ao bem isolado e de forma descritiva, o IBA considera, além das informações produzidas e existentes nos arquivos do IPHAN, a bibliografia pertinente, eventuais levantamentos de campo com atualização de plantas, o estado de conservação e preservação dos imóveis, o levantamento fotográfico, os usos, a ambiência:

É preciso dizer que ao contrário de todos os outros inventários, cujas metodologias foram realmente concebidas, construídas com base nas especificidades do nosso patrimônio e no modo como o IPHAN tem definido os caminhos para a preservação desse patrimônio, o inventário de bens arquitetônicos é o que há de mais tradicional nessa área de registro. Há diversos e excelentes modelos nacionais e internacionais de inventários desse tipo, nós quais baseou-se o IBA. Isto é, a dificuldade de implantação do IBA não está na elaboração ou inovação do método, mas em garantir a qualidade e homogeneidade das informações coletadas sobre os bens, estabelecer um padrão de preenchimento. (DI LELLO, 2014, p.93).

A prioridade dada a inventários de sítios urbanos, a carência de informações e as dificuldades com pessoal preparado para realizar o IBA ofuscaram seu papel, tornando-o pouco utilizado. Mesmo porque os aspectos cobertos pelo IBA eram conhecidos pelo campo e constavam de várias outras instruções, inclusive em cartas patrimoniais. Os poucos casos conhecidos de aplicação do IBA incluem o Palácio do Itamaraty, o Palácio da Alvorada e a Torre de TV de Brasília.

INCEU

O Inventário de Configurações de Espaços Urbanos (INCEU), concebido em 2000, foi elaborado no IPHAN sob a coordenação da professora da Universidade de Brasília Maria Elaine Kohlsdorf. O inventário tem por base teórica o método de avaliação e análise topoceptivo dos sítios históricos urbanos e seu entorno (KOHLSDORF, 1996), abordando resumidamente aspectos arquitetônicos, urbanísticos e paisagísticos que permitiam a legibilidade dos lugares, aspectos que não eram plenamente contemplados no Inventário Nacional de Bens Imóveis - INBI. De caráter predominantemente morfológico, mas avançando conceitualmente em relação aos inventários restritos praticados pelo campo até então, o INCEU auxilia na distinção do que deve ser fixo e do que pode ser mutável na configuração do sítio, abraçando um conceito de preservação dinâmica, adequado à natureza dos bens espaciais.

Mas, ainda assim, o inventário apresenta uma realidade patrimonial parcial. A coordenadora do INCEU antecipava no texto, com as justificativas, os limites do projeto:

No entanto, o sistema derivado dessas intenções não abrange suficientemente os atributos morfológicos de conjunto dos sítios preservados, dos quais participam, além dos edifícios, o mobiliário urbano, a vegetação, as águas de superfície, o relevo do solo e os diversos veículos de propaganda [...]. O sistema proposto pelo INCEU distancia-se de uma listagem descritiva, investiga e infere as características da forma dos lugares fundamentais à sua identidade, sendo as mesmas traços fisionômicos com permanência histórica capaz de identificar espaços, apesar das transformações decorrentes do processo social. (IPHAN, 2010).

Inovando a prática de inventário até então utilizada pelo IPHAN, o INCEU foi aplicado em conjuntos urbanos, associado ao INBI-SU, o que permitiu aproximar-se de uma identificação e análise complementares e abrangentes do patrimônio daquelas localidades. Assim como o INBI-SU, o INCEU aproxima-se do caráter investigativo e interpretativo que se espera modernamente desse tipo de instrumento para o campo patrimonial.

INRC

O Inventário Nacional de Referências Culturais - **INRC** foi inicialmente concebido para operar como um inventário preliminar amplo, que identificaria bens de toda natureza, bens que seriam mais especificamente registrados e analisados em outras categorias de inventários.

A intenção era que o INRC fosse um Inventário de varredura que passasse por todo o território brasileiro, identificando bens materiais e imateriais. Portanto, havia no primeiro momento, a proposta de uma política que compreendia o patrimônio em todos os aspectos - material e imaterial, estabelecendo a construção de uma narrativa a partir das referências culturais formadoras da identidade de determinado grupo. Era uma tentativa de estabelecer uma política de patrimônio integral, sem diferenciar a forma de identificação do bem pela sua materialidade. (DI LELLO, 2014, p.97).

Pensado inicialmente como um projeto para reunir as áreas do patrimônio material e imaterial, aliando o saber dos mestres artífices à prática de conservação dos imóveis tombados, o INRC possibilitaria caminhar em direção à síntese integradora que permitiria restituir aos objetos materiais as práticas que os constituem e as práticas sociais que lhes dão sentido (ARANTES, 2005). Seria, antes, um instrumento de trabalho de conhecimento e aproximação do objeto do IPHAN, configurado nos dois objetivos principais de sua concepção:

1. identificar e documentar bens culturais, de qualquer natureza, para atender à demanda pelo reconhecimento de bens representativos da diversidade e pluralidade culturais dos grupos formadores da sociedade; e
2. apreender os sentidos e significados atribuídos ao patrimônio cultural pelos moradores de sítios tombados, tratando-os como intérpretes legítimos da cultura local e como parceiros preferenciais de sua preservação. (INRC, 2000, p.8).

A conjuntura do campo patrimonial buscava então afirmar setores ligados às novas concepções do patrimônio, mas dificuldades internas de trabalho conjunto entre áreas de natureza diferentes no IPHAN foram determinantes para inviabilizar uma política de identificação integral do patrimônio como a pretendida pela concepção inicial do INRC, que deixou de ser um instrumento do patrimônio cultural (amplo, ambivalente) para ser de uso do patrimônio imaterial, destinando-se hoje fundamentalmente a registrar os bens “intangíveis”.

A ausência de integração de dados e a dificuldade de gestão que enfrenta o órgão oficial gestor do patrimônio pode ser exemplificado por um simples exemplo: o IPHAN possui três bancos de dados de inventários: o INBI, com dados individualizados dos imóveis de cada sítio urbano, o INBI-SU, com dados de caráter geral dos sítios urbanos tombados, e o Inventário de Bens Arquitetônicos (IBA), com dados de bens arquitetônicos inseridos no perímetro de tombamento,

mas tombados isoladamente pelo seu caráter excepcional. O esforço da instituição patrimonial nos últimos tempos é para integrar minimamente essa diversificada e vultosa quantidade de dados, para disponibilizar seu uso tanto por técnicos quanto por pesquisadores e cidadãos.

A exposição dessas variadas experiências de metodologias e abrangências de inventários mostra que as tentativas de construção de uma política de identificação patrimonial brasileira ainda reforçam um olhar segmentado sobre o patrimônio cultural. Os inventários praticados pelo principal órgão de preservação do Brasil, o IPHAN, espelham essa segmentação e revelam a ausência de identificação ampla do bem patrimonial em um só objeto de conservação (Figura 16).

Os diversos inventários se justapõem sem oferecer a seus leitores uma visão simultânea das várias dimensões do bem patrimonial. Para Di Lello (2014) os inventários [...] “INBI, IBA e INCEU tratam de um patrimônio hegemonicamente urbano e colonial, de maneira segmentada por natureza do bem.” E as fontes de sua pesquisa [...] “revelam um processo de tentativas de construção de uma política de identificação moderna, mas que, no entanto, reforçam um olhar segmentado sobre o patrimônio cultural.” (p. 5).

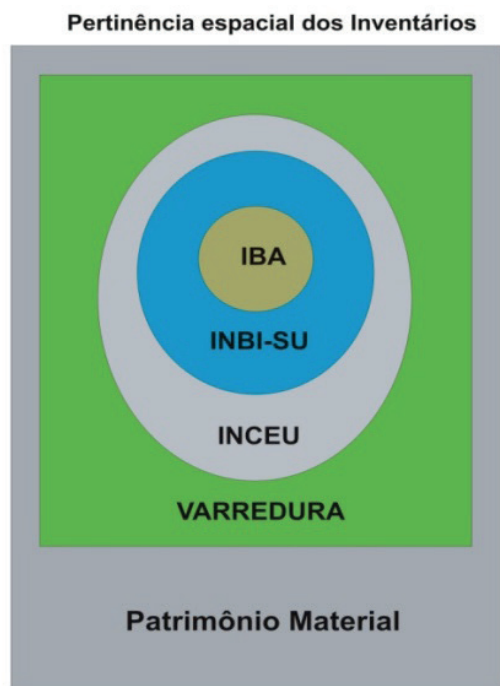


Figura 16 – Esquema gráfico com os inventários do IPHAN: inventários continuam correndo em paralelo, e os dois campos (material e imaterial) continuam sendo considerados distintos. Fonte: DI LELLO, 2014.

Fonte: DI LELLO (2014)

O Inventário de Sensibilização e Reconhecimento - INSERE

Um bem patrimonial não existe sem o amplo reconhecimento de seus aspectos históricos, artísticos, sociais e afetivos. Ele se fortalece quando identificado e reconhecido pelo universo social com o qual se relaciona ou que identifica nele valores que testemunham o passar do tempo, a memória e a inteligibilidade

humana de criar, construir e habitar.

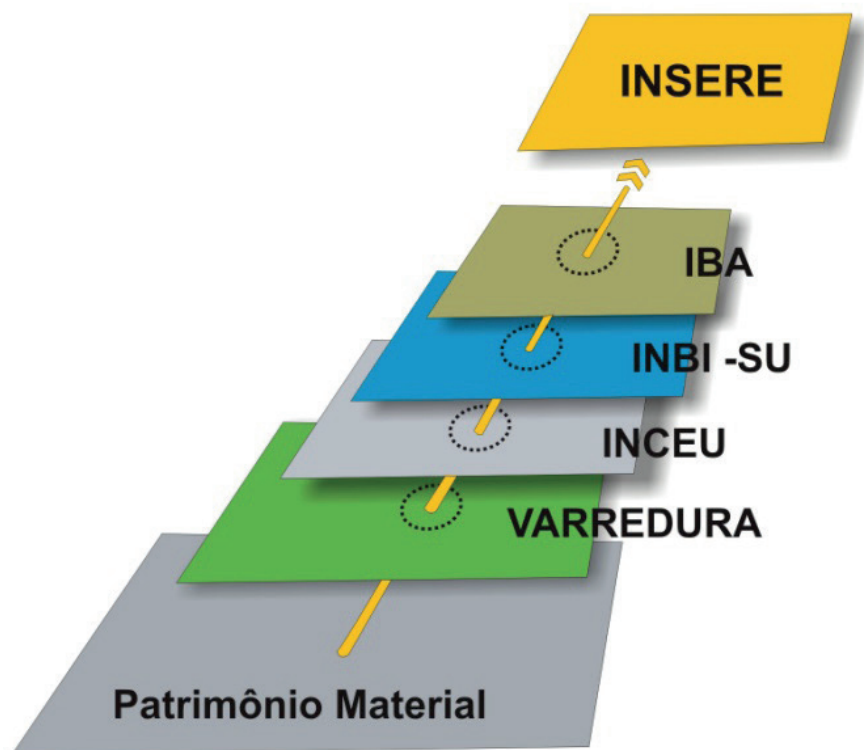
A linguagem constrói os sentidos dos objetos patrimoniais. Se um bem patrimonial existe no momento em que é declarado como tal, a forma de declará-lo pode ser mais inclusiva quando seu escopo é mais acessível e abrangente e envolve as pessoas que participam do seu universo.

Um dos papéis da pesquisa no campo do patrimônio é discutir pertinência, revelar dimensões e atributos desses bens para que eles possam ser analisados e reconhecidos (ou não), partilhados e conservados por um maior número de pessoas.

Consolidar estudos que despertem o interesse e recebam ampla divulgação tem sido uma dificuldade e uma limitação, na academia e nas instituições de proteção do patrimônio. A linguagem acadêmica, às vezes necessária para o rito de seu respectivo campo e para desvendar complexidades dos objetos, não raro dificulta o acesso à informação, reduzindo a amplitude de interesse e, conseqüentemente, a partilha de seus conteúdos. Os inventários patrimoniais institucionais, úteis para a gestão dos bens, trazem informações em linguagem técnica e abordagem com viés administrativo, nem sempre interessante ao leitor não especializado no assunto. Para aumentar sua operacionalidade, esses inventários restringem instâncias de análise, limitando o conhecimento simultâneo de diversos aspectos dos bens e o envolvimento interessado de seu universo mais amplo.

Diante desse quadro, constatou-se a necessidade de desenvolver um tipo de instrumento que ofereça um primeiro contato com o bem construído significativo (no nosso caso o edifício) de forma mais abrangente, ou seja, que contemple os diversos aspectos e atributos do bem (históricos, culturais, técnicos, ambientais, sociais, afetivos), e seja mais *palatável* ao não especialista, com linguagem menos técnica e mais acessível ao público. Não se trata de um instrumento destinado à gestão institucional do bem patrimonial, mas, antes de tudo, de uma forma de potencializar a identificação e o reconhecimento de valores históricos, sociais, estéticos existentes no espaço construído pelos seus ocupantes, gestores, intervenientes e usuários. Esse instrumento é aqui denominado “Inventário de sensibilização e reconhecimento - INSERE.” Não se trata de artifício para convencer ou ludibriar o não especialista, mas, sobretudo, para lhe oferecer a oportunidade de conhecer e reconhecer, ou não, aqueles atributos que o bem apresenta a partir de sua concepção, seus documentos e seu percurso histórico-social: os atributos revelados pelo *trabalho do tempo* constituindo um lugar de memória, os vestígios voluntários e involuntários gerados pelas práticas sociais em sua trajetória histórica e sedimentados no lugar.

Figura 17 – O INSERE - Inventário de sensibilização e reconhecimento e sua relação com inventários do IPHAN. Proposta de um documento que contemple simultaneamente os diversos aspectos e atributos do bem (históricos, culturais, técnicos, ambientais, sociais, afetivos) abordados separadamente em inventários dos gestores do patrimônio. Uma tentativa de ir além das formas tradicionais que, mesmo importantes, mostraram-se insuficientes na real proteção do legado cultural. (Desenho do autor).



A aplicação pioneira do INSERE será efetuada a partir das informações relativas aos edifícios da arquitetura moderna analisados no Capítulo 3, levando em consideração a identificação dos seus atributos e valores patrimoniais. Antes, no próximo item do trabalho, são apresentados alguns exemplos de intervenções em patrimônio moderno e a reflexão que eles provocam. São exemplos oportunos, sobretudo considerando que os objetos das análises realizadas são também de exemplares de arquitetura moderna.

As características espaciais, materiais e estruturais da arquitetura do Movimento Moderno e sua pretensão de estabelecer uma nova relação com a natureza impõem questionamentos a sua conservação? Faz sentido preservar a arquitetura moderna? A conservação do patrimônio moderno, pela sua especificidade, requer uma reconfiguração das teorias do campo patrimonial? Nos tópicos subsequentes abordam-se esses temas e exemplos de intervenções patrimoniais em arquiteturas modernas, na busca de entender suas especificidades e aproximar a pesquisa dos objetos de estudo.

2.3.1 Especificidades do patrimônio moderno e o campo patrimonial

Nas últimas décadas do século XX, muitas obras significativas do Movimento Moderno foram demolidas ou alteradas com renovações desfigurantes, indo além do limite de seu reconhecimento. Isso devido principalmente à ausência de proteção institucional a essas obras e ainda à mudança substancial de suas funções originais, pois as inovações tecnológicas originárias de sua criação nem sempre suportaram tensões e desgastes de longo prazo. Para Amorim e Loureiro (2010), o que a arquitetura moderna nos revela de maneira mais evidente, no entanto,

[...] é como o avanço tecnológico e as significativas alterações de hábitos e costumes recentes exigiram adaptações, alterações e ampliações em um curto período, tornando mais evidente os diversos ciclos que formam a vida das edificações. Portanto, a condição para a obsolescência não estaria apenas no objeto arquitetônico, mas na rápida alteração das demandas sociais, sejam elas de natureza comportamental ou do desempenho adequado de atividades e suas repercussões edilícias. (AMORIM; LOUREIRO, 2007, n.p.)

Diante deste universo de variáveis e da complexidade que acarretam, preservar a arquitetura moderna tornou-se a mais recente e talvez uma das mais controversas fronteiras no campo da preservação. No final dos anos 80 do século XX, foi incorporada ao campo internacional do patrimônio uma instituição que pretende discutir e cuidar especificamente de bens patrimoniais modernos, o *International Committee for Documentation and Conservation of Buildings, Sites and Neighbourhoods of the Modern Movement* - Docomomo. Fundado em 1988, na cidade de Eindhoven, na Holanda, o Docomomo é uma organização não governamental, com representação em mais de quarenta países, inclusive no Brasil. Organismo assessor do *World Heritage Center* da UNESCO, é uma instituição sem fins lucrativos e está sediada atualmente em Lisboa, no Instituto Superior Técnico - Universidade de Lisboa, tendo como presidente a arquiteta portuguesa Ana Tostões. Os objetivos declarados pelo Docomomo são de documentação e preservação das criações do Movimento Moderno na arquitetura, urbanismo e manifestações afins. Sua ação não se limita ao domínio da conservação, incluindo o campo mais amplo da cultura arquitetônica. De caráter multidisciplinar, o Docomomo Internacional reúne em suas atividades historiadores, arquitetos, urbanistas, paisagistas, conservacionistas, professores e estudantes.

O Docomomo entende que um bem moderno representativo, quando não declarado ou protegido em escala nacional ou internacional, está em perigo real de desaparecer. Nesse sentido, suas representações locais se empenham em

realizar registros, inventários e publicações que ajudam a conhecer melhor a arquitetura do movimento, difundindo socialmente uma maior sensibilidade para com ela, fator decisivo para sua transmissão no futuro. (MARTÍNEZ, 2008).

Características típicas da arquitetura do Movimento Moderno, como a inovação técnica e o funcionalismo, criaram alguns desafios filosóficos e técnicos para a conservação e são centrais nas discussões realizadas pelo Docomomo. Para além da vida útil prevista dos edifícios modernos, muitas vezes abreviada pelas limitações técnicas dos materiais e métodos de construção, para o Docomomo, é a própria essência do Movimento Moderno que desafia profundamente as possibilidades de sua restauração. Portanto, as abordagens de conservação deveriam considerar a deterioração física de edifícios modernos e avaliar até que ponto adotar materiais de substituição sem perder as qualidades simbólicas originalmente associadas a eles.

Mas a atuação do Docomomo é também vista como equívoco conceitual no campo patrimonial por partícipes vinculados a outras formas de pensamento. Simona Salvo, de filiação teórica brandiana, entende que a linha de atuação do Docomomo vincula-se a uma abordagem chamada por ela de retrospectiva e tecnicista:

Alheios a qualquer formação no campo do restauro, mas firmes no princípio que a tutela da arquitetura moderna deva ser uma experiência autônoma em relação à aproximação tradicional ao restauro, considerado de modo apodíctico como inadequado para resolver as questões técnicas e operacionais, os membros da associação seguem a via da repriminção. [...] O pressuposto de sua "conservação" não é o respeito pela autenticidade material, mas, antes, a perpetuação da imagem primitiva, íntegra, perfeita e reconfortante. Consequência direta dessa abordagem é, por um lado, colocar em ação procedimentos que pertencem mais ao projeto de novas edificações [...] do que ao restauro [...] de modo ao objeto reviver, não importando se por um simulacro ou uma cópia; por outro, assegurar a justeza filológica da intervenção por meio de processos de documentação e de inventário com os quais pretendem garantir um conhecimento científico infalível. (SALVO, 2008, p.200)

Ao procurar proteger importantes edifícios modernos sob ameaça, ao debater ideias relacionadas com tecnologia de conservação, com a história e a educação e ao inquirir sobre métodos e técnicas para conservar o patrimônio moderno, ressaltando a responsabilidade para com a herança arquitetônica recente, o Docomomo coloca uma questão: há especificidades na conservação do patrimônio moderno?

A existência de uma instituição de abrangência mundial - vinculada indiretamente à UNESCO - e de uma prática com foco exclusivo no patrimônio moderno caracteriza uma especificidade na lida desses bens, diferente daquela destinada aos bens patrimoniais anteriores ao século XX? Há um corpo teórico próprio e atributos específicos a serem considerados no trato do patrimônio moderno? Do ponto de vista patrimonial, os conceitos, por exemplo, de autenticidade e integridade têm o mesmo peso para a arquitetura de um passado mais distante e arquitetura moderna? Aspectos como os espaciais e a manutenção da pátina têm o mesmo peso nas arquiteturas de épocas diferentes? O patrimônio moderno requer uma ampliação ou uma ruptura com as teorias precedentes?

É possível constatar que no campo patrimonial mais geral não existe um

consenso sobre a existência de uma especificidade para o patrimônio moderno, assim como não há consenso nem mesmo sobre a especificidade do patrimônio arquitetônico em geral em relação aos outros bens patrimoniais (pinturas, esculturas, documentos). Esse “ruído” conceitual no campo patrimonial provocado pela discussão sobre o patrimônio moderno gera desconforto, e sua intromissão na fatia de autoridade e poder simbólico do campo incomoda alguns setores mais tradicionais firmemente apoiados em certezas e tradições da conservação. Como exemplo, no Brasil, há posições dissonantes quanto à especificidade teórica e prática do campo patrimonial, que podem ser verificadas em estudos recentes. Para Silvio Zancheti, a conservação do patrimônio moderno, embora coloque uma questão ética em relação à autenticidade dos materiais quando da intervenção de conservação, não requer uma abordagem conceitual diferente da conservação histórica tradicional. Embora historiadores e teóricos afirmem que a arquitetura moderna constitui um objeto especial que deveria ser tratado segundo uma revisão crítica da conservação que reconhecesse suas especificidades, para Zanchetti não existe “[...] uma razão especial para pensar-se em uma nova abordagem ou teoria para o caso da arquitetura moderna. Ela traz novos problemas e desafios que podem ser considerados dentro da teoria contemporânea da conservação.” (ZANCHETTI, 2014, p.12).

Em outro tom, Luiz Amorim e Cláudia Loureiro argumentam que as características da arquitetura moderna requerem um tratamento diferenciado e específico na abordagem patrimonial. No artigo *The Space of Architecture and a new conservation agenda*, Amorim e Loureiro (2007) discutem teorias e práticas de conservação, observando a disjunção entre arquitetura moderna e teorias da conservação, no que diz respeito ao conceito de espaço. Argumentam que o espaço é um conceito central da arquitetura moderna e deve ser observado como um objeto de especial interesse para a conservação e restauração. As propriedades morfológicas do espaço e procedimentos metodológicos para a sua representação, descrição e análise são apresentadas e recomendadas para as práticas de conservação arquitetônicas vigentes. Ou ainda, em tom variado, as arquitetas Mércia Parente Rocha e Nelci Tinem argumentam que

Ao contrário da questão material, a abordagem dos aspectos espaciais das obras de arquitetura nas teorias da conservação é incipiente, sua importância tem sido pouco considerada nos documentos patrimoniais, e a conservação das estruturas espaciais dessas obras tem dependido, em grande medida, dos conhecimentos arquitetônicos e da sensibilidade do arquiteto autor da intervenção. Por sua vez, o princípio de integração entre espaços interiores e exteriores, inerente à arquitetura moderna, torna-se difícil de ser contemplado quando esses espaços são entendidos como entidades separadas e quando há prevalência do espaço exterior do edifício, conforme Brandi. Questões como essa, renovam a atenção sobre o tema e provocam sua discussão. (ROCHA; TINEM, 2011, p.5).

Diante desse quadro, como valorar um bem moderno do ponto de vista do patrimônio? Os valores apontados por Riegl, pelo seu caráter histórico, dinâmico e relativo, são propícios à aplicação na análise e validação tanto do patrimônio histórico antigo quanto do patrimônio moderno. Neste, o que deve ser exercitado de forma mais radical e profunda na valoração é exatamente a relativização dos valores, 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 exercer uma pressão sobre os valores de rememoração. O uso é uma das reivindicações contemporâneas mais recorrentes no campo patrimonial. Estar alheio às práticas sociais atuais condena o edifício ao abandono e degradação. Um edifício moderno de escritórios, por exemplo, construído nos anos de 1950, terá sua conservação assegurada na medida em que se adequa ao uso, é flexível para as demandas constantes de mudanças dos serviços e permite a atualização tecnológica. Nesse tipo de edifício 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, ou 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 brasileira, nos primeiros anos do Serviço do Patrimônio, deram-se de forma isolada⁵⁰, não 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 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, n.p). A resistência para a preservação do patrimônio moderno às vezes parte até mesmo de autoridades intelectuais no campo de conhecimento patrimonial. Choay (2001) censura a integração ao *corpus* patrimonial de “[...] construções testemunhas de um passado recente cada vez mais próximo” (p.245).

Os desafios para a conservação do patrimônio moderno 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 usos⁵¹; 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

50. “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.” (PESSÓA, 2003).

51. No nosso entendimento, esse ‘desafio 1, sobre obsolescência funcional, apresenta nuances quando consideramos particularmente a arquitetura ‘funcionalista’ dos edifícios de escritórios (um de nossos objetos de estudo). A utilização de grandes vãos, fruto dos novos sistemas estruturais, as passagens livres destinadas às instalações e a geometria das torres facilitaram, ao longo dos 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”.

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

O reconhecimento e a conservação da arquitetura moderna são dificultados também pelo uso indiscriminado, na origem, de modelos que reproduzem formas sem uma relação de vínculo com seu contexto. Esse modelo, com a transferência indiscriminada de tipologias, reproduzindo interesses econômicos, que Waisman (1997) nomeia como profissional-comercial, ampliou a difusão de uma arquitetura sem identificação e vínculos com os anseios comuns. Embora marcadamente comprometido com o ideário da *doxa* modernista, o comentário de Waisman é pertinente:

Que ocorre quando transferem as tipologias racionalistas à arquitetura comercial? Se conservam empobrecidas e, por assim dizer, entristecidas, um par de ideias 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 ideia 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, n.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 frequente 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; DI MARCO, 2008, n.p).

Encontrar alternativas convincentes de valoração não parece tarefa fácil.

O ato de outorgar valores a um bem patrimonial, conforme Riegl, apoia-se em critérios conjunturais, subjetivos (apreensões sensoriais, psicológicas) e é executado pelo observador historicamente localizado. Por isso, a tomada de decisão para intervenções de proteção, restauração ou conservação de um bem patrimonial tem sido sempre difícil e polêmica, pois depende de um balanço criterioso entre valores às vezes conflitantes, dependendo da concepção de conservação do agente. Ainda se apresenta como desafio a atribuição de significância cultural aos bens da arquitetura moderna, nos termos das cartas e das práticas patrimoniais. “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.” (ZANCHETTI; HIDAHA, 2009, p.1).

2.3.2 Intervenções patrimoniais em arquitetura moderna: exemplos e debates

São apresentados, no desenvolvimento desse tópico, alguns exemplos de práticas de conservação direcionadas a edifícios do Movimento Moderno e as indagações que a suscitam. Os exemplos fazem parte de pesquisas que detalham intervenções em reconhecidos edifícios e levantam questões sobre os fundamentos teóricos que as amparam. Uma questão recorrente abordada pelos autores: a arquitetura do século XX em geral e a racionalista em particular exige um método específico de preservação diferente dos critérios aceitos para a arquitetura de outras épocas? (MARTINEZ, 2008). A controvérsia sobre a insuficiência e limitações de métodos ortodoxos de proteção patrimonial existentes deixa em aberto o debate sobre alternativas para conservação da arquitetura moderna:

A discussão sobre as intervenções na arquitetura moderna é premente para sua conservação. Trata-se de um patrimônio ainda pouco conhecido, pouco protegido e cada vez mais ameaçado pela pressão imobiliária, que tem levado tanto a reformas pouco criteriosas, descompromissadas com o valor do bem, quanto a demolições sumárias. Por sua extensão e diversidade, essa produção reclama por alternativas para sua proteção, mais eficazes que o estatuto do tombamento. (ROCHA, 2011, p.34).

As intervenções em obras emblemáticas da arquitetura moderna, iniciadas principalmente após a primeira metade do século XX, apontam para variadas categorias de ações classificadas pelo campo: demolição, reconstrução, complementação, ripristinação, restauro crítico (na acepção das correntes inspiradas em Brandi).

O tipo de intervenção que mais marcou o repertório da arquitetura modernista, até esse período, foi a demolição, nas quais obras representativas do movimento, como o Hotel Imperial de Tóquio, de F.L.Wright, o dispensário de Luis Khan, na Filadélfia, os ateliês Esders de Perret, em Paris, foram postas abaixo sem a discussão sobre os seus valores, sua representatividade cultural e histórica. Curiosamente, ou ironicamente, é após 1972 - ano da demolição do conjunto habitacional Pruitt-Igoe, em St. Louis, EUA, um exemplar do modernismo tardio, simbolizando o que Charles Jenks decretou como o fim do Modernismo - que se registra o início de uma preocupação mais sistemática com a proteção desses

bens. O surgimento do Docomomo, alguns anos depois, em 1988, simbolizou essa preocupação. Nas palavras da própria instituição, sua mobilização se deu principalmente com o registro de que “[...] nas últimas décadas, o patrimônio arquitetônico do Movimento Moderno apareceu mais em risco do que em qualquer outro período. No final da década de 1980, muitas obras modernas tinham sido demolidas ou tinham mudado além do reconhecimento.” (DOCOMOMO, 2017, n.p.). As demolições, geralmente promovidas por quem se situa fora do campo teórico do patrimônio, provocam consternação no meio patrimonial, mas não levam a desdobramentos teóricos internos, como as outras modalidades de intervenção patrimonial, como a reconstrução ou complementação. Não há uma teoria patrimonial para o lamento...

Reconstruções

A *reconstrução*, por sua vez, é uma modalidade de intervenção plena de embates teóricos relativos aos seus sentidos e fundamentos. Os exemplos são emblemáticos e auxiliam a reflexão. Três exemplos conhecidos de reconstruções de obras do Movimento Moderno são pavilhões de uso temporário, feitos para exposições no início do século XX. (PELLEGRINI, 2007; ROCHA, 2011).

O Pavilhão Alemão em Barcelona, projetado por Mies van der Rohe para a Exposição Universal de 1929, é considerado por especialistas um dos edifícios

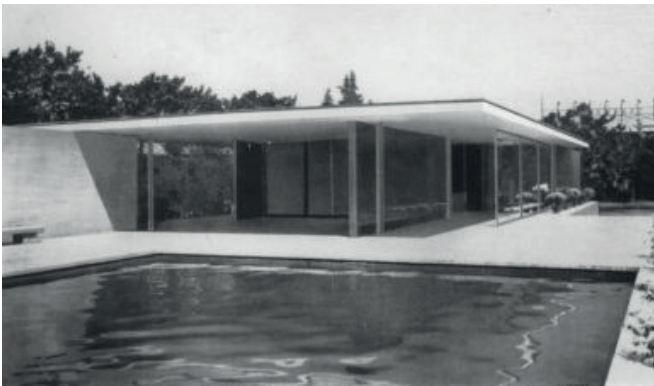


Fig. 18 - Pavilhão Alemão de Mies van der Rohe, antes e após reconstrução. Fonte: Pinterest.com.

mais importantes da arquitetura do século XX, pela potência simbólica de representação da modernidade, pela inovação no desenho e pela incorporação de novas ideias e materiais. A obra sintetiza o primeiro momento do funcionalismo que defendia a elegância minimalista e racional do desenho, e coloca no centro das discussões a “desmaterialização” dos fechamentos e estruturas, além de uma nova concepção de espacialidade.

O pavilhão foi reconstruído integralmente, sob a direção dos arquitetos Ignasi de Solà-Morales, Cristian Cirici e Fernando Ramos, em 1986, no mesmo local da construção original. Diante da ausência de projetos gráficos da construção original, buscou-se, por meio de estudos, uma aproximação da intenção do autor do projeto, além de informações alternativas como escavações e fotografias. Solà-Morales, à época, defendeu a reconstrução, não como uma cópia, mas como uma reinterpretação de um edifício. Do ponto de vista do segmento que

vê o objeto patrimonial estritamente como um fato artístico, essa postura dos autores da reconstrução beira ao sacrilégio:

Subjaz aqui o desejo dos arquitetos do presente de apropriar-se, fazer sua e reinventar a arquitetura do passado, um modo de apropriação um tanto discutível se o consideramos a partir de nossa perspectiva como historiadores da arte, que nos induz ter em conta a irreversibilidade do tempo passado, apesar da indubitável atração que produzem as belas formas arquitetônicas dessa cópia. (MARTINEZ, 2008, p.169).

Um segundo exemplo de reconstrução, o Pavilhão de *L'Esprit Nouveau* foi um edifício de uso provisório construído em 1925, destinado à Exposição Internacional de Artes Decorativas de Paris. Para Le Corbusier, foi uma chance de mostrar as ideias sobre arquitetura e urbanismo que tinha começado a desenvolver com Pierre Jeanneret. O pavilhão resume as suas teorias, constituindo um protótipo de uma produção exclusivamente industrial e composta por elementos padronizados. Com fachada livre, longas janelas, parede de vidro, terraço, e um jardim interno, é marcante em sua modernidade. O pavilhão original foi demolido em 1926.

Uma réplica do edifício foi construída em 1977, em Bolonha, Itália. No processo de reconstrução, foram introduzidas modificações em relação à obra original, alegando o caráter “aberto” do projeto. Muitos detalhes foram definidos na obra, além de mudança de materiais, diferentes dos utilizados na origem. No



Fig. 19 - Pavilhão L'Esprit Nouveau de Le Corbusier, antes e após reconstrução. Fonte: Pinterest.com.



entendimento dos autores da reconstrução, foi respeitado o princípio original do edifício, sendo feita, porém, uma tradução não literal do projeto, fato naturalizado por eles com o argumento de que a concepção de Le Corbusier previa a reprodução do protótipo. Justificando o projeto de reconstrução, os autores, recorrendo a Walter Benjamin, argumentaram que o seu procedimento foi baseado na ideia de que “[...] uma obra para ser verdadeiramente compreendida, deve ser possuída, ou seja, reproduzida de algum modo”. (MARTINEZ, 2008).

Outro caso de reconstrução em local diferente de sua origem foi o Pavilhão da República Espanhola, de Josep Lluís Sert e Luis Lacasa, originalmente construído na França por ocasião da Exposição Internacional de Artes e Técnicas em Paris, em 1937. O projeto, com a participação do arquiteto espanhol mais renomado à época, contempla um edifício funcional, com ambiente aberto, contras-

tando com a monumentalidade de outras construções, tanto na escala e distribuição dos espaços quanto nos materiais utilizados.



Figura 20 - Pavilhão da República Espanhola, de J. L. Sert e L. Lacasa, antes e após reconstrução. Fonte: Pinterest.com.

Com ênfase na espacialidade e na cultura visual emergente em seu tempo, a obra representou uma atitude cara aos modernistas da época - a *integração das artes*: fotos, painéis, murais, esculturas estavam presentes em todos os espaços do pavilhão, dentre esses o painel inédito *Guernica*, pintado no mesmo ano por Picasso. O pavilhão foi reconstruído quando dos jogos olímpicos de Barcelona de 1992, em Horta-Guinardó, um bairro da periferia de Barcelona, e abriga uma biblioteca. Na reconstrução, foram atualizados os requisitos de segurança, acessibilidade e incorporada uma nova área destinada a escritórios (GONSALES, 2007).

Nos exemplos apresentados, os prédios foram reconstruídos após a morte de seus autores. Talvez por isso, a extrema preocupação com a verificação documental, quando existente. Exceto em relação à localização, em todos esses casos as equipes envolvidas nas reconstruções buscaram manter a maior fidelidade possível aos detalhes do projeto original, o que incluiu a consulta minuciosa a desenhos antigos, fotografias de época, sondagens de solo, depoimentos de colaboradores dos arquitetos autores (PELLEGRINI, 2011). Mas o que mais se debateu nessas intervenções não foi se os prédios são ou não iguais aos originais, mas sim se deveriam ser...

De toda forma, as intervenções de reconstrução apresentam novas reflexões para o campo: a reconstrução de uma arquitetura moderna e sua aceitação pela opinião pública indica uma inflexão sobre o sentido do modernismo na sociedade contemporânea? A reconstrução de forma perene, para uma obra que se propôs efêmera, subtrai sua aura, tornando-a vazia, sem profundidade histórica? A reconstrução é uma postura que reforça o apelo da modernidade para o aspecto visual, para a imagem e o símbolo, descartando, por outro lado, o caráter social propagado pelo modernismo? Essas são questões que o campo terá que processar.

Complementações

A complementação (extensão) de edifícios patrimoniais caracteriza outra categoria de intervenção em edifícios modernos. Considerados todos os segmentos de práticas do campo, aqui os debates apresentam-se ainda mais acirrados e a operação torna-se mais delicada, dificultando a obtenção de denominadores comuns entre fidedignidade ao projeto pioneiro e as adequações impostas pelo

passar do tempo.

Operações de completamento ou de reconstruções não são novidade na história da arquitetura, haja vista exemplos como: a Basílica de São Petrónio, em Bolonha, cuja obra iniciou em 1390, arrastou-se por séculos e não chegou a concluir a fachada; a reconstrução do Campanário de São Marcos, em Veneza, concluída em 1912, após a total ruína do prédio menos de dez anos antes; a reconstrução da Catedral de Cristo Salvador, sede da Igreja Ortodoxa Russa, completamente destruída pelos comunistas em 1933, durante o regime stalinista e reinaugurada no ano 2000; a Igreja da Sagrada Família, em Barcelona, projetada por Gaudí no final do século XIX e até hoje ainda não concluída. [...] No entanto, quando o tema é completamento de edificações modernistas, a operação tende a se tornar mais delicada e fica difícil encontrar os denominadores comuns entre as determinações previstas em projeto, as exigências (funcionais, formais, econômicas) impostas pelo passar do tempo e as opiniões dos especialistas e da opinião pública. (PELLEGRINI, 2011, p.71).

Analisando o legado do campo da preservação da Arquitetura Moderna, Pellegrini (2011) discute o papel do projeto arquitetônico como objeto patrimonial. A sua tese dedica-se ao estudo de novas arquiteturas retomadas de antigos projetos, mais particularmente, aquelas realizadas ou concluídas após o desaparecimento de seus autores. Ela estuda casos de complementos e reconstruções de edificações projetadas por arquitetos do Movimento Moderno, analisando não apenas o objeto construído, mas todo o processo e circunstâncias que o envolveram. A autora debate as implicações teóricas relativas à originalidade, autenticidade e pertinência das complementações desses projetos. Pellegrini argumenta que, tradicionalmente, o edifício tem sido o principal documento de toda a intervenção da conservação patrimonial e aventa a possibilidade de que esse protagonismo pode ser dividido, ou até mesmo substituído, pelo projeto.

Nos exemplos a seguir, Pellegrini (2011) analisa os casos de complementações do Palácio da Justiça de Porto Alegre e da igreja de autoria de Le Corbusier em Firminy. Ainda na sequência, adotando uma linha de raciocínio diferente, Rocha (2011) analisa o caso do teatro do Museu de Arte Moderna - MAM, do Rio de Janeiro.

O Palácio da Justiça de Porto Alegre, projeto dos anos de 1950, de autoria de Luis F. Corona e Carlos M. Fayet suscita debates envolvendo teorias consagradas e suas respectivas obras de intervenção. O Palácio, inaugurado em 1968, foi declarado de interesse cultural, tendo sido inventariado pelo Patrimônio local e listado no Plano Diretor da cidade como “imóvel de estruturação urbana”. Não obstante esse interesse, o edifício, incompleto, apresentava vários problemas em relação à habitabilidade e integração com o entorno urbano.

Foi executada ampla reforma com atualizações e complementações em 2002, sob o comando do próprio Fayet. A pesquisa de Pellegrini foi instigada por essa intervenção

[...] que implicou o “completamento” do prédio, o qual, desde sua inauguração, em 1968, ainda não havia recebido elementos fundamentais previstos em projeto, como os brises protetores da fachada oeste (essenciais para garantir condições adequadas de habitabilidade às salas de trabalho), os murais do coroamento nas fachadas leste e oeste, e a escultura da Deusa Themis que, finalmente, daria sentido à fachada cega orientada para o sul e voltada para a Praça da Matriz - a principal praça cívica da cidade. (PELLEGRINI, 2011, p.17).

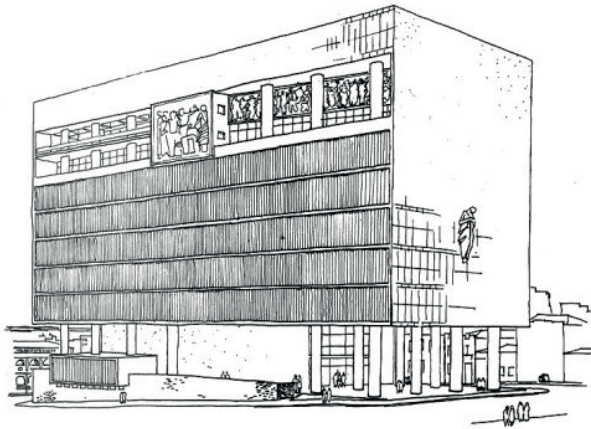


Figura 21 – Palácio da Justiça de Porto Alegre: croqui do concurso e foto do edifício. Fonte: Google.

No Palácio da Justiça a concepção de 1952 se expressou no edifício e na paisagem da cidade por quase 40 anos, período em que permaneceu incompleto, mas consolidou, mesmo dessa forma, sua imagem no Centro de Porto Alegre.

O “descuido” patrimonial (na reforma houve acompanhamento do órgão de proteção de Porto Alegre), permitindo a alteração de um perfil urbano consolidado durante anos, aponta para um caso de supremacia do *projeto* sobre a *obra* existente? A intervenção no Palácio da Justiça vai na contramão das orientações tradicionais do campo patrimonial e abre a possibilidade de amplo debate. Parafraseando o escritor Victor Hugo, que comentou sobre os riscos do “livro de pedra” (arquitetura) ser substituído na modernidade pelo “livro de papel” (imprensa)⁵², Pellegrini (2011) fundamenta seus argumentos na defesa “[...] do projeto como patrimônio, considerando que o papel, além de não matar a pedra, pode contribuir para sua preservação.” (p.70).

Pellegrini analisa também os complementos executados na igreja *Le Saint-Pierre*, projeto de Le Corbusier de 1960/6, com obra paralisada na base, com o autor ainda vivo. Segundo a autora, a base da igreja incompleta mais parecia um bunker militar que um embrião de templo cristão. “Ruína e edifício inacabado ao mesmo tempo, remetendo ao passado e ao futuro, jazia nos fundos do estádio.” (PELLEGRINI, 2011, p.98). A construção começou em 2003. Adaptações para uso (museu e igreja agora dividem seu espaço), novas demandas sociais e novas tecnologias levaram a uma forma final da edificação diferente do seu programa inicial e com atributos técnicos que seriam impossíveis de atingir em fins dos 1960. A obra foi concluída e inaugurada em novembro de 2006. As polêmicas anteriormente existentes, “[...] por razões sobretudo políticas” (PELLEGRINI, 2011, p.97), perderam espaço e há uma espécie de consenso sobre o resultado alcançado. Coerente com as teses defendidas em seu trabalho - a legítima preponderância do papel sobre a pedra -, ao longo de todo o texto de Pellegrini sobre a igreja *Le Saint-Pierre* está implícita a aprovação ao empreendimento e aos resultados obtidos com a complementação do projeto e da obra.

Em outra análise, Rocha (2011) estuda os complementos no conjunto arquitetônico do MAM, no Rio de Janeiro, projeto de Affonso Eduardo Reidy, construção iniciada em 1955 e inaugurada em 1957. Para Rocha, a intervenção para complementação do MAM - nesse caso, obra póstuma - propondo a execução

52. No livro *O Corcunda de Notre Dame*, de Victor Hugo, Livro V, Capítulo II: [...] “isso matará aquilo; o livro matará o edifício [...] a imprensa matará a arquitetura. [...] De fato, desde a origem das coisas até o décimo quinto século da era cristã inclusive, a arquitetura é o grande livro da humanidade, a expressão principal do homem em seus diversos estágios de desenvolvimento, seja como força, seja como inteligência. Quando a memória das primeiras raças se sentiu sobrecarregada, quando a bagagem das lembranças do gênero humano tornaram-se tão pesadas e tão confusas que a palavra, nua e voante, correu o risco de se perder no caminho, os homens a transcreveram sobre o solo da maneira mais visível, mais durável e a mais natural possível. Selou-se cada tradição sob um monumento.” (HUGO, 2006, n.p.). Disponível em: http://www.entreculturas.com.br/wp-content/uploads/2010/07/CA-pII_LivroV_Notre-Dame_Paris.pdf. Acesso em 10.01.2017.

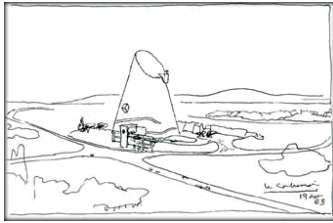
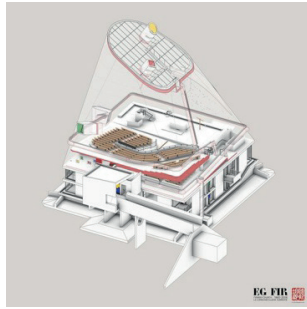


Figura 22 – Croquis do projeto e foto da igreja Le Saint-Pierre, de Le Corbusier, após complementação. Fonte: Google



do projeto original do teatro não construído, é controversa porque não parece encontrar maiores justificativas além da alegada “viabilidade econômica” do conjunto, que resultou na instalação de uma casa comercial de shows.

O Museu recebeu complementos de vulto, alterando a forma como se apresentava desde sua inauguração, imagem então gravada na paisagem do Aterro do Rio de Janeiro. O conjunto, patrimônio tombado em três instâncias, sofreu alterações em sua imagem e em sua dinâmica, promovendo mudanças que, ao contrário do esperado em uma obra de conservação, segundo Rocha, comprometeram a obra original (ROCHA, 2011). Em linha similar, analisando a mesma obra, Roberto Segre argumenta:

O caso [...] do MAM de Reidy demonstra a contradição existente entre o desejo de resgatar o projeto original do arquiteto, que culmina com a construção do teatro que não se concluiu na época da realização do museu e a inserção de novas funções e atividades sociais que não se correspondem com a proposta do arquiteto, nem com os objetivos culturais do museu, iniciativas que desvalorizam a qualidade estética da arquitetura. (SEGRE, 2013, n.p.).

Para Rocha (2011), essas novas práticas instituídas pelo campo do patrimônio moderno, “[...] realizadas a partir de desenhos originais, criam a possibilidade de haver a preponderância do projeto sobre a obra, ou seja, do intangível sobre a materialidade, e sugere a discussão [...] relativa à autenticidade cultural do bem.” (p.102).

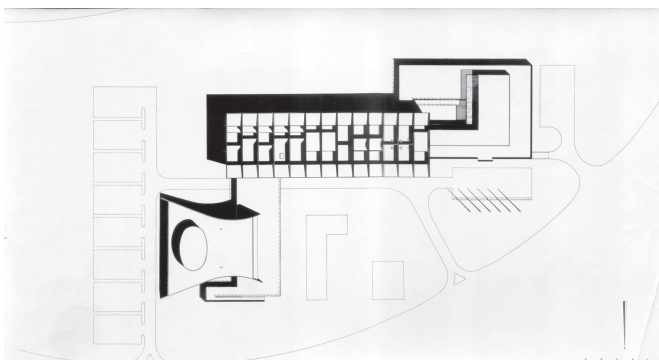
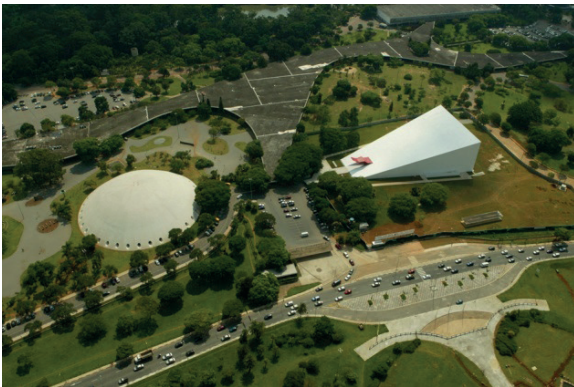
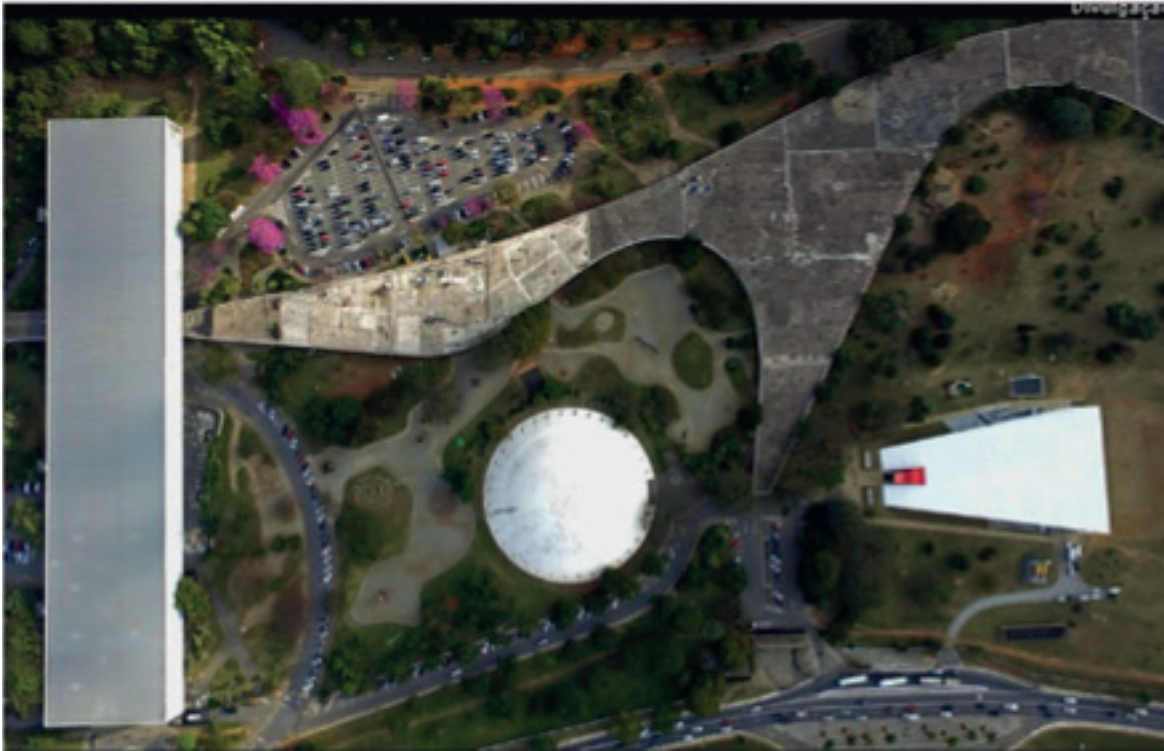


Figura 23 - Museu de Arte Moderna - MAM, de Reidy, no Rio de Janeiro. Projeto de implantação e foto do edifício. Fonte: Google.

Os conhecidos e polêmicos complementos no Parque Ibirapuera em São Paulo, de Oscar Niemeyer, na época ainda ativo e participante do projeto de complementação, é um caso também emblemático que se enquadra nessa análise. Por ser o Parque tombado pelo patrimônio, os debates foram acirrados

entre segmentos *pró* e *contra* a construção do teatro no espaço originalmente previsto no projeto para esse fim. Para alguns, a construção do teatro seria fundamental para resgatar a integridade original do conjunto a um estado completo que nunca existiu, utilizando palavras de Viollet-le-Duc. Para outros, a construção feria a resolução de tombamento do Parque, que impedia a redução de áreas verdes. O que se constata é que, nos moldes dos exemplos anteriores, a discussão teve de fato como pano de fundo as questões relativas à autonomia e autoria do projeto e à “intocabilidade” do objeto patrimonializado.



Essas intervenções de complementações colocam ainda dois temas em discussão no campo patrimonial: a autenticidade autoral (alterações em consonância com o autor original pode?) e os desdobramentos ligados à singularidade da “obra de arte” – a aura benjaminiana. Ainda, nessas

experiências envolvendo obras projetadas no passado, ao arripio de teorias de Camillo Boito e Gustavo Giovannoni, inverte-se o papel do “documento”. O “documento” não é mais somente o edifício em sua expressão figurativa e material,

Figura 24 - Complexo Parque do Ibirapuera, de Niemeyer: Oca e Teatro recentemente construído. Fonte: <http://cempercentodesign.blog.br/2012/12/oscar-niemeyer/>.

conforme defendiam os teóricos do restauro filológico, e sim, e principalmente, seu projeto. Supremacia da imagem sobre a realidade espacial da arquitetura ou revalorização dos espaços com a mudança formal e operacional do edifício? O debate está posto.

Restauro

Mesmo no restauro, a categoria mais ampla e mais conhecida de intervenção teorizada e praticada no campo, as divergências e polêmicas são frequentes devido à diferença de valores que os intervenientes impõem no ato da restauração. Repristinção, recuperação, restauro crítico, os exemplos a seguir também são variados e seus resultados igualmente discutíveis.

A repristinção é definida pelos cânones patrimonialistas como a forma de restauração do bem que o leva a um imaginado estado primitivo, suprimindo o que lhe havia sido eventualmente acrescentado. Ao modo de Viollet-le-Duc, prevalece a instância estética sobre a instância histórica. Talvez por isso, por se contrapor aos postulados da conservação tradicional, a repristinção é considerada por alguns segmentos do campo uma forma de heresia, pois ela aboliria o trabalho do tempo entre o período em que a obra foi concluída e o presente da intervenção. Do ponto de vista da conservação histórica, para que a restauração seja uma operação legítima, ela não deve reverter a degradação natural das obras, retirando-lhes os traços decorrentes da passagem do tempo, nem abolindo sua história. A ação de restauro deverá se dar de modo pontual, como evento histórico, por ser uma ação humana e se inserir no processo de transmissão da obra de arte no futuro (BRANDI, 1977).

Dois exemplos envolvendo duas “obras chaves da arquitetura racionalista” apresentadas por Morera (2012, n.p.) auxiliam no entendimento dos sentidos das intervenções em obras modernas, em que “[...] não se respeita a pátina porque a concebe como degradação” - e a degradação seria incompatível com a mensagem simbólica daquela arquitetura. Essa postura é apontada pela autora nas intervenções realizadas no *Quartière Frugès a Pessac*, na França, e na casa ateliê de Diego Rivera e Frida Kahlo, no México, obra do arquiteto Juan O’Gorman.

Na restauração do *Quartière Frugès a Pessac* - uma série de casas projetadas por Le Corbusier em 1925 e construídas para o industrial Henry Fruges para uso pelos trabalhadores -, ao contrário do que ocorre com as intervenções na arquitetura histórica antiga, que concentram seus esforços na conservação das superfícies materiais com os sinais do tempo (pátina), há uma tendência clara de priorizar a recuperação da *imagem* original do edifício, do símbolo visual icônico de uma arquitetura do século XX. A intervenção promoveu a recuperação dos rebocos originais, devolvendo ao edifício as cores de fortes tonalidades. A reprodução da superfície original busca obter a imagem de modernidade daquela arquitetura racionalista como do momento da sua conclusão original, suprimindo a passagem do tempo e aproximando-a dos dias atuais. (MORERA, 2012).

Ao serem questionados sobre os fundamentos de sua intervenção, os arquitetos da restauração do *Quartière*, Juan Francisco Noguera e Fernando Vegas, seguindo os argumentos de Riegl, argumentaram que o caráter vanguardista da obra seria incompatível com qualquer tipo de “desgaste, deterioração ou ruína”



Fig. 25- Quartière Frugès a Pessac, de Le Corbusier, após restauração. Fonte: Pinterest.com.

e, por isso, a restauração da arquitetura moderna deveria alcançar um sentido cultural específico do tempo presente, com características particulares que a diferenciaria em alguns aspectos da restauração da arquitetura anterior ao século XX (MORERA, 2012).

A Casa Ateliê, de Frida Kahlo e Diego Rivera, foi construída no início dos anos de 1930 no bairro do Coyocán, na cidade do México, e habitada pela pintora até a sua morte em 1957. O projeto desenvolvido pelo arquiteto Juan O’Gorman, amigo de Diego Rivera e ligado às ideias vanguardistas da época, causou grande controvérsia na década de 1930 pela combinação orgânica da arquitetura mexicana com o funcionalismo, quebrando paradigmas estéticos da arquitetura mexicana de até então e integrando as teorias e pensamentos de arquitetos modernos como Le Corbusier.

A casa foi construída em dois blocos separados, pensando na individualidade e autonomia de cada artista. Os elementos consagrados na arquitetura modernista estão presentes: planta livre, pilotis, janela corrida, fachada livre e terraço jardim, acrescidos dos tons locais por meio de plantas e cores.



Fig. 26 - Casa ateliê de Frida Kahlo e Diego Rivera, de Juan O’Gorman, após restauração. Fonte: Pinterest.com.

A restauração feita em 1995-1996 ratifica as posições do exemplo anterior: a intervenção recuperou os rebocos originais assim como as fortes cores que cobriam as paredes de ambos os blocos, distinguindo a força simbólica de sua função (MORERA, 2012).

Com o objetivo de demonstrar os pontos que diferenciam uma repriminção de uma restauração crítica, a arquiteta italiana Simona Salvo efetuou amplo estudo sobre as teorias e práticas do restauro do moderno (SALVO, 2008) e apresentou uma síntese de pontos de vista divergentes utilizados nas intervenções em dois edifícios modernos - o *Lever House*, em Nova Iorque e o Edifício Pirelli, em Milão. A autora defende enfaticamente a postura adotada para a restauração do edifício da Pirelli, da qual fez parte, onde, no seu modo de ver, teve-se o máximo cuidado com a conformação 'historicizada' das superfícies e o pleno respeito pela autenticidade dos materiais e das características técnicas da fachada (SALVO, 2007, p.144), e onde foi possível manter um sistema construtivo original, introduzindo somente algumas pequenas modificações, necessárias para garantir o seu desempenho e sua funcionalidade.



Fig. 27 - Lever House e Edifício Pirelli, após restauração. Fonte: Pinterest.com

Comparando as posturas adotadas nas intervenções de correção de desempenho das esquadrias dos edifícios e os materiais adotados nas duas obras, a autora aponta aquilo que considera equívocos na restauração do *Lever House*: a substituição integral dos materiais das esquadrias (*curtain wall*) que teria sido decidida por uma atitude repristinatória na pretensão de recuperar a *imagem* original do edifício, um ícone que refletia os edifícios de seu entorno quando de sua inauguração.

Ao condenar o que considera uma repristinação, a autora reafirma que o restauro crítico com rigor teórico, metodológico e científico representa “[...] a única via metodologicamente correta para indagar as obras preexistentes e para definir a extensão da intervenção sobre elas, tendo em vista sua conservação e transmissão ao futuro, como quer a restauração.” (SALVO, 2007, p.154).

Alois Riegl traz para a contemporaneidade a visão de que uma intervenção é necessariamente a aplicação de um juízo crítico de valor, uma atitude de reflexão que se funda muito mais no valor outorgado ao monumento do que no monumento em si, tratando valor não como categoria eterna, mas como evento histórico, em que o passado e presente se enriquecem mutuamente. Nessa perspectiva, a restauração de obra contemporânea questiona os critérios científicos aceitos por décadas para a intervenção e obriga o campo a repensar a tensão entre o respeito pela pátina e pela matéria e o fascínio com o valor de novidade.

Se a arquitetura moderna não foi concebida com o objetivo de se perenizar, como lidar com a contradição que se apresenta ao esperar dessa arquitetura uma flexibilidade e uma capacidade de se adaptar às características dos tempos modernos?

Mas a arquitetura moderna se transformou em objeto da história. E seu interesse sob esse aspecto leva necessariamente a uma abordagem sob um prisma bastante paradoxal. [...] Superar a contradição presente na consciência de que é a mesma arquitetura que incorpora o *dever* histórico a que, ao mesmo tempo, para ser compreendida historicamente, deve negar a passagem do tempo, depende de uma escolha. Uma escolha conceitual apropriada que incorpore o paradoxo como o fez a melhor arquitetura do século XX. (GONSALES, 2007, p.15).

O paradoxo não parece atingir a compreensão da necessidade da preservação. A necessidade do ato de proteção para os bens patrimoniais modernos parece alcançar certo consenso no campo. Os argumen-

tos de variados intervenientes indicam que, de uma forma ou de outra, a *doxa* do campo está preservada: o sentido ético e social do patrimônio é assegurar a conservação das obras que possuem atributos considerados representativos para sua transmissão a futuras gerações.

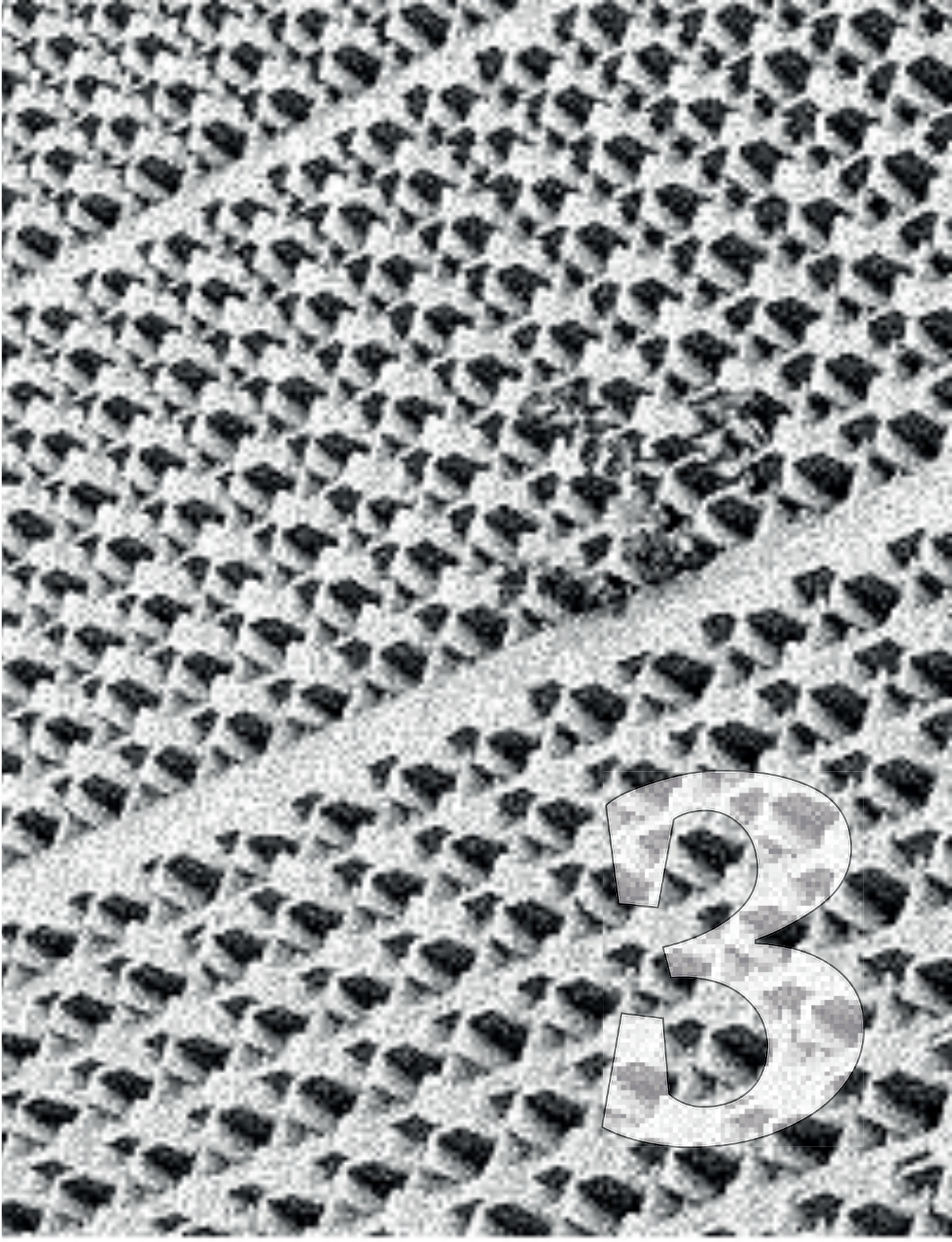
Mas o mesmo não acontece com a forma de operar essa *doxa*. Uma distância abismal separa os critérios do que fazer e do como fazer, o modo e a abrangência de como deveria ser o ato de conservação. Enquanto a grande maioria no campo entende que as obras de grande representatividade do Movimento Moderno necessitam de proteção, o ato da restauração ou as modalidades de intervenção apontam para múltiplas trincheiras teóricas e discursos dissonantes. Posições e argumentos teóricos - a base sobre a qual decisões são tomadas - trabalham como *táticas* (CERTEAU, 1998), na tentativa de reafirmar ou tirar da imobilidade as estratégias discursivas e operacionais predominantes no campo patrimonial contemporâneo. O desconforto de segmentos tradicionais do campo causado pelas divergências de opiniões é indicativo de uma dinâmica nova que, ao colocar em primeiro plano seus ritos e limites, pode ampliar os restritos fundamentos da prática patrimonial.

Por outro lado, as dificuldades teóricas e a complexidade prática do ato de intervenção ressaltam as virtudes da conservação patrimonial, o benefício do ato de preservar cotidianamente o bem patrimonial, para manutenção de sua substância e retardamento dos processos de desgaste. Isso depende fundamentalmente do reconhecimento de seu valor e do envolvimento afetivo do universo de intervenientes no seu espaço de existência: usuários, técnicos, proprietários, comunidade. Em relação ao bem patrimonial moderno, o desafio agora talvez seja, junto com esse universo, reconhecer o seu valor cultural e reafirmar que é o significado do lugar que orienta sua gestão.



No capítulo seguinte serão analisados edifícios em Brasília, concebidos e edificados em consonância com parâmetros arquitetônicos do movimento moderno, procurando identificar seus atributos e valores e o seu possível reconhecimento patrimonial. Essas análises servirão para balizar o entendimento de uma concepção patrimonial que leva em consideração tanto a materialidade dos bens quanto o seu universo simbólico, sua história e sua presença no espaço da cidade.





3

Gênese, contexto e
características dos
edifícios analisados

O objetivo desse tópico é a identificação e análise dos edifícios escolhidos para referenciar o conceito de conservação patrimonial deste trabalho. São edifícios construídos em Brasília na fase inicial de implantação da capital. As trajetórias históricas dos autores e dos edifícios subsidiam o seu entendimento e auxiliam na identificação de possíveis valores patrimoniais ali expressos. São eles: o edifício Sede I do Banco do Brasil, projetado em 1958 pelo arquiteto Ary Garcia Roza, construído entre 1959 e 1962, no Setor Bancário Sul - SBS da capital. O Edifício A-22, edifício residencial situado na SQN 206, projetado por Marcílio Mendes Ferreira (1936 - 2011) e construído, em parceria UnB-CEF, no ano de 1975/6. A Escola Classe 407/8 Norte, projetada em 1966, pelo arquiteto Milton Ramos (1929 - 2008) e inaugurada em 1969. A análise dos edifícios (gênese, contexto, trajetória histórica, atributos) tem por finalidade identificar seus possíveis valores patrimoniais (históricos, estéticos, sociais, de uso, afetivos). Com base nas informações e análises, elabora-se o inventário de sensibilização e reconhecimento - *INSERE* para um dos edifícios estudados.

3.1 O contexto geral: Brasília

Os três edifícios analisados localizam-se na área do plano piloto de Brasília. Cada edifício tem uma característica arquitetônica própria e contextos urbanos específicos a lhes envolver. Eles possuem em comum o contexto mais geral que é dado pela área urbana projetada por Lucio Costa e que se consolidou com a contribuição dessas unidades. Esse contexto geral (Brasília) foi estudado no Capítulo 1, no qual se analisou a configuração espacial e a gênese histórica da capital. Aquele trecho da pesquisa subsidia as análises mais específicas dos edifícios efetuadas neste capítulo.

3.2 Ary Garcia Roza e o edifício Sede I⁵³

3.2.1 Contexto urbano do edifício Sede I

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

Com o tombamento, Brasília é considerada uma cidade histórica, ao mesmo tempo que pulsa com a dinâmica de uma metrópole moderna. Se para a administração 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.

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 muito tempo, o monumento histórico como um bem isolado de sua vizinhança e de sua paisagem. A análise de um edifício, seja ou não patrimônio histórico, não pode se reduzir à análise do objeto em si.

53. A trajetória de Ary Garcia Roza e o edifício Sede I foram inicialmente estudados em nossa pesquisa de mestrado: LIMA, Jayme W. O patrimônio histórico modernista: identificação e valoração de edifício não tombado de Brasília. O caso do edifício-sede do Banco do Brasil. Dissertação de mestrado. FAU-UnB. 2012.

O seu *interagir contextual*⁵⁴ lhe dá significado. A tensão espacial e a relação dialética que 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.⁵⁵ 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 ambientação e natureza da cidade e dos conjuntos urbanos tradicionais, “[...]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).

No percurso que busca 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 gênese urbana de Brasília, do entorno do Sede I e da identidade e sentido que esse entorno adquire na história e as conexões que ele estabelece 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 nas cidades ocidentais 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 ideia de cidade.

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. O centro de Brasília se caracteriza como 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 a posição relativa da área central de uma organização territorial podem mudar, dependendo do recorte efetuado na abordagem de 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 pode ser considerado o centro. Se somente o Plano Piloto é definido como objeto, a área central definida por Lucio Costa é o seu Centro; indo além, considerando 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

54. “Os significantes adquirem significados apropriados só pelo *interagir contextual*; à luz do contexto, eles continuamente se revivificam através de clarezas e ambiguidades sucessivas; remetem a um determinado significado, mas tão logo feito isso, surgem ainda mais prenes de outras escolhas possíveis.” (ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. Editora Perspectiva. São Paulo, 1991).

55. 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.

56. 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 *lócus 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.

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*⁵⁶ 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.

O Setor Bancário Sul (SBS) insere-se geograficamente nessa múltipla 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 são componentes fundamentais do lugar. Esses componentes interagem reflexivamente e articulam no centro as dimensões do espaço, sociedade e tempo. Como entender o SBS, o contexto próximo do Sede I?

A urbanidade e descontinuidade do Setor Bancário Sul

O Setor Bancário Sul, contexto urbano do Sede I, é um lugar dotado de certa urbanidade e com destinação e características claras de centralidade urbana. Ao longo da análise efetuada na busca das características-síntese do SBS, os três conceitos de *urbanidade*, *centralidade* e *lugar* se cruzarão, auxiliando na melhor elucidação dos significados do setor (PESAVENTO, 2008).

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 se 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 por 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 área central da cidade foi a que mais fortemente sofreu com as três decisões acima citadas.

A setorização funcional da cidade 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 trechos 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 28).

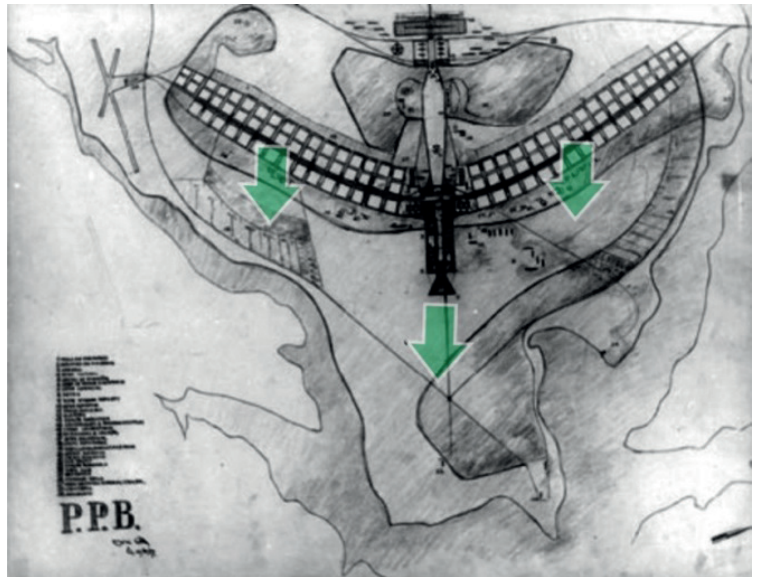


Figura 28 - Mapa original de Lucio Costa, indicando (setas) o sentido oeste -> leste do deslocamento de 800 que aconteceu posteriormente, na implantação da cidade. Fonte: Google e grafismo nosso.

Quanto à 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 n° 8, de Lucio Costa, Figura 29, 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 (LEITÃO; FICHER, 2010).

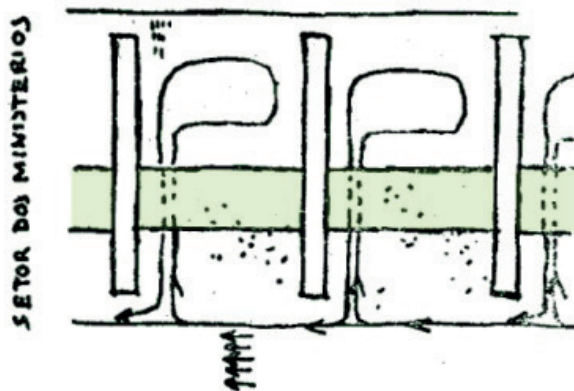


Figura 29 – Croqui n° 8 - Galerias de serviços complementares nos ministérios. Fonte: COSTA (1957), ressaltos nossos.

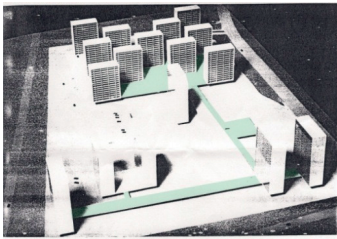
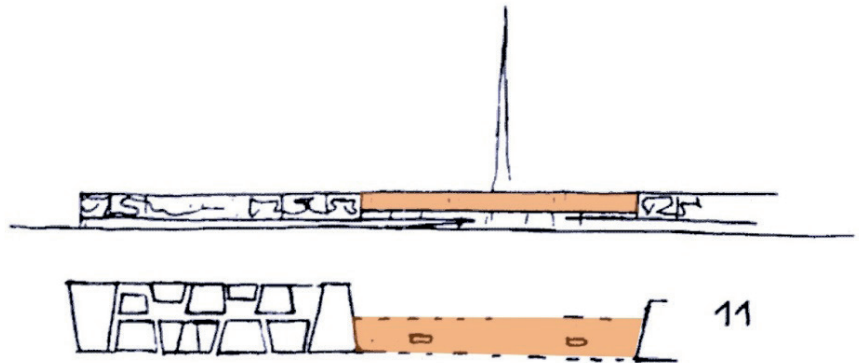


Figura 30 – Edifício (conjunto urbano) não construído, ligando SDS e SDN. Fontes: Google e COSTA (1957), realces nossos.

Como segundo exemplo, o edifício ou complexo urbano que se situaria no cruzamento dos eixos, faceando os Setor de Diversões Sul - SDS e o 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, 1957, p.3).

A construção de tal complexo integraria a plataforma rodoviária ao conjunto e evitaria o fracionamento dessa área que compromete sua centralidade (Figura 30).



Um terceiro exemplo de implantação distinta (e deficiente) em relação à projetada (praticamente desconhecido do público), dá-se 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 n.13, 1959, p.41). Essa configuração é expressa na Figura 31, onde se verifica a existência das referidas marquises conectando os edifícios. Tal equipamento, que não foi construído, poderia amenizar a 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.

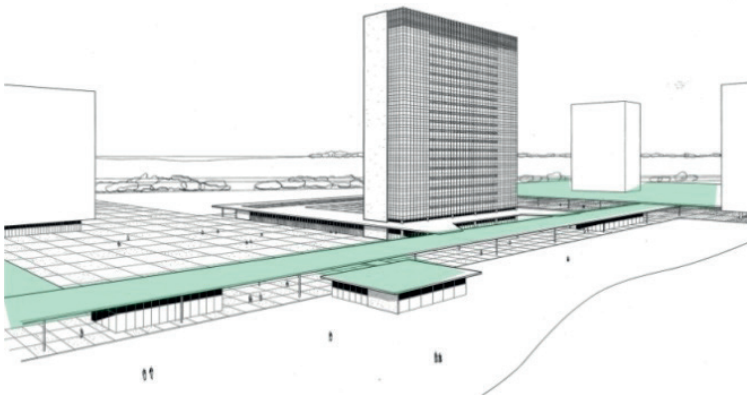


Figura 31 – SBS com marquises. Maquete de O. Niemeyer e desenho Ary G. Roza. Fonte: MÓDULO nºs 13 e 16, 1959, realces nossos.

A implantação a toque de caixa, o distanciamento do autor original e o pragmatismo dos órgãos construtores 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).

A urbanidade não decorre apenas da configuração física do lugar. Mesmo com a descontinuidade física com o entorno imediato e a não consolidação do setor com os equipamentos previstos, alguns indícios ou potencialidades de urbanidade e integração manifestam-se em áreas centrais de Brasília, particularmente no SBS. A arquitetura de alguns edifícios potencializa essa integração, o que será visto mais adiante.

O espaço do Setor Bancário Sul

O projeto arquitetônico do SBS surgiu no início da construção da cidade e a edificação desse setor foi também pioneira no Plano Piloto. De acordo com o plano de Lucio Costa para a área Central, o SBS desenvolve-se sobre terrapleno, o que lhe empresta uma intencional 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 n.13, 1959, p.41).



Figura 32 – Setor Bancário Sul, 2011. Trecho do projeto original de Lucio Costa (em cima) e trecho acrescido (embaixo) no Mapa. Fonte: Google, destaques nossos.



Figura 33 – Setor Bancário Sul, vista panorâmica a partir do Eixo Rodoviário.

57. As fotos sem indicação de fonte foram executadas pelo autor desse trabalho.

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 urbana, com descontinuidade espacial em relação àquelas áreas (Figura 34)⁵⁷. Não há continuidade para o transeunte que circula da 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 34 – Descontinuidade urbana - taludes nas bordas do SBS.

58. Transcrevemos trecho relativamente longo, por ser esclarecedor e para registro e preservação do conteúdo original 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, uma vez que ele era o editor e redator da revista Módulo.

Por outro lado, situar o conjunto no nível do Eixo Rodoviário foi favorável ao acesso para usuários de transporte coletivo e de automóveis, além de pedestres do Setor Comercial Sul devido à regularidade topográfica e principalmente à sua integração sintática ao conjunto da cidade. Não é por acaso que o desenvolvimento de todo o setor deu-se primeiro por essa face, conformando no trecho frontal uma praça *virtual* de uso intenso 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 ideia 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:⁵⁸

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, n. 13, 1959, p.41).

Como verificado na *Figura 35*, o agenciamento do espaço público tem dois tratamentos básicos no conjunto. O primeiro trecho, mais “simbólico”, é 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 Burlle Marx. O segundo trecho, mais “operacional”, mais ao 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 ao sul, que não consta do projeto original desenvolvido por Niemeyer, é separado 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; devido à amplitude do estudo, esse trecho não será aqui abordado.

Fluxo de pessoas

Uma multidão de pessoas passa diariamente pela área central do SBS. Só pela praça em frente ao Sede I é estimado, 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 localizado ao lado leste do SBS. Os passageiros da estação do Metrô e os dos pontos dos ônibus existentes na Galeria dos Estados, somados ao público proveniente do Setor Comercial Sul compõem numericamente essa multidão. Certamente essa população, local ou flutuante, emula todo o tipo de troca urbana, intensificando a vida local (*Figura 36*).

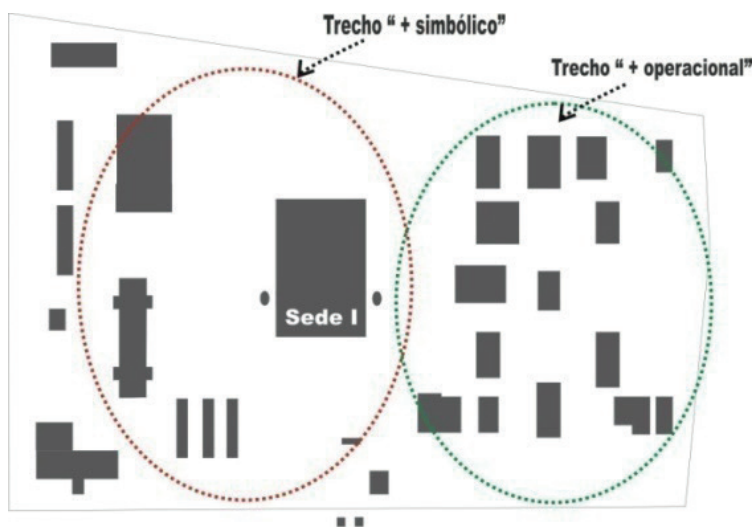
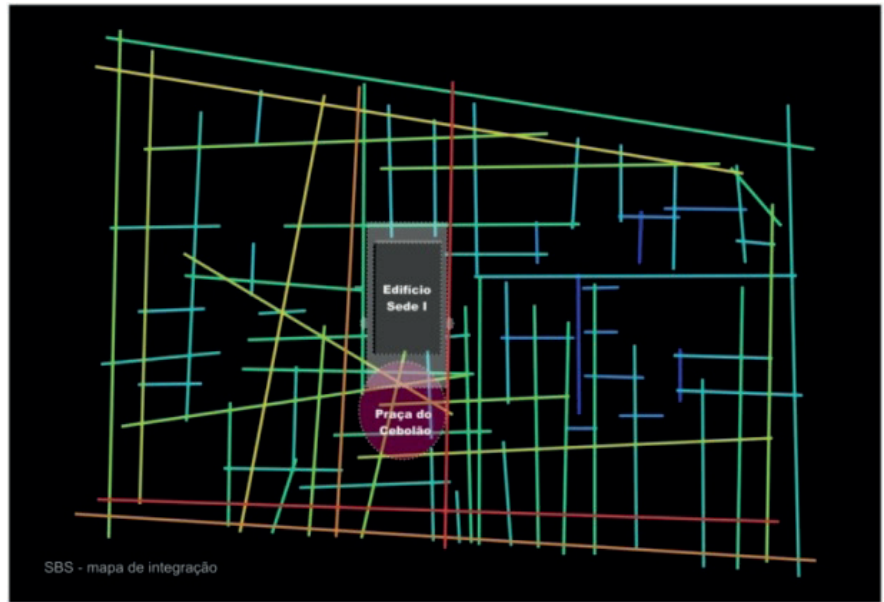


Figura 35 – Trechos “+simbólico” e “+operacional” do SBS. Croqui nosso.



Figura 36 – Fluxo de pessoas no SBS.

Figura 37 - Mapa de integração do SBS. Gerado baseado nos conceitos da sintaxe espacial, o mapa mostra a intensidade de fluxos de pedestres no SBS. As linhas vermelhas e alaranjadas 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 atributos 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, n.p).

O ambiente urbano é a sua forma física, suas relações sociais e sua história. Lugares podem ser materializações de ideias e ideais, tendo caráter, identidade e espírito, e sua espacialidade configura-se como *locus* de interação. Diversos significados são associados aos lugares pelos indivíduos e partilhados pelas comunidades. Isto é o cerne 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 refletem a amplitude e a profundidade dos interesses presentes e os significados incorporados, frutos de políticas, da história e da cultura. Por outro lado, tem sido bastante desenvolvida, nas reflexões urbanísticas, geográficas e antropológicas, a ideia 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 pois 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 inter-relação das esferas espaciais, ambientais e humanas, que tornam um espaço um lugar são dinâmicas e transformam-se com a vida



social e a história da cidade (REIS-ALVES, 2007). A ideia de lugares com limites demarcados e identidades únicas, não responde ao real. 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, 2000).

Os lugares podem ter uma ou mais comunidades de interesses - grupos de pessoas que o valorizam e dão a ele um significado especial. Isso é o que vem acontecendo no SBS. Além de ser um centro de interesse econômico, de decisões político-sociais (pois é o lugar de 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 desenvolvem-se francamente.

De início, as atividades “complementares” ao uso dominante de serviços financeiros no SBS não se desenvolveram conforme o previsto. A grande extensão de “marquise” para abrigar o pedestre e provê-lo de serviços complementares não foi levada à frente, o que não impediu que esses serviços, de uma forma ou de outra - porque necessários - com o tempo ali comparecessem. Diversos quiosques foram se instalando, improvisados, mas desejados pela população ativa do setor. O comércio informal, com lanches, frutas, balas, conveniências, se instalou no setor há mais de 15 anos (Figura 38), atendendo principalmente às pessoas que trabalham nos serviços gerais das instituições ali presentes. Esse comércio está fisicamente voltado para a praça frontal ao primeiro edifício sede do Banco do Brasil em Brasília - o Edifício Sede I.

São cada vez mais tradicionais na cidade as atividades culturais desenvolvidas na ponta sul do SBS, no conhecido Bar do Calaf (Figura 39). No início, em 1990, o Calaf era um bar, considerado um 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 agitam, durante toda semana, 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, destaca o Bar do Calaf como o melhor lugar para paquerar e o melhor lugar para dançar).



Figura 38 – Quiosques e tendas no SBS.

Figura 39 – SBS - Cultura e diversão no tradicional Bar do Calaf. Fonte: Google.

Como em toda área urbana de fluxo e movimento significativo, o churrasquinho de final de tarde também está presente no SBS, e os usuários transformaram o fato em um programa social (Figura 40). O movimento é diário e os usuários do serviço comunicam-se pelas redes sociais 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 ao fato de ser ali o *setor bancário*.

Outro movimento que nas últimas décadas tem carregado 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 41, devido ao espaço propício à reunião e manifestação ali existente.



Figura 40 – Atividades noturnas no SBS – Churrasquinho. Fonte: Google.

Fonte: Sindic. Bancários BsB



Figura 41 – Manifestações trabalhistas no SBS. Fonte: Sindicato dos Bancários de Brasília.

O fato de essas atividades tomarem dimensões significativas reforça a ideia 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 podem determinar os lugares onde elas se expressam (HOLANDA, 2002).

BB e BRB decidem acabar com a greve, na tarde desta sexta-feira

Publicação: 09/10/2009 18:50 Atualização: 09/10/2009 19:24

Os funcionários dos bancos públicos, Banco do Brasil e do BRB, decidiram voltar ao trabalho após 16 dias de greve, na tarde desta sexta-feira (9/10).

A decisão foi tomada em assembleias específicas realizadas na Praça do Cebolão, no Setor Bancário Sul. Somente os bancários da Caixa Econômica Federal continuam em greve, já que os trabalhadores dos bancos privados decidiram, na noite de quinta-feira (8/10), aceitar proposta feita pela Federação Nacional dos Bancos (Fenaban) de reajuste salarial de 6% e aumento na Participação nos Lucros e

Figura 42 - Praça do Cebolão – identidade, memória e endereço no SBS.
Fonte: Google.



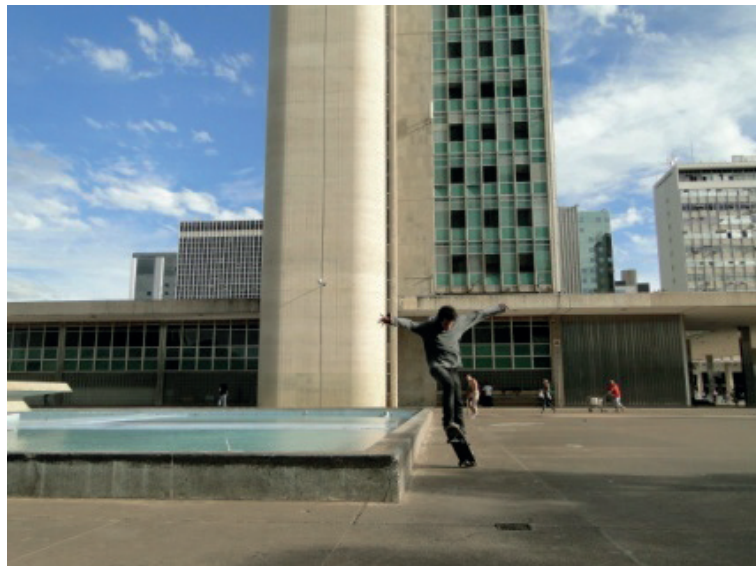
Manifestação em apoio à Marcha do MST - 1997



Figura 43 - Praça do Cebolão - manifestações políticas de caráter nacional. Fonte: Sindicato dos Bancários de Brasília.



Figura 44 – Skatistas do SBS – colorido especial no setor.



A história de grande parte das manifestações trabalhistas de Brasília nos 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*, símbolo da categoria bancária de resistência à Ditadura e mobilização para a redemocratização do país).

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 (BNDES), 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 43*). *Marcha contra privatizações*, campanhas por melhores condições de trabalho, campanhas políticas públicas e outras reforçam o seu *valor social*, no sentido dado ao termo por Johnston (1994).

Devido a sua configuração espacial, com grande plataforma pavimentada e plana, e obstáculos eventuais para manobras, o SBS foi descoberto, nos anos 1990, por uma comunidade urbana bem específica: os *skatistas*, amadores e profissionais, vindos de todas as cidades do DF (*Figura 44*). 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 desse esporte para a 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 qualquer que seja o grupo ou a tribo, o que está em jogo é a *potência* contra o poder. Mesmo que essa potência não possa avançar senão mascarada, a sua configuração é uma tática para não ser esmagada pelo poder (MAFFESOLI, 1998). Por meio da tribo urbana dos skatistas, o lugar adquire novas dimensões, lúdicas e simbólicas, uma nova sociabilidade visível no cotidiano. Essa prática dá um colorido especial ao setor de serviços bancários, normalmente formais e austeros em qualquer cidade. Ela carrega efervescência, ativando a vida do setor nos finais de tarde e, particularmente, nos finais de semana, quando os serviços normalmente não funcionam na área.

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 ocupa-

do pelo Banco Regional de Brasília (BRB), de autoria de MM Roberto, o edifício do BNDES, de autoria de Alcides da Rocha Miranda, Elvin Dubugras e Fernando Cabral Pinto (*Figura 45*); 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.

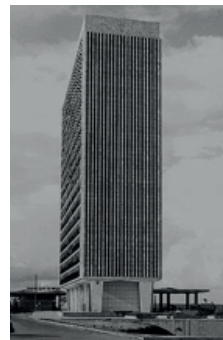
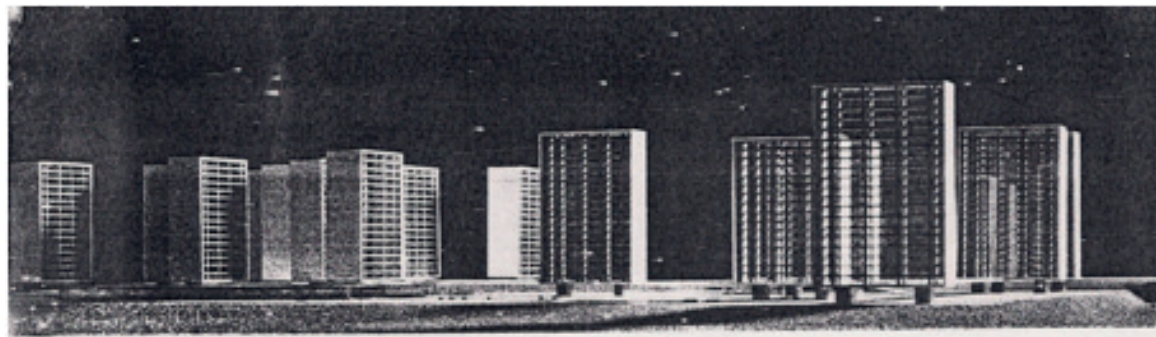


Figura 45 - Edifícios do SBS: BNDES, BRB, Caixa e Casa de São Paulo. Fonte: Google.

A potencialidade de uso e de integração urbana da área decorrente da configuração desses edifícios não tardou para consolidar no SBS 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 intensivo, de memória e de identidade dos movimentos sociais 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 discontinuidades e incompletudes. A área central e particularmente o SBS sofreram suas consequências. Não obstante, a qualidade de certos espaços e edifícios,

Figura 46 - Imagem da maquete do SBS de Niemeyer, com o Sede I no centro. Fonte: Revista Módulo n. 13.

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, 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” (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 recebe) com o SBS? Em que medida o edifício contribui para a consolidação de seu entorno no SBS e quais sentidos ele ali adquire?

Para alinhar respostas a essas questões, entende-se como útil a análise de variados aspectos da trajetória do edifício na história de Brasília e da arquitetura brasileira. Inicia-se, no item a seguir, com a caracterização de traços do ideário e do histórico profissional do autor do projeto - o arquiteto Ary Garcia Roza - e, posteriormente, com detalhamento do projeto e da obra, além de breve histórico do edifício com seus precedentes e suas 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 conjunto, efetuada mais adiante.

3.2.2 Ary Garcia Roza (1911-1999) - trajetória

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. (CUNHA, 2005, n.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 no país, seja pelo protagonismo de seus pares, seja também pela personalidade avessa à 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 ideias e concepções arquitetônicas, seja por relações de amizade ou de trabalho (LOPES et al., 1998).

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 ideias relacionadas à arquitetura, história e sociedade. A 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 ratificam a 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 auxiliares na identificação dos atributos do Sede I e 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 riegliana.⁵⁹

Ary Garcia Roza nasceu em Cachoeiro de Itapemirim - ES em 1911. Curvou-se para a 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.

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 os primeiros contatos com as ideias do modernismo com as palestras de Le Corbusier, em 1929, e, posteriormente, com a meteórica presença de Lucio Costa na direção da escola (dez/30 a setembro/31) quando propõe a reforma metodológica e curricular da instituição: um período de grande debate em que 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,

59. Ver Riegl, 2006, Capítulo I.

centrados na cópia de modelos e fórmulas arquitetônicas. As novas diretrizes procuram a criação de projetos centrados em 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 ideias sobre arquitetura quando, mediante concurso da própria ENBA, recebeu como prêmio uma viagem pela Europa, onde permaneceu por seis meses.

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, p.63).

O próprio Roza também se define como um “arquiteto de canteiro de



Figura 47 – Primeira foto: Ary Garcia Roza. Na segunda foto, no destaque, a partir da esquerda: Ary Garcia Roza, em pé, e Burtel Marx, Le Corbusier e Lucio Costa, sentados Fonte: LOPES, 1998.



obras”, para enfatizar que, diferentemente de outros arquitetos de sua geração, que atuavam como “artistas – projetistas”, seu grande desafio foi acompanhar a concretização de sua concepção criativa, orientando 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 Sede I, em cujo acampamento construído pelo Banco o arquiteto morou e acompanhou de perto todos os passos da obra da construção. 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 essas características como tendência de atuação de alguns arquitetos locais, 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 aceção 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, n.p., grifo nosso).

Na arquitetura praticada no Rio de Janeiro no período a partir dos anos de 1930 - denominada *arquitetura carioca ou escola carioca*⁶⁰- observa-se, segundo Roza, dois grupos básicos: um grupo que, partindo do projeto do MES, vai trabalhar mais com obras do estado, com o poder público; e um segundo grupo que monta grandes escritórios autônomos, e tem a maior parte de sua clientela na iniciativa privada. O primeiro, com uma tendência expressiva mais *formalista*, artístico-escultural, e o segundo mais pragmático, técnico e *funcionalista*. Roza fica 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 Niemeyer⁶¹. 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 na Rua da Quitanda, n° 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 a sala para as atividades do Instituto. Isso 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 a escritora Eneida

60. Escola Carioca é o nome pelo qual certa produção moderna da arquitetura brasileira é comumente identificada pela historiografia. O nome foi 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.

61. 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.

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 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” correspondem de fato às suas práticas e ao testemunho de vários colegas seus contemporâneos (ROZA, 1989; 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 Capital⁶². 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 recentes, 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, Arquitetura e Agronomia - CREA.⁶³

62. 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.ufrr.br/FAU_D/JoseBarki.pdf.

63. 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.

Ary Garcia Roza 1956 1961

De 1957 a 1961 foi presidente do IAB Nacional, passando em 1957 a presidência do IAB-RJ para Mauricio Roberto

SEDES
Escritório Ary Garcia Roza
Edifício São Borja

FATOS MARCANES DA GESTÃO
Participação do IAB na Comissão Julgadora do concurso de projetos para o Plano Piloto de Brasília
Reformulação da regulamentação profissional
Visita de Mies van der Rohe
Participação no Plano Diretor da Guanabara
Criação da estrutura federativa
Criação do COSU - Conselho Superior do IAB
5º Congresso Brasileiro de Arquitetos em Recife, 1957
5º Congresso da UIA em Moscou, 1958

VIDA PROFISSIONAL/PROJETOS
Estabelecimentos Centrais de Material de Intendência do Ministério da Guerra
Edifício-sede da Associação Cristã de Moços
Conjunto Residencial de Irajá
Edifício-sede do Banco do Brasil em Brasília
Plano Diretor de Teresópolis RJ
Instituto de Hematologia
Inst. de Hematologia e Hospital Souza Aguiar
Plano Diretor de Guarapari ES

1911 - 1999
Formado pela Escola Nacional de Belas Artes em 1934

Figura 48 - Folder resumo sobre gestão de Ary Garcia Roza no IAB Nacional. Fonte: <http://www.docpro.com.br/redarte/>

Garcia Roza foi também membro do Conselho Diretor do Clube de Engenharia, participando das principais discussões relativas à regulamentação da profissão, à 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 construção da ideia de Nação levam 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 - potencializam a consolidação de uma parceria dessa arquitetura 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, n.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 propiciou 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, 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

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

Roza trilhou esse mesmo caminho. A partir de 1970, deixa seu escritório de projetos de arquitetura⁶⁴ 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* tem uma relação íntima na prática de Roza. O domínio em todo o processo, tanto da fase de projeto – que agrega várias especialidades sob sua coordenação e diretriz – como da fase de obra é uma característica da produção do arquiteto.

O conceito de obra total na arquitetura é derivado da concepção artística de obra de arte total que se inicia no fim do século XIX, termo com origem na língua alemã atribuído ao compositor alemão Richard Wagner, referente 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. A cooperação entre as artes (e as técnicas) é proposta a partir do canteiro, na qual arquitetos, escultores e pintores trabalhariam em conjunto com marceneiros, pedreiros, carpinteiros para a criação de uma obra coletiva, onde a arquitetura exerce papel fundamental. A “obra total” implica unidade, perfeição, 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 certa aspiração à totalidade, à 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 ideia 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 os empreendimentos 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 escrivania, tudo passa por suas mãos e tudo é racionalmente detalhado.

Nós fomos morar em um acampamento do BB, em Brasília, em 1958. Levamos o escritório para lá.[...] Eu fiquei como encarregado da obra. Particpei 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).

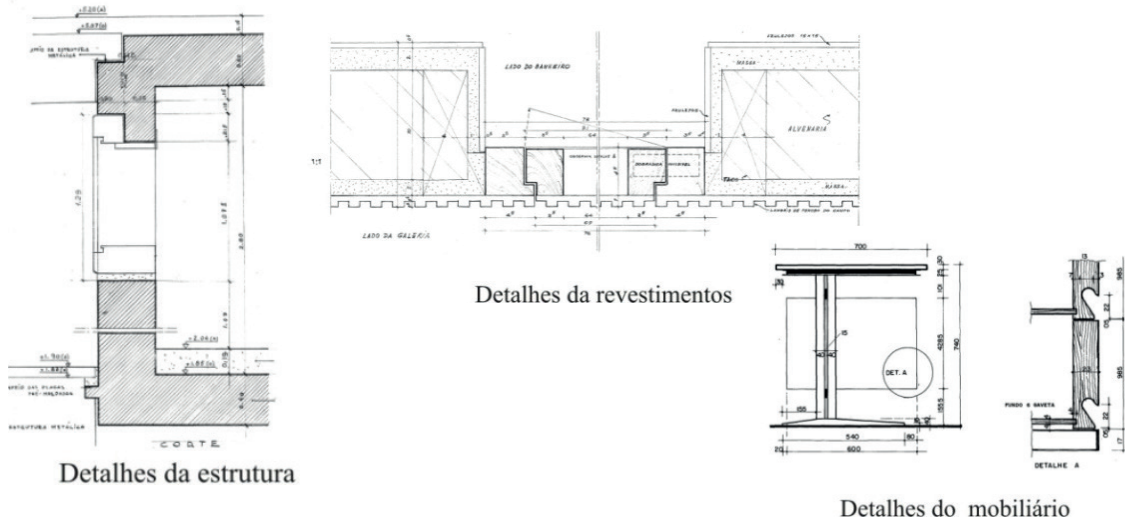


Figura 50 - Edifícios pré-fabricados da Colina (UnB), de João Filgueiras Lima (Lelé), à esquerda, e à direita Conjunto Habitacional Zezinho Magalhães Prado. Fonte: Vitruvius.com.br.



Figura 51 - Conjuntos habitacionais pré-moldados no Rio de Janeiro de autoria de Garcia Roza com a empresa Engefusa (1965). Fonte: Arquivo da família de Roza.



Pré-fabricação

A modulação, as inovações dos materiais, as técnicas construtivas reprodutíveis (construção em série) que poderiam ser aplicadas em qualquer lugar do mundo, defendidas pelos arquitetos do movimento moderno europeu, aliadas 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, com várias experiências feitas no Brasil.

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; SOUZA, 2004, p.4).

Do final dos anos 1960 ao 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 de arquitetos como Vilanova Artigas, Fábio Penteadado 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).

Como em outras situações, Roza busca acompanhar o ritmo 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, e na Avenida Brasil com Vigário Geral, com 30 edifícios e 472 apartamentos, ambos na cidade do Rio de Janeiro, em 1965.

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. A ativação da centralidade 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 Uberlândia, Cappello e Paiva (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; 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 vivencia 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. (CAPPELLO; PAIVA, 2011, p.18).



Figura 52 - Foto da Praça quando de sua inauguração. Fonte: CAPPELLO; PAIVA, 2011.



Figura 53 - Desenho do projeto de Garcia Roza e Burle Marx, a partir de levantamento feito com fotos da maquete original. Fonte: CAPPELLO; 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 especializou-se nessa área, efetuando viagens aos Estados Unidos e ao 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, n.p.).



Uma série de projetos para outras unidades de saúde estão listados no currículo do arquiteto, que registra também o exercício de consultoria em arquitetura hospitalar, em contratos com o antigo IAPI - *Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Industriários*, para organização do programa e projeto para o Hospital de Belo Horizonte – MG.

Figura 54 – 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.

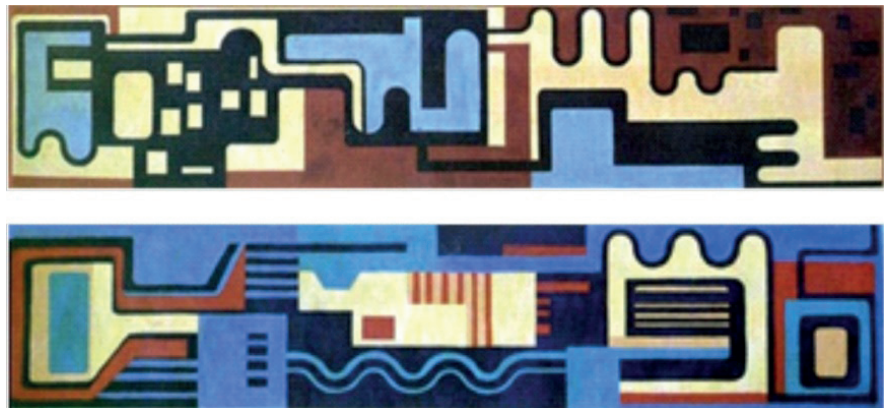


Figura 55 - Instituto de Hematologia- RJ. Projetos de Garcia Roza. O arquiteto foi responsável pela organização do programa hospitalar, projeto completo de arquitetura e coordenação técnica das obras. Hoje é um centro de referência nacional em hematologia e hemoterapia, acumulando as funções de coordenação estadual, ensino, pesquisa e atendimento a pacientes com doenças hematológicas e doadores de sangue e medula óssea. O projeto inclui a escultura A Doadora executada por Alfredo Ceschiatti. Fonte: LOPES, 1998.



Figura 56 – A Doadora – escultura de Ceschiatti para o Instituto de Hematologia, projeto de Garcia Roza. Fonte: acervo da família de Garcia Roza.

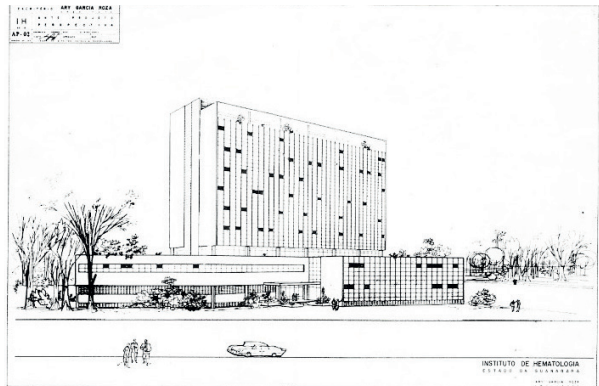
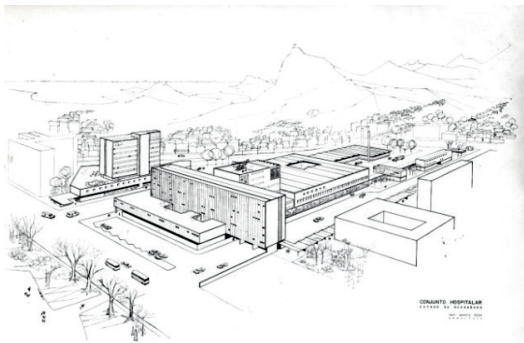
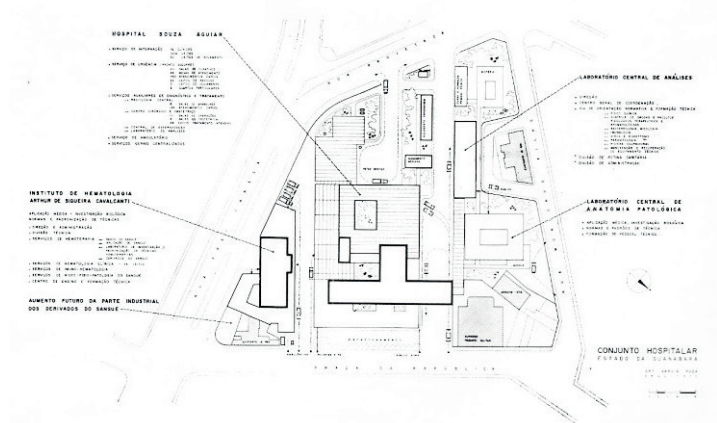


Figura 57 – Perspectiva geral do conjunto Hospitalar (à esquerda) e do Instituto de Hematologia (à direita) - projeto de Garcia Roza. Fonte: acervo da família de Garcia Roza.

Figura 58 – 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

Contratado pelo governo do estado do Espírito Santo, Roza elaborou 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 Benjamin⁶⁵. 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).

65. '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 vistas como 'arquipaisagem do consumo', é apresentada a história cotidiana da modernidade, com figuras como o flâneur, a prostituta, o jogador, o colecionador, por meio 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.livriacultura.com.br.

Figura 59 – Perspectiva do edifício da SEFAZ, de 1951. Fonte: acervo da família de Roza.



66. 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.

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 o canteiro 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 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.⁶⁶

Para Roza a sede do Banco foi um projeto e uma obra de condução diferenciada. “[...] 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).

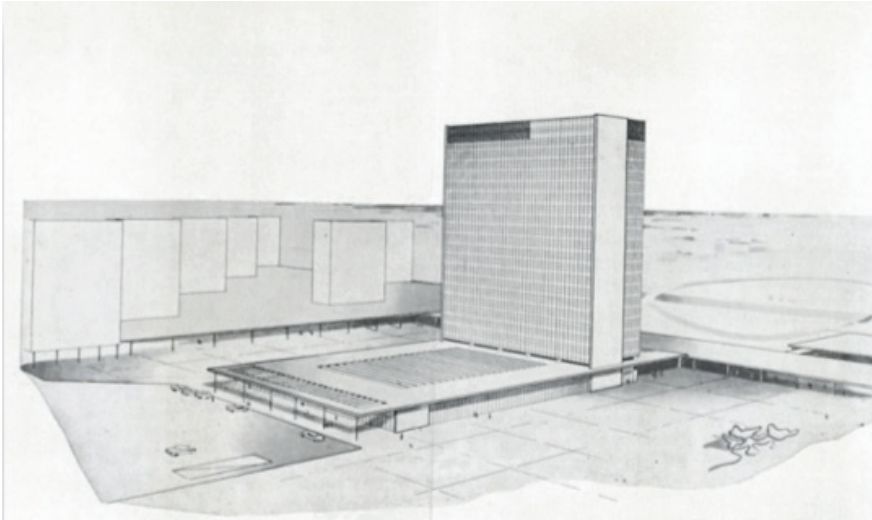


Figura 60 – Sede I - alteração na metodologia de projeto de Roza. Imagem em arquivo digital sobre perspectiva feita à mão. Fonte: Encarte especial da Revista AABB Rio, 1959. Acervo do Museu do BB no Centro Cultural do Banco do Brasil - RJ.

3.2.3 Trajetória e características do edifício Sede I

O Sede I foi projetado (anteprojeto) em 1958, pelo arquiteto Ary Garcia Roza⁶⁷, 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 como representante significativo desse modo específico de fazer arquitetura. Sua trajetória histórica o coloca como importante partícipe na consolidação da idéia de Brasília.

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, determinou a 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 monetária⁶⁸ brasileira e tinha atuação estratégica no governo JK. Como o presidente do Banco do Brasil tinha assento no Conselho do Desenvolvimento, responsável pela coordenação e execução do plano de metas e construção de Brasília, o Banco se viu pressionado para cumprir a determinação presidencial de transferir sua sede para Brasília.

Mas a primeira medida concreta para a mudança só veio em setembro de

67. 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 Indústrias.

68. Até 1964, com a criação do Banco Central.

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 para a transferência para Brasília, a diretoria atribui competências à área administrativa e técnica, dando poderes à área de engenharia e arquitetura do Banco para aquisição do terreno e projeto de construção que seria elaborado pelo arquiteto 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 tabelião José de Brito Pereira, na 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. No dia 2 de abril de 1959, o presidente do Banco do Brasil anunciou que no mês de maio iniciariam as obras da sede do Banco do Brasil no Setor Bancário Sul. Mas foi só em junho de 1959, sete meses após a pedra fundamental, que de fato iniciaram as obras de construção da nova sede.

O projeto - precedentes

Um precedente importante para a realização do projeto do Sede I foi o o concurso para a Sede do Banco do Brasil no Rio de Janeiro, vencido por Garcia Roza em 1952. Desde o edifício das Repartições de 1951, é notável a influência da arquitetura corbusiana e do grupo carioca na arquitetura de Roza. 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 alusivo às inovações da arquitetura brasileira desde o edifício do MES de 1936 (*Figura 61*). 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.

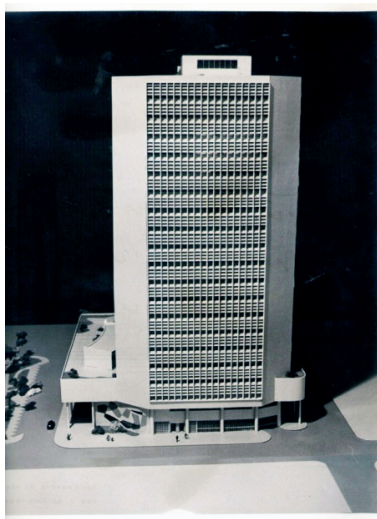


Figura 61 – À esquerda, foto da maquete do projeto para o edifício-sede do Banco do Brasil no Rio de Janeiro. Alusão ao repertório formal da moderna arquitetura brasileira de então (MES, à direita). Concurso vencido por Garcia Roza em 1952. Obra não executada. Fontes: arquivo da família de Garcia Roza e Google.

Figura 62 - 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 Garcia Roza.

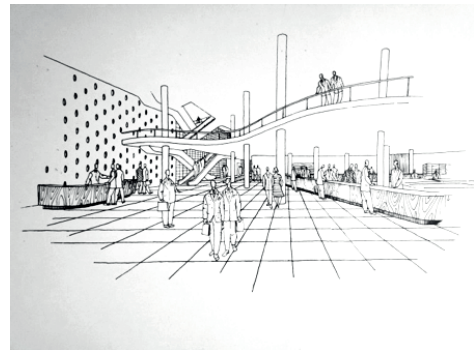
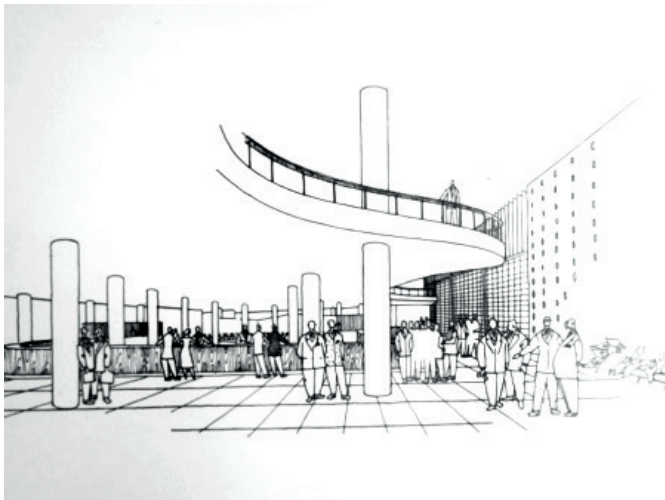
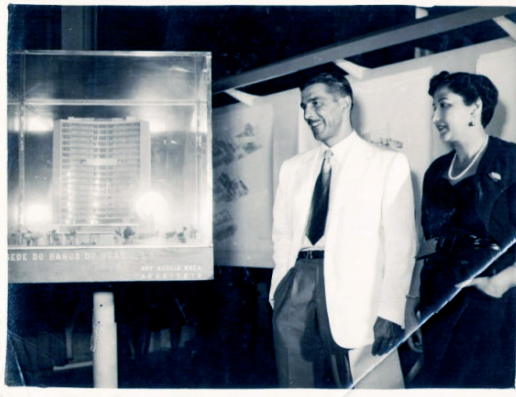


Figura 63 - Perspectivas do saguão do prédio projetado por Roza para o BB do Rio. Fonte: arquivo de fotos da família de Garcia Roza.

Com o surgimento de Brasília e a necessidade do Banco do Brasil de construir sua sede na cidade, Roza se via como candidato natural à realização do projeto, uma vez 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 tinha esse entendimento e ofereceu à Niemeyer, - que pouca renda obtinha como funcionário do então Distrito Federal - a execução do projeto do Banco do Brasil e do então BNDE em Brasília. Niemeyer recusou⁶⁹ 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:

69. "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.shtm).

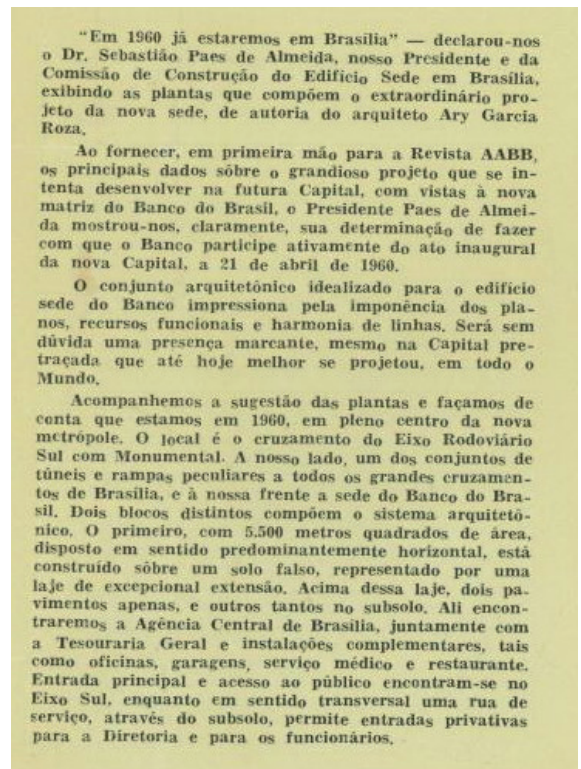
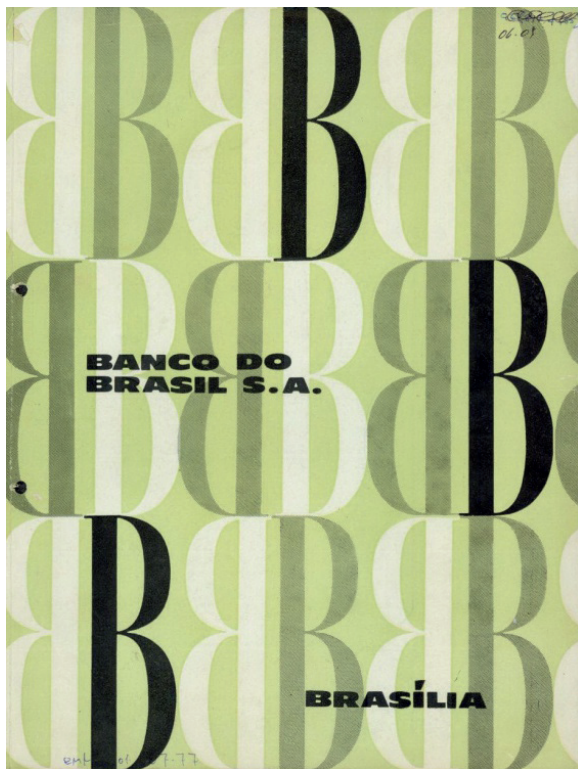
70. Tido depois como um dos maiores entusiastas da transferência da capital federal para Brasília, Paes de Almeida, no início do processo, talvez fruto do comodismo das coisas postas no Rio de Janeiro, apresentava resistência à execução do projeto para o BB em Brasília. Já convertido à causa dos mudancistas,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

71. 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.

Figura 64 – Capa e trecho de texto de número especial da Revista da AABB do Riode 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 doArquivo Histórico do BB –CCBB RJ.

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 Almeida⁷⁰, 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 agencia 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. (ROZA, 1989).⁷¹

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 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 demandaram uma área construída de aproximadamente 44 mil m² para o complexo.



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* parece que vem do 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, 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)⁷² apresenta uma tipologia, uma lógica de organização das partes e da composição, que vai inspirar diretamente o arranjo formal geral do Sede I.

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 os 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 ideia tradicional de arquitetura (especialmente de bancos) que colocava a sua ênfase sobre a natureza e peso da alvenaria. No MTCO os interiores (a sua espacialidade) tornam-se a substância do próprio edifício, uma vez que a luz e o vidro efetivamente *desmaterializam* as paredes exteriores.

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 considera que em nenhum lugar a relação interior e exterior foi concebida de forma mais eficaz, ambas formando um todo, dando um tratamento integrado ao edifício. Para ele, o grande mérito da nova sede do *Trust* é que, sendo uma peça única, cada parte dela conta a mesma história, numa espécie de busca da perfeição. Mumford teve 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.⁷³

72. 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, n.p.).

73. 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 65- 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: Pinterest.

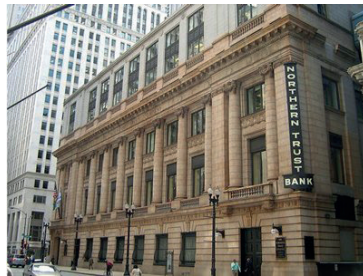


Figura 66 - A linguagem tradicional de prédio bancário. À esquerda, Banco Postal de Viena. Ao centro, Banco de Chicago, de 1905/28. À direita, Banco do Brasil de Uberlândia, de 1939. Edifícios bancários anteriores ao MTCO: esmero técnico e formal na construção, porém sustentando o conceito de tradição e solidez nas formas clássicas e/ou na opacidade e materialidade dos edifícios. Fontes: Google e arquivo digital próprio.



Figura 67 - Manufactured Trust Company Building, Foto: Ezra Stoller.

Photograph: Ezra Stoller © Esto, 1954



Photo: Ezra Stoller © Esto



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 Sede I, especialmente no seu bloco horizontal, embasamento 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.
59-3	ESTUDOS PRELIMINARES		
DESENHO	M	E	M O' R I A
ARY GARCIA ROZA	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 69 - 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 Brasília compreenderá a Direção Geral (a cúpula administrativa do Banco) quadra 01 e a Agência Central (quadra 02) na qual predominam o movimento dos poderes públicos e autárquicos. As necessidades específicas dos diversos setores, e as possibilidades de aumento futuro foram as mínimas, tendo em vista a melhora do trabalho no campo e a descentralização com a expansão das sedes de cada região. Com a mudança da sede para Brasília, será fatalmente feita uma revisão nos seus métodos de trabalho, e uma reestruturação nos seus quadros, o que só poderá ser feita a partir de depois de estar em funcionamento a nova Capital. Assim sendo, a solução apresentada foi conduzida tendo em vista os princípios de flexibilidade, elasticidade, standardização e modulação dos elementos construtivos de modo a permitir as alterações e adaptações interuais.

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 apresentada teve por objetivos básicos a harmonia no conjunto estético, funcional e técnico construtivo, resumido no seguinte:

PLASTICAMENTE, definiu-se a construção em 2 blocos; 1 horizontal com $55,00 \times 100,00$ metros com 2 partes acima da plataforma (Agência Central) e 2 sub-blocos (Serviços Gerais) e outro vertical de $20,00 \times 55,00$ metros com 22 partes distribuídas à Direção Geral. A disposição dos 2 blocos foi estabelecida de modo a integrar-se harmoniosamente no conjunto urbano situado do lado leste bancário, 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, desenvolveu-se o sistema de circulação de veículos independente 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 manter 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 e nos planos (450 kgs. de sobrecarga) sem qualquer viga aparente, permitindo o livre trânsito das tubulações localizadas abaixo das mesas. O corpo vertical do edifício repouza sobre uma caixa formada por colunas de 400 metros de altura em um perfil único e transversalmente permitindo distribuição uniforme das cargas nos tubos. Das colunas verticais exteriormente, juntamente com a dos pórticos elevados, contra ventania a construção, dando-lhes perfeita rigidez.

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

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

UM SISTEMA DE TETO removível, incombustível, acústico, sem pontos de luz aparente e sistema de paredes divisórias em material pré-fabricado, assegurando ao mínimo os serviços no conteúdo da obra (pintura, alvenaria e reestruamento) utilizando-se elementos industriais e ligados, sendo possível ao mínimo as despesas de manutenção do edifício, maior rapidez na construção e maior durabilidade.

Garcia Roza

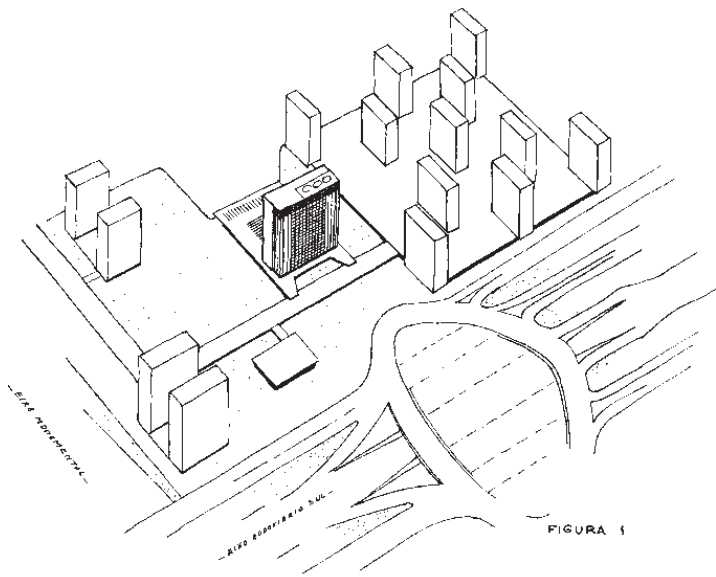


FIGURA 1

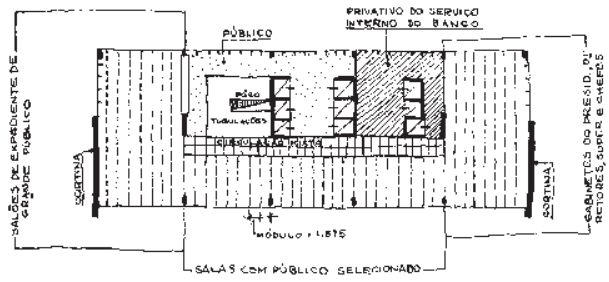


FIGURA 2

Figura 71 – Detalhes desenhados e referenciados por Garcia Roza na Memória do Projeto da Sede I da figura anterior. Fonte: Arquivo digital nosso sobre desenho de Garcia Roza.

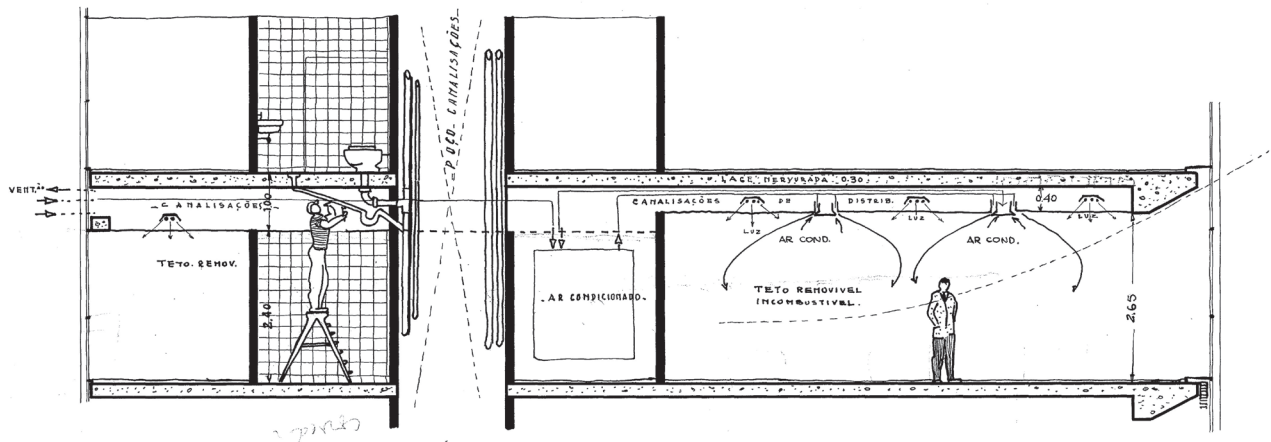


FIGURA 3

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.

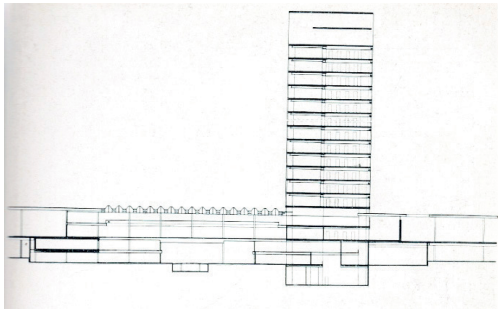
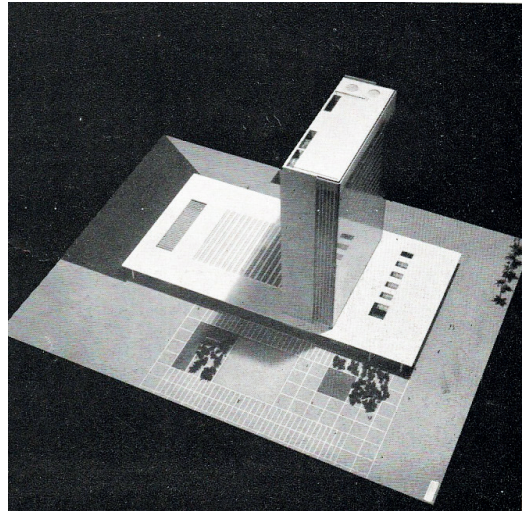
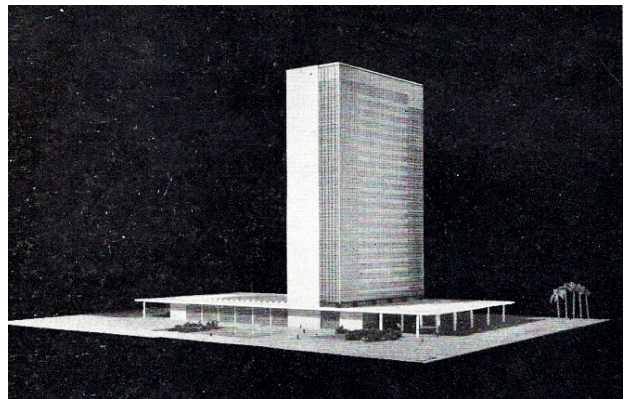


Figura 72 - Trecho de texto e imagens sobre o Sede I apresentados na Revista Módulo. Fonte: MÓDULO n.16, 1959.



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 “artesanal”. 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 painéis 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, p.142-143).

Mãos à obra...

Para a construção do edifício-sede, o BB contratou, em regime de administração de obras, a construtora Rabello Ltda.⁷⁴ 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.



74. A Construtora Rabello foi uma das principais empresas da construção civil na 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.

Figura 73 – Foto com placa da obra nominando os responsáveis técnicos e administrativos da empreitada. Fonte: ARPDF

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 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 funcio-



Figura 74 – 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.

75. <http://www.prefeitura-308sul.org.br/stellio.html>, acessado em 11.07.2015.

nários 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 Superquadra 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 sul⁷⁵, 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. Sai de lá quase três anos depois quando começou a desativação.” (SEABRA, 2015 n.p.).

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

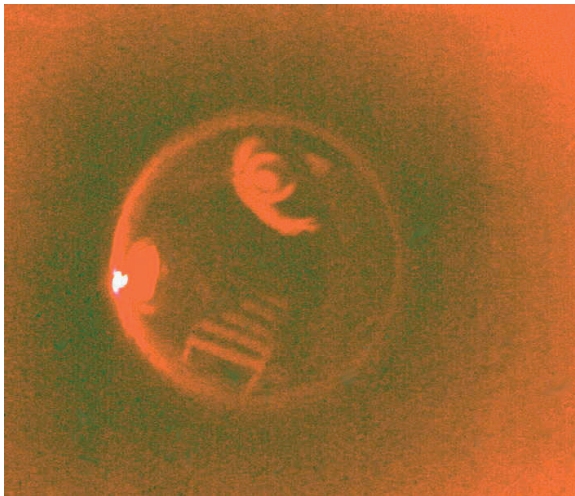


Figura 75 – Escavação manual das fundações do Sede I – operário em poço de tubulão a céu aberto que ia até 25m de profundidade no terreno a partir do 2º subsolo. Foto: Ivo Penna, de 1959.

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 inicia-se 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 perfuradora, 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.

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 EDSSED 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... ⁷⁶ (BANDEIRA, 1986, p.154).



76. 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 76 – 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 (concreto de pega rápida e alta resistência inicial) e desenvolvimento de uma mecânica de formas e andaimes que foram se aprimorando 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).

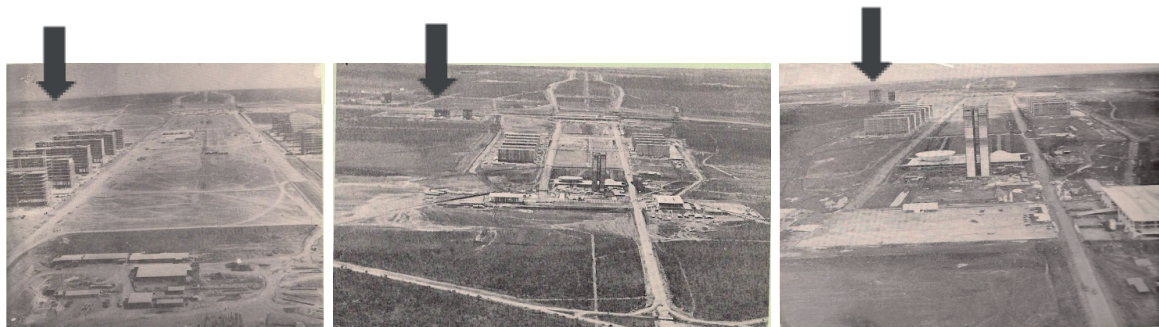


Figura 77 – A evolução rápida dos pavimentos da torre do Sede I, entre julho e dezembro de 1959. Fonte ARPDF.

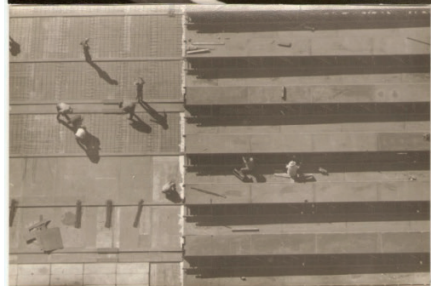


Figura 78 – Fotos do canteiro de obras do Sede I, em 1959. Na foto de baixo, à direita, em pé, de calça escura e camisa branca, Garcia Roza na obra. Fotos: Ivo Penna.

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 2.^o e 3.^o pavimentos-tipo, que foram usados para a Presidência e Gabinetes das Diretorias.

(BANDEIRA, 1986, p.227)

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

Características do edifício Sede I

Procura-se aqui organizar e transmitir informações relativas ao Sede I, identificando pontos que, de alguma forma, o aproximam dos discursos e das práticas do movimento moderno. Nessa busca, a identificação dos clássicos cinco pontos *corbusianos* da arquitetura moderna,⁷⁷ 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.

A identificação e caracterização do edifício oferecem elementos complementares para a sua compreensão. Em outras palavras, os atributos do edifício, somados às características analisadas em sua gênese comporão o quadro geral que o coloca frente à *teoria dos valores* de Riegl, verificando sua aproximação com o conceito de monumento.

No Memorial Descritivo do projeto, Garcia Roza prenunciou suas intenções em relação ao que iria 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.

O Programa

O *programa de necessidades* é um expediente largamente difundido pelos arquitetos modernos na produção arquitetônica, na busca de uma relação lógica de sua concepção com a 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 processo a fim de decompor a complexidade dos objetos projetados e de nortear as decisões de projeto.

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 radiotransmissão até uma rua para automóveis em seu subsolo. Além da carga simbólica representada pelo Banco naquele momento, o projeto atendeu a um programa de alta complexidade projetual que contemplou 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 programa incorporou um 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) impôs a necessidade de flexibilidade dos espaços devido à constante mudança no tipo dos serviços, o que implicou a demanda por espaços flexíveis e adaptáveis. De certa forma, no Sede I, o clássico programa de

77. 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 desse 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 fenêstre en longueur, também consequência da independência entre estrutura e vedações, trata-se 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. (MACIEL, Carlos A. *Villa Savoye: arquitetura e manifesto*. Disponível em www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.024/785).

necessidades estático, associado rigidamente às funções determinadas, se transformou, e as funções foram substituídas por usos dinâmicos, fluidos e mutáveis, superando a imposição de estruturas arquitetônicas fixas. O edifício teria que constantemente se reinventar; suas partes deveriam responder adequadamente, modificando seus atributos para se adaptar às novas condições. Nas palavras de Roza no trecho do manuscrito da Memória de projeto: “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”. Como será visto, para efeito de ponderações relativas ao patrimônio histórico, isso não é pouco.

A complexidade programática e a diversidade de atividades demandada pelo projeto são estudadas em organogramas. Decorrente dessa complexidade e dimensão, 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: uma diversidade de ambientes para atender a todas as questões técnicas e funcionais envolvidas no projeto.

Elementos compositivos do Sede I

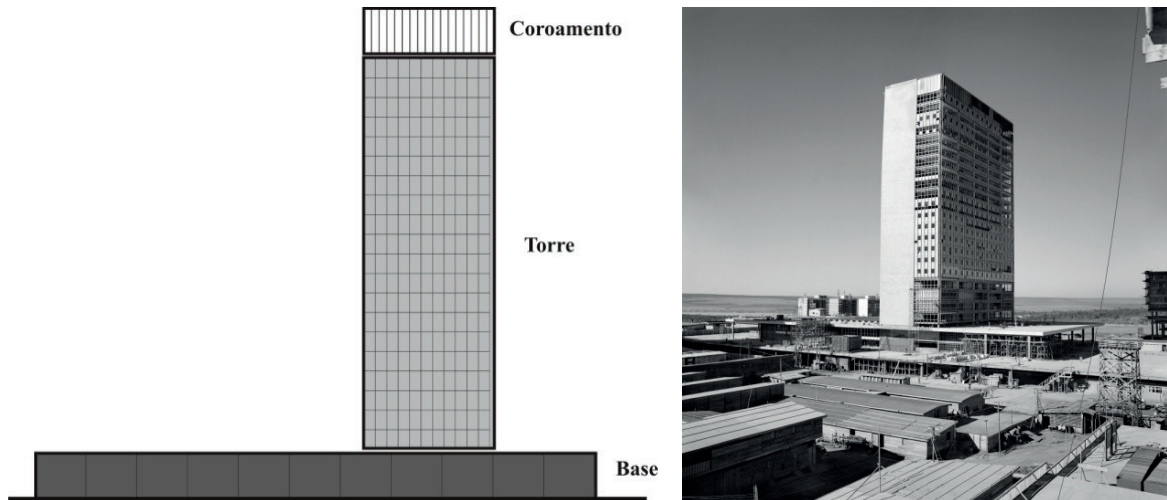
PLASTICAMENTE, definimos a construção em 2 blocos: 1 horizontal com um de 55,00x100,00 metros com 2 partes acima da plataforma (Região Central) e 2 cubos (Serviços Gerais) e outro vertical de 20,00x55,00 metros com 22 partes contínuas à Direção Geral. A disposição dos 2 blocos foi estabelecida de modo a integrar-se harmoniosamente no conjunto urbano do lote bancário, localizado na confluência das 2 principais vias da Nova 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 volumétrica, 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 - em que ordem, clareza, funcionalidade são fundamentos estéticos -, muitas vezes gerou produtos arquitetônicos assépticos, “frios” e de difícil assimilação pelos seus usuários.

No caso do Sede I, quando se verifica mais detidamente tanto o desenvolvimento do projeto quanto a obra acabada, constata-se que, mesmo sem declaração explícita (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 se observa seu interior, naquelas partes onde todos têm acesso. A configuração formal do edifício nos seus aspectos compositivos ultrapassa a materialidade estrita e busca uma imagem de leveza e equilíbrio nos volumes (como nos bons clássicos), compostos de base, torre e coroamento (Figura 79), e a alternância de escalas conforme o espaço e a função.



No pavimento térreo, a mudança de pé direito no trecho inicial de 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 *especialidade* 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 contiguidade espacial dos dois níveis, onde o contorno ao grande saguão se dá em todo seu perímetro por um mezanino, propiciando um *passeio arquitetônico* no qual é possível explorar todos os ângulos do espaço (Figura 80).

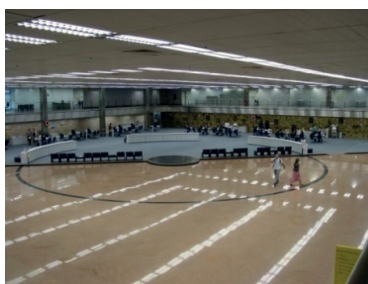
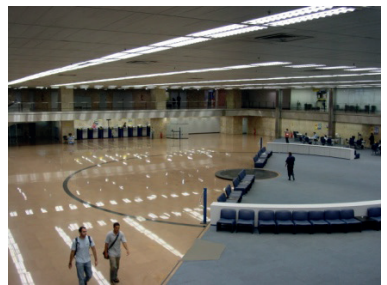
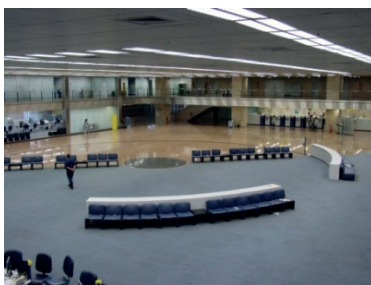
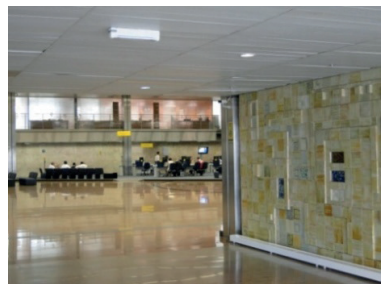
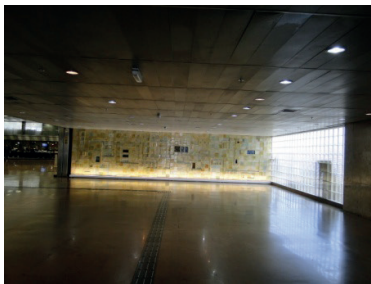
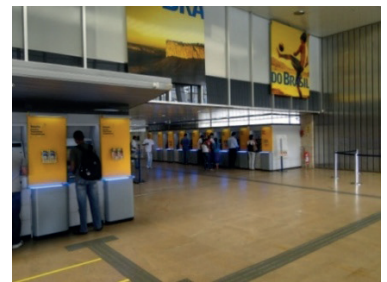
Pequenas surpresas como essa, provenientes de seu jogo compositivo e espacial, manifestam-se ancoradas pelas atitudes que, passo a passo do projeto, vão dando o tônus conceitual e estruturando o sentido do edifício. A tipologia, a estrutura, as vedações, os materiais interagem e se complementam nessa direção, resultando no final, analisando 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 (LEÃO, 2001).

Figura 79 – Aspectos compositivos do Sede I: base, torre e coroamento. Croqui nosso e foto de Marcel Gautherot (1960), Acervo Instituto Moreira Salles (IMS).

78. 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. Encyclopédie Méthodique – Architecture, 1832)

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 tipo⁷⁸ 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.



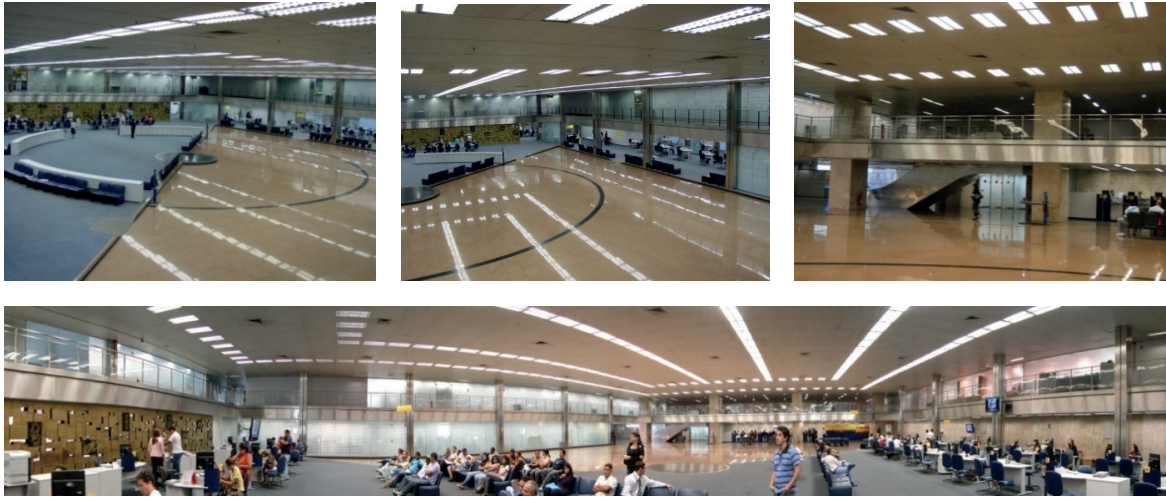
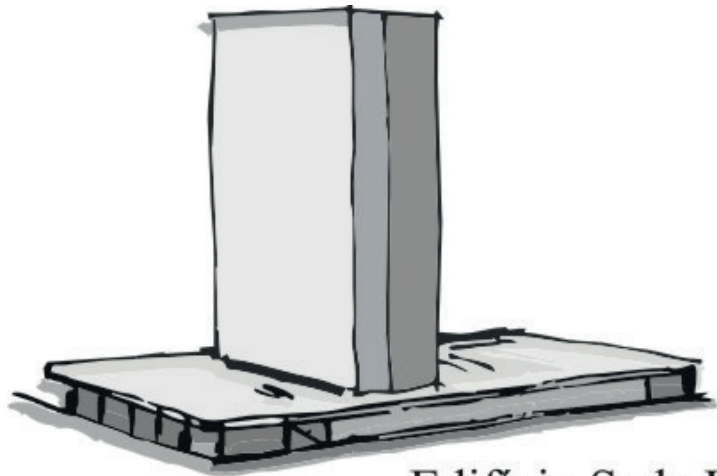


Figura 80 – Um passeio arquitetônico: partindo da área externa do edifício Sede I e contornando o grande vão da agência central a partir da sobreloja. Fotos: JWL (2012).

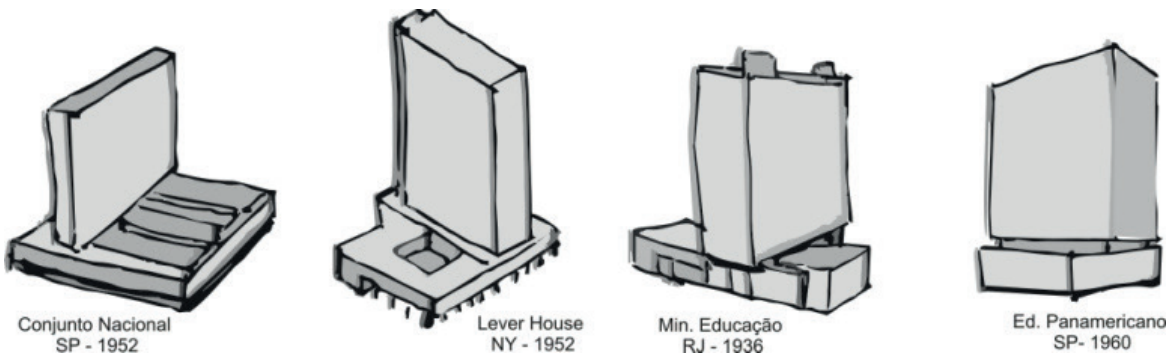
O conjunto do *Sede I* é composto a partir de uma tipologia de uso tradicional na arquitetura do modernismo brasileiro e internacional: uma torre de pavimentos apoiada formalmente em um embasamento longitudinal (*Figura 81*).

Na composição de Roza, por um lado, ele mantém em destaque o “objeto arquitetônico” por meio do recuo do volume da torre em relação ao embasamento - nos moldes de Mies, no *Seagram*, ou de Bunshaft, no *Lever House* -, 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.



Edifício Sede I

Figura 81 - Tipologia do Sede I e outras referências. Croquis nossos.



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 ideia 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 moderna.

Ao explanar 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 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 compreendeu também as fundações. O pequeno trecho de Roza novamente pode ser elucidativo:

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. (ROZA, 1957, n.p.).

Para atender 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.

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 Emílio Baumgart⁷⁹, para a sede do Ministério da Educação e Saúde (MES) nos anos 30 do século 20. O conjunto tem os pilares ligeiramente recuados da fachada, de forma a permitir a fachada livre e o sistema de contraventamento da torre, composto por empenas laterais executadas em concreto armado; os elementos arquitetônicos como recursos estáticos da estrutura.

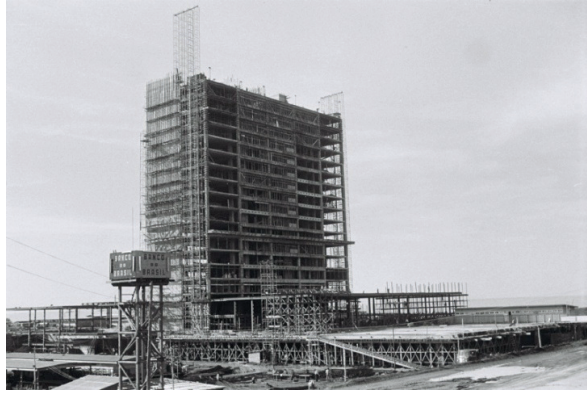


Figura 82 – Esquema estrutural da torre do Sede I - pilares ligeiramente recuados da fachada para a colocação da esquadria corrida e empenas laterais de contraventamento. Foto: Ivo Penna, 1959.

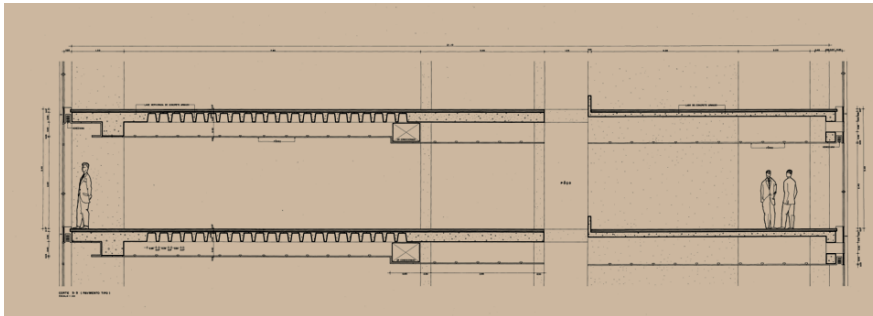


Figura 83 – Corte esquemático da estrutura do pavimento tipo do Sede I. Fonte: Arquivo digital nosso sobre original do autor do projeto.

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.⁸⁰

79. 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, na 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 aos 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”.

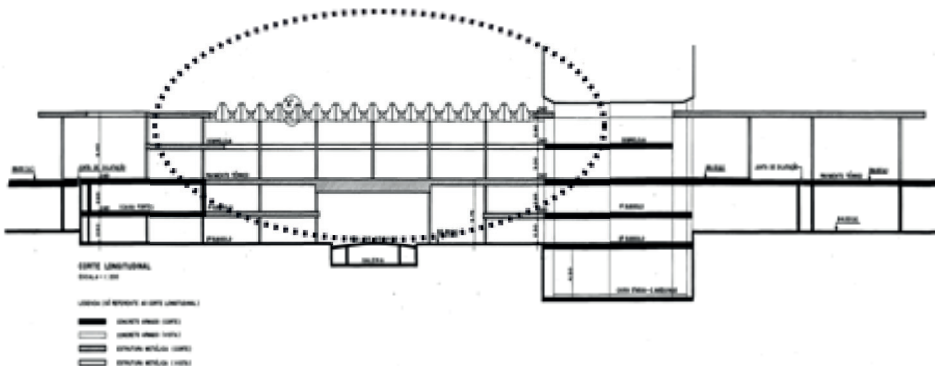


Figura 84 – Corte esquemático que apresenta no destaque trecho contemplado com estrutura metálica. Fonte: Arquivo digital nosso sobre original do autor do projeto.

80. 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).

Vedações e fachadas

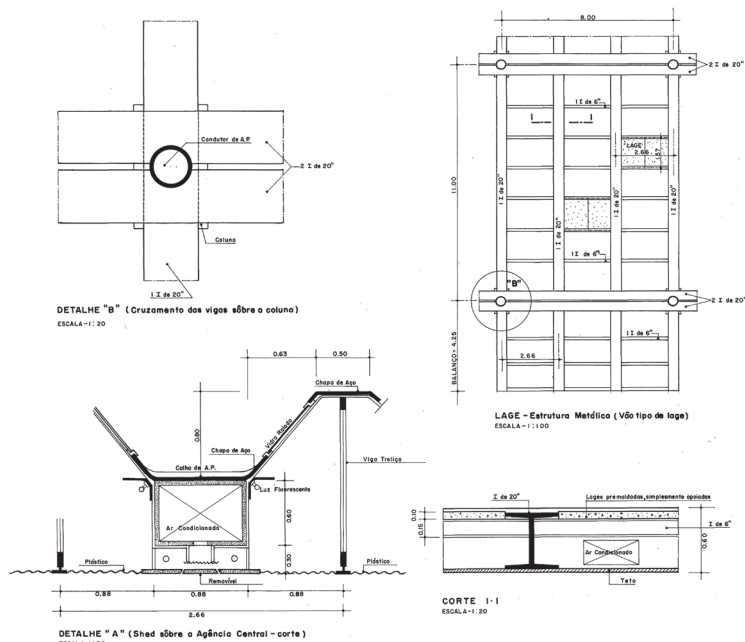


Figura 85 – Detalhes da estrutura metálica do Sede I. Fonte: Arquivo digital nosso sobre original do autor do projeto.

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 86*.

Quando se refere à nova postura relativa ao desempenho estrutural na nova arquitetura, Lucio Costa fala indiretamente da consequência da estrutura nos 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

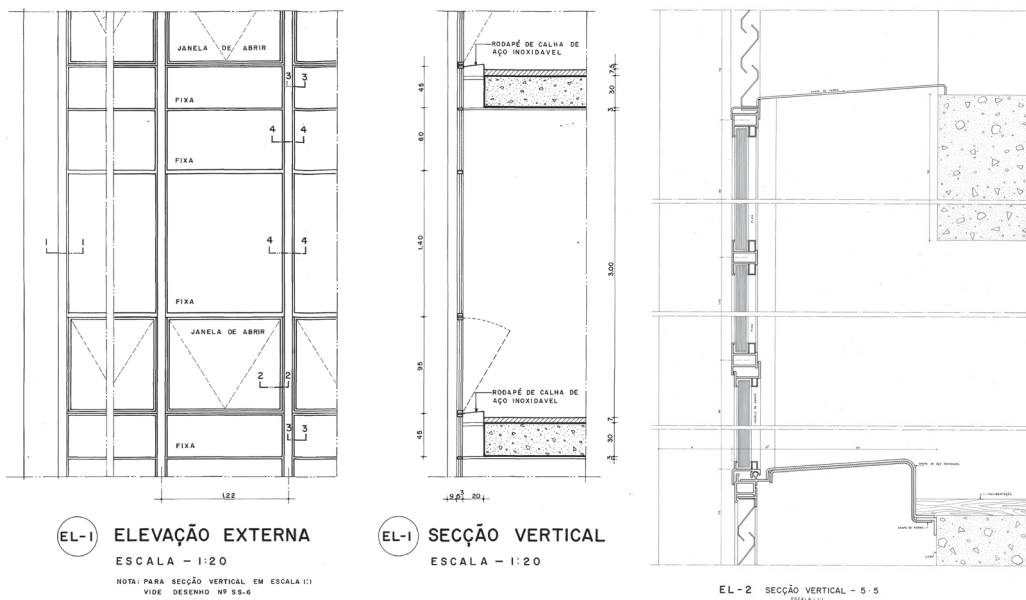


Figura 86 – Vista, corte e detalhe do afastamento da esquadria em relação à estrutura de concreto. Fonte: desenhos originais de Garcia Roza.

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 cobogó. 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.

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 térmica 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 incidente 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 um dos pontos fracos do desempenho total do edifício.

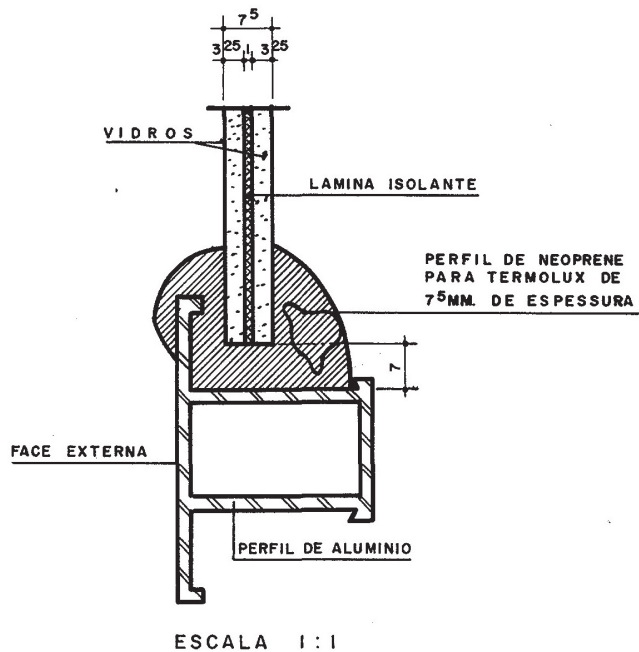


Figura 87 – Detalhe do “sanduiche” de vidro proposto por Garcia Roza – tentativa de proteção contra insolação e alternativa ao vidro laminado. Fonte: Desenho original de Roza, 1959.

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	0,97 x 1,09 ⁶	133
	B 3 x 3 mm	1,37 x 1,09 ⁶	76
	C 3 x 3 mm	0,97 x 1,09 ⁶	133
	D 3 x 3 mm	0,40 x 1,09 ⁶	133
	H 3 x 3 mm	0,64 x 1,27 ⁷	6
	J 3 x 3 mm	0,64 x 1,17 ³	36
2 CRISTAL SOLARBRAY (CINZA ANTI-TÉRMICO)	A 6 mm	1,37 x 1,09 ⁶	57
	P 6 mm	0,36 x 1,27 ⁷	6
	D 6 mm	1,27 x 1,27 ⁷	6
	S 6 mm	0,36 x 1,17 ³	36
	R 6 mm	1,27 x 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	0,99 ⁷ x 0,26 ⁸	30
	C 6 mm	0,99 ⁷ x 0,99 ⁷	544
	D 6 mm	0,99 ⁷ x 0,99 ⁷	1.224
5 VIDRO CALOREX OU ATHERMAHE	D 6 mm	0,97 ⁸ x 1,26 ⁵	6
	E 6 mm	0,97 ⁸ x 1,16 ³	36

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



Figura 88 - Trecho de fachada envidraçada do Sede I. Foto JWJ (2012).

Figura 89 – 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

81. Retomado de exemplos seculares como os jardins de Babilônia ou dos terraços da arquitetura mediterrânica 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.

Junto com a cobertura plana, o terraço-jardim foi um elemento identitário da arquitetura do modernismo. O conceito de terraço-jardim⁸¹ - 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 espaço é feita pela arquitetura moderna e utilizada em grande quantidade de projetos. O terraço-jardim, dotado de vegetação ou não, pretende ser uma espécie de refúgio, uma maneira de buscar a conciliação entre arquitetura e natureza, possibilitando uma unidade compositiva que integre as duas instâncias, insistindo em sua recíproca exterioridade:

O terraço-jardim (...) não era um 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).

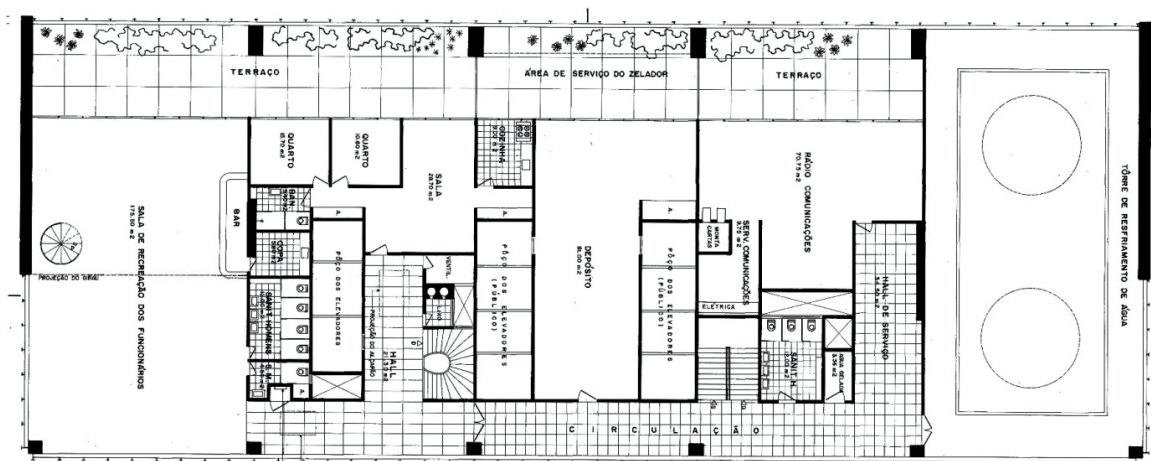


Figura 90 – Planta do 22º andar mostrando o terraço que avança pela fachada leste do Sede I. Fonte: Arquivo digital nosso sobre desenho de Garcia Roza.

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 compõem 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, pode realizar, embora em escala tímida, a “experiência da natureza”. 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 das águas do Lago. No horizonte, a amplitude do perfil do divisor de águas da bacia do Paranoá que contorna todo o Distrito Federal.



Figura 91 - 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 não apenas proporcionam visibilidade, mas também permeabilidade, viabilizando a passagem dos eventuais transeuntes. E, ao mesmo tempo possibilita a visão do edifício por inteiro, mantendo a integridade visual dos volumes arquitetônicos. Paradoxalmente proporcionam a integração do espaço construído com a continuidade espacial, *rendendo-se* de alguma forma à proeminência da topografia e da paisagem. “Como resultado, ocorre um extravasamento do desenho do edifício que passa a englobar o desenho do território e da paisagem. [...] Ao incorporar a paisagem, a arquitetura assimila-a na sua estrutura, gerando uma nova entidade espacial. (POLIZZO, 2010, p.93).

Essa nova entidade espacial reconfigura-se 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 marquises⁸² 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 essa reconfiguração no espaço externo coberto do Sede I. As grandes áreas cobertas contíguas ao edifício são marquises, varandas ou pilotis? (Figuras 92 e 93). A dificuldade de classificá-las

82. “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 2003, n.p.).

é flagrante. 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 92 – Pilotis, varanda ou marquise no Sede I? – Foto: JWL (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), 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. Essas áreas cobertas funcionam formalmente como transição do espaço externo para o interno e 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 as áreas urbanas sem proteção áridas em Brasília; 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 por parte do modernismo mais ortodoxo. O espaço paisagístico relaciona-se 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: a preocupação com o impacto visual, a busca da leveza na presença do edifício, apesar da grandiosidade, fruto de seu amplo programa.



Como consequência, o edifício apresenta-se de forma discreta e integradora. Apesar de suas amplas dimensões, dialoga 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, 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.

Figura 93 – Coberturas que contornam o Sede I – Pilotis ou varanda?

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 é somente simbólico

ou produto estético. Isso é reconhecido por Roza, embora ele dê clara ênfase aos 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 *stricto sensu*. 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, 1957).

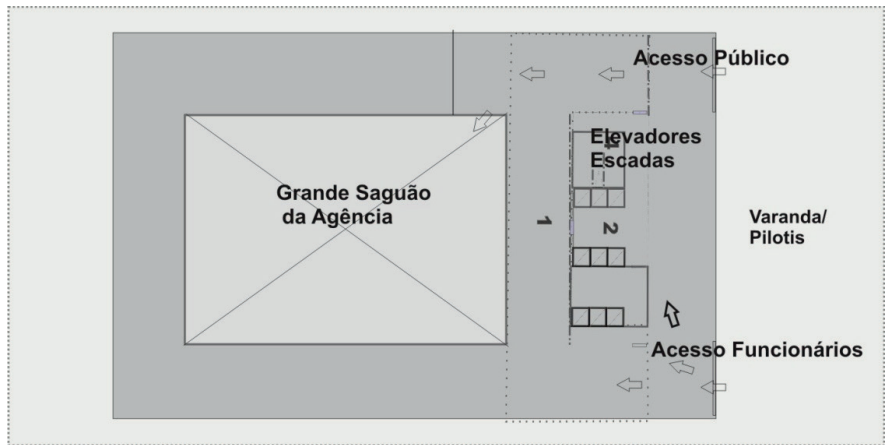


Figura 94 – Esquema funcional do térreo, com a caracterização dos acessos, fluxos verticais e horizontais originais do edifício. Desenho nosso.

Garcia Roza estrutura uma proposta de setorização funcional bem definida, representada de maneira objetiva em seu croqui do memorial descritivo (Figura 95). Mas sua proposta é desenvolvida de uma forma que não impede remanejamentos, e possibilita a utilização dos espaços do edifício, mesmo com alterações decorrentes da dinâmica da vida moderna. Essa qualidade é percebida, especialmente quando se analisa os leiautes diferentes para os pavimentos-tipo do edifício e seus usos nos últimos cinquenta anos. Confrontando as seguidas alterações dos serviços bancários e a consequente resposta dada pelo edifício, submetido a alterações internas, sem desfigurações significativas ou comprometedoras, ratifica-se sua flexibilidade espacial/funcional e sua potencialidade para a mudança.

Esquema Pavimento tipo

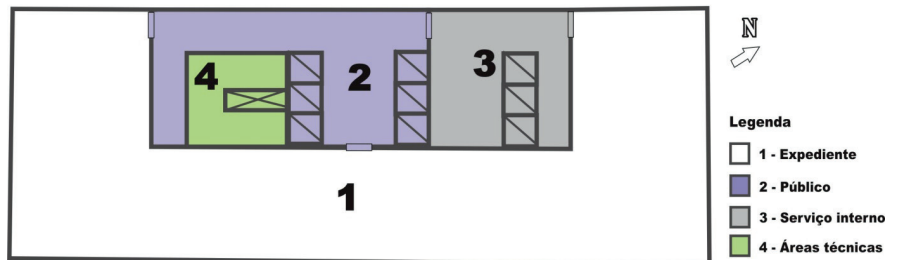
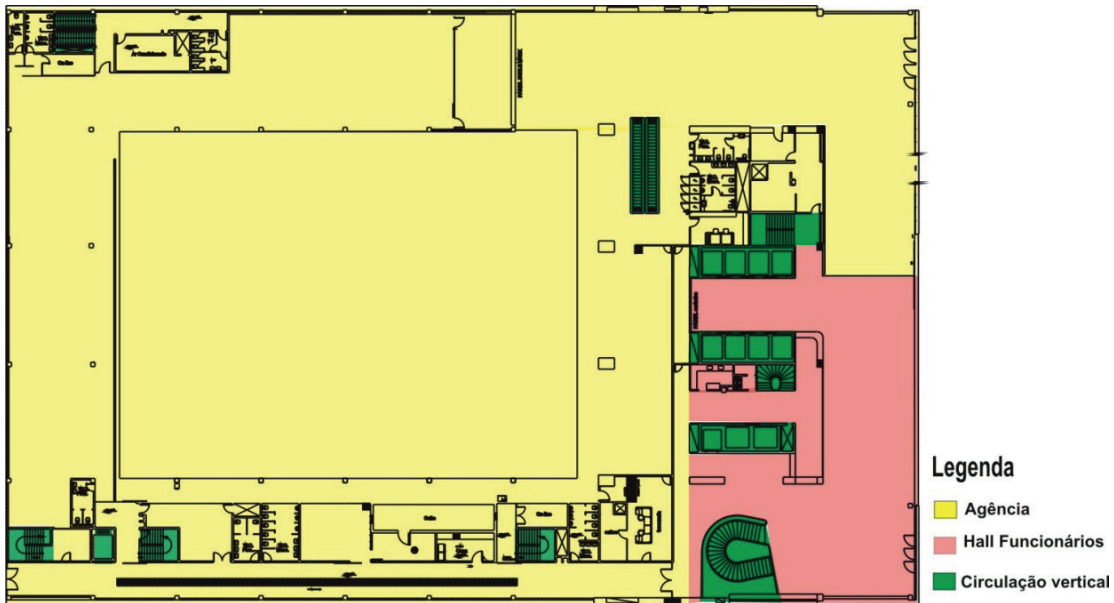


Fig 95 - Esquema funcional e de ocupação do Pavimento Tipo do Sede I. A flexibilidade potencializada pela diversidade de acesso às áreas. Desenho nosso sobre croqui de Garcia Roza.



A tecnologia e os materiais no Sede I

A tecnologia construtiva ofereceu um campo fértil 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. 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 - manifesta-se muitas vezes em opções técnicas e tecnológicas que beiram o deslumbramento, a curiosidade e a novidade.

Figura 96 – 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.

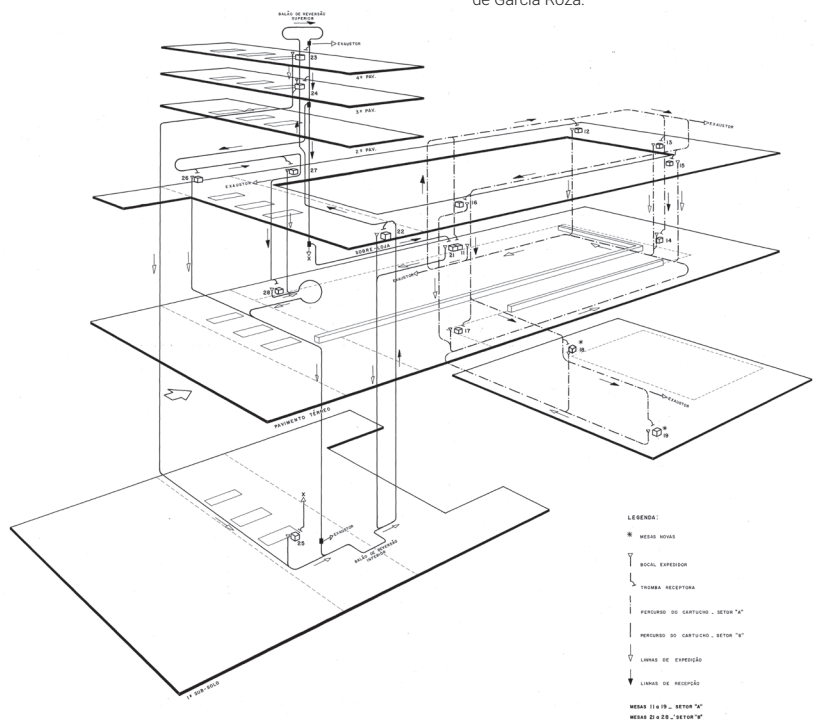


Figura 97 - Correio pneumático para transporte de documentos entre andares – “tecnologia integrada ao edifício”. Fonte: arquivo digital nosso sobre desenho de Roza.

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.

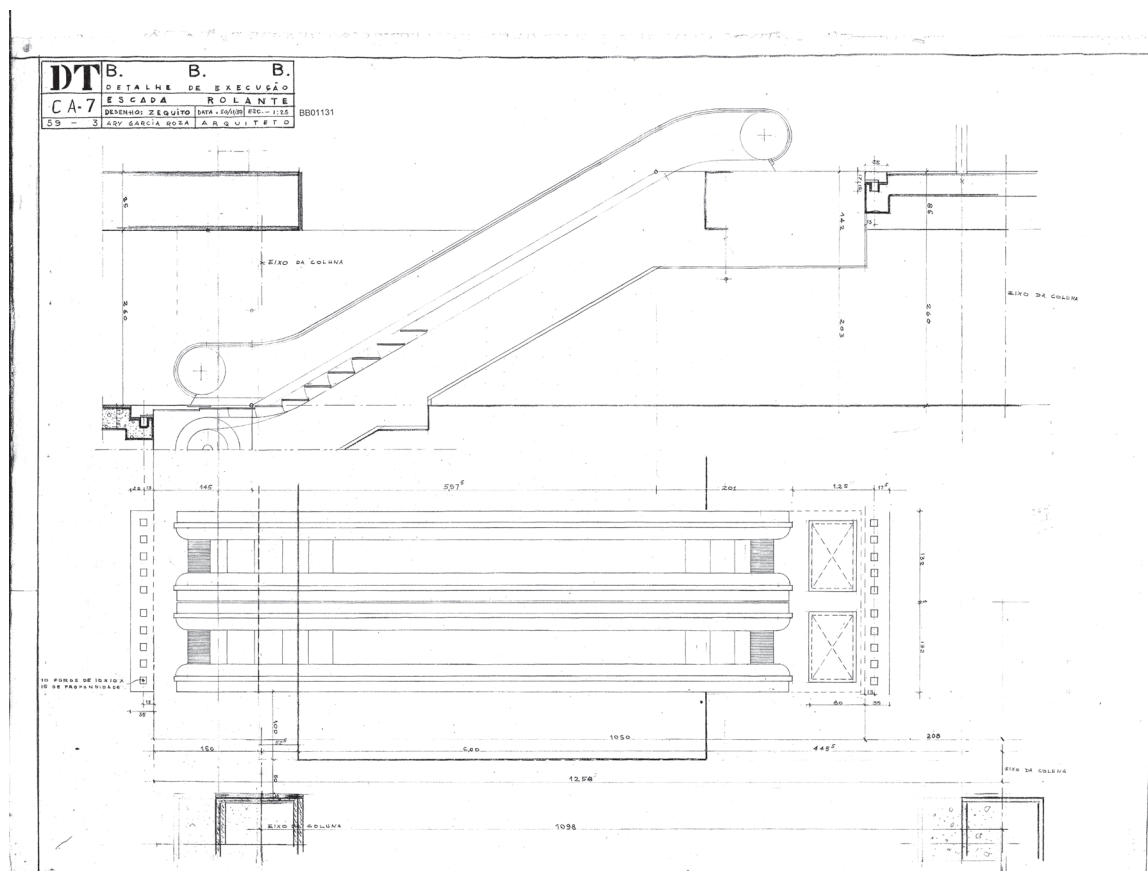


Figura 98 - Escada rolante na década de 50/60 do século 20: símbolo de modernidade. Fonte: arquivo digital nosso sobre desenho de Roza.



Figura 99 - 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.

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, e também na idéia de ‘obra de arte total’ dos românticos da Secessão Vienense, com dimensão nitidamente estetizante e apelo a novas possibilidades das artes, e 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: 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, considerada 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, a 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 estatuária. (...) 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).

A integração das artes foi prenunciada no texto *Nove pontos sobre a monumentalidade*, de 1943, no qual 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 artes⁸³, 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.

83. Costa retoma e reelabora os argumentos de Le Corbusier.

Figura 100 – 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.



Aqui cabe a discussão no sentido de verificar até que ponto a *integração das artes* e *síntese das artes* apresentam incompatibilidades irremediáveis. Um projeto arquitetônico bem resolvido esteticamente não pode em certo momento representar a síntese das artes? (*Figura 100*). E, ao mesmo tempo, 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? 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.

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 teve uma repercussão internacional em razão da presença dos críticos, dos diretores e editores das revistas internacionais de arte, arquitetura e urbanismo, e colocou 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 da arquitetura na 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.⁸⁴

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 com azulejos não atingiam um nível razoável de integração com a arquitetura (PEDROSA, 2007). Não obstante, a integração das artes foi uma característica marcante da produção

84. 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.

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. 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, 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 esse expediente caro aos arquitetos modernistas brasileiros - a *integração das artes*. Roza instala no *Sede I*, com sentido de marcação e integração de áreas e de definição de profundidade espacial, painéis encomendados a artistas como Bruno Giorgi, 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, com superfícies irregulares, com pequenos relevos com acabamento rústico, pela sua textura e cores, remete a uma ideia 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 101 e 102*). 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 distingue o edifício.

ESQUEMA PAVIMENTO TÉRREO

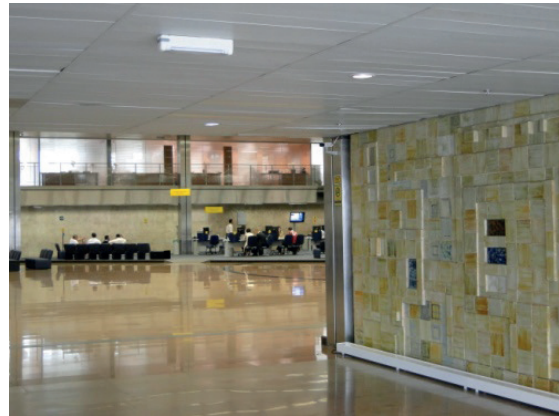
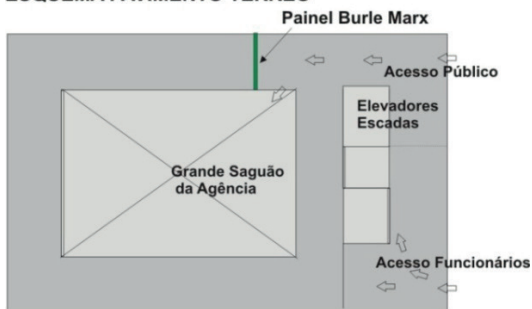


Figura 101 – “Integração das artes” – localização e foto do pannel de Burle Marx no acesso à agência do Sede I. Fotos: JWL



Figura 102 – “Integração das artes” – localização e foto do pannel de Burle Marx no acesso à agência do Sede I.

Outro pannel de Burle Marx compõe o edifício, localizado no Hall de elevadores, na entrada de funcionários. Em cerâmica esmaltada, em cores fortes, o pannel 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

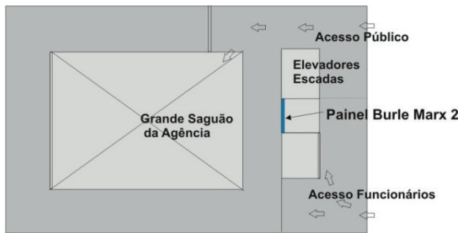


Figura 103 – “Integração das artes” – Localização e foto do painel de Burle Marx no acesso de funcionários do Sede I.



85. 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, Rebollo, 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 104 – Obras de Bruno Giorgi em Brasília - Meteoro e Candangos. Fonte: Google.



Bruno Giorgi⁸⁵ 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.



ESQUEMA PAVIMENTO TÉRREO

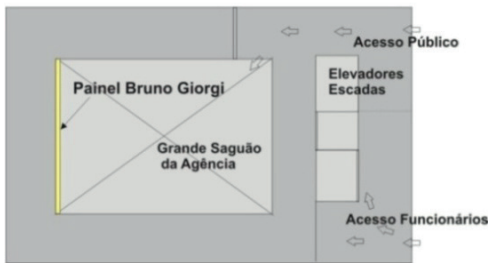


Figura 105 - "Integração das artes" - Esquema de localização e painel de Bruno Giorgi no espaço da agência do Sede I, antes de alteração de leiaute do térreo do edifício. Fonte: Lopes, 1998

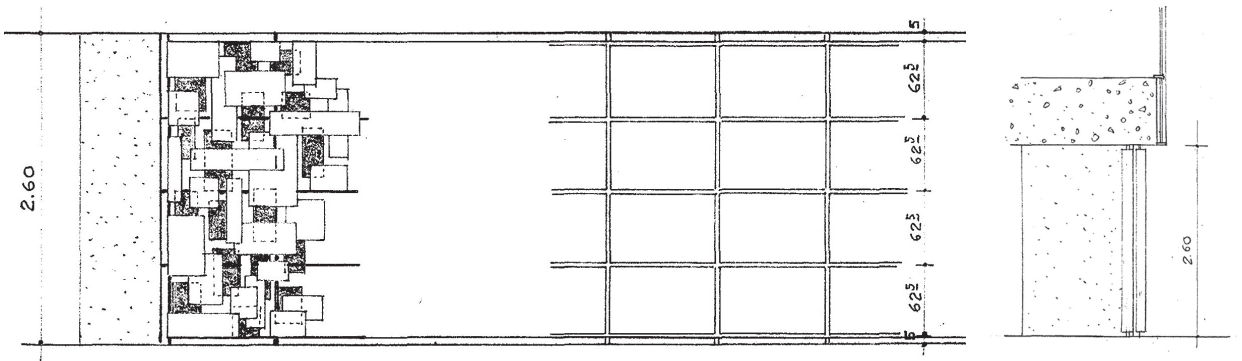


Figura 106 - "Integração das artes" – Esquema estrutural para instalação do painel de Bruno Giorgi no espaço da agência do Sede I. Fonte: arquivo digital nosso sobre original de Roza.

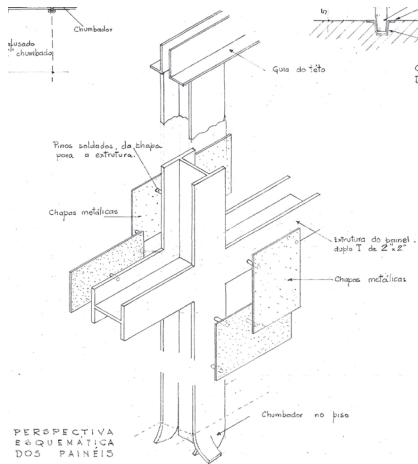


Figura 107 - "Integração das artes" – Esquema estrutural para instalação do painel de Bruno Giorgi no espaço da agência do Sede I. Fonte: arquivo digital nosso sobre original de Roza.

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.

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 Bulcão.⁸⁶

86. 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.



Figura 108 – "Integração das artes"; painel de Bruno Giorgi na agência do Sede I. Foto: JWJ (2012).

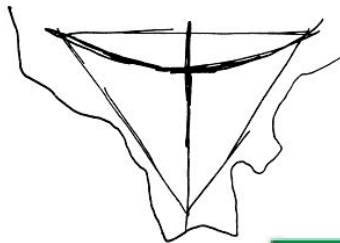


Figura 109 – "Integração das artes" – possíveis referências "cívicas" para composição do painel de Athos Bulcão no Sede I: o traço de Lucio Costa, a bandeira do Distrito Federal e trecho do painel. Fonte das imagens: Google.

ESQUEMA PAVIMENTO TÉRREO

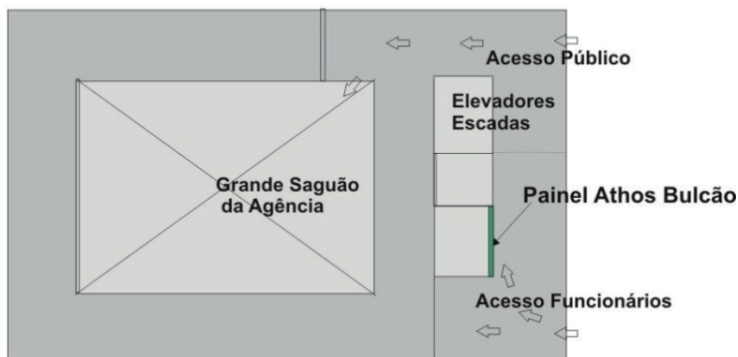


Figura 110 – "Integração das artes" – antigo balcão de recepção e painel de Athos Bulcão instalado em seu lugar no hall de funcionários do Sede I. Fotos: Gautherot(1960)/IMS e JWL (2012).



Localizado na entrada de funcionários do edifício, o painel tem um desenho inspirado no traço esboço do projeto de Brasília, que mais tarde se tornou símbolo do Distrito Federal (o avião, a cruz...). O painel é executado em 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 diminuí 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.⁸⁷

Na cidade de Brasília, Burle Marx desenvolveu vários trabalhos de pai-

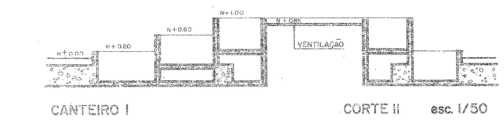
87. Artista de múltiplas artes, Burle Marx foi também desenhista, pintor, tapeceiro, ceramista, escultor, sensibilidades que conferiram características específicas a toda a sua obra. Amigo e vizinho de Lucio Costa no Rio de Janeiro, Burle Marx conviveu na universidade com aqueles que se tornariam reconhecidos 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. 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

sagismo, 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 111 - Espelho d'água no SBS, com Sede I ao fundo. Fotos: Gautherot (1960)/ Acervo IMS.



CORTE II esc. 1/50



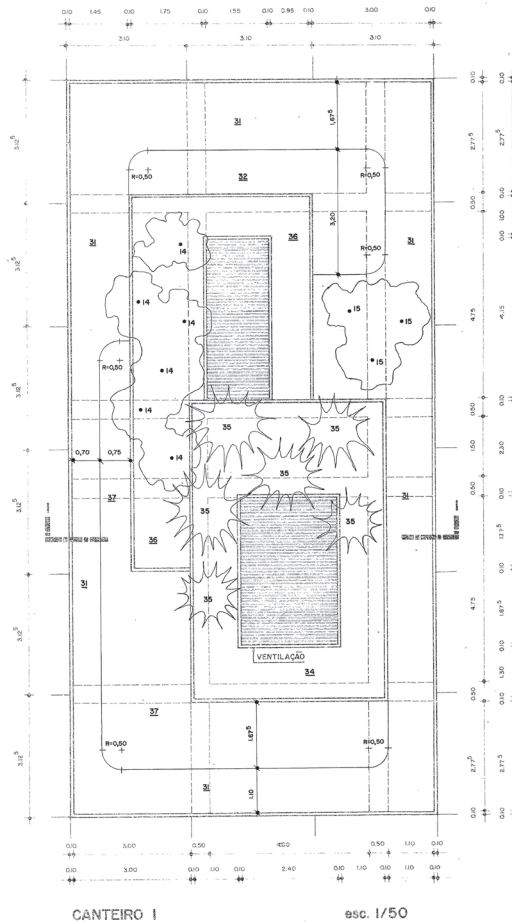
ELEVACÃO esc. 1/50



ELEVACÃO A esc. 1/50



ELEVACÃO B esc. 1/50



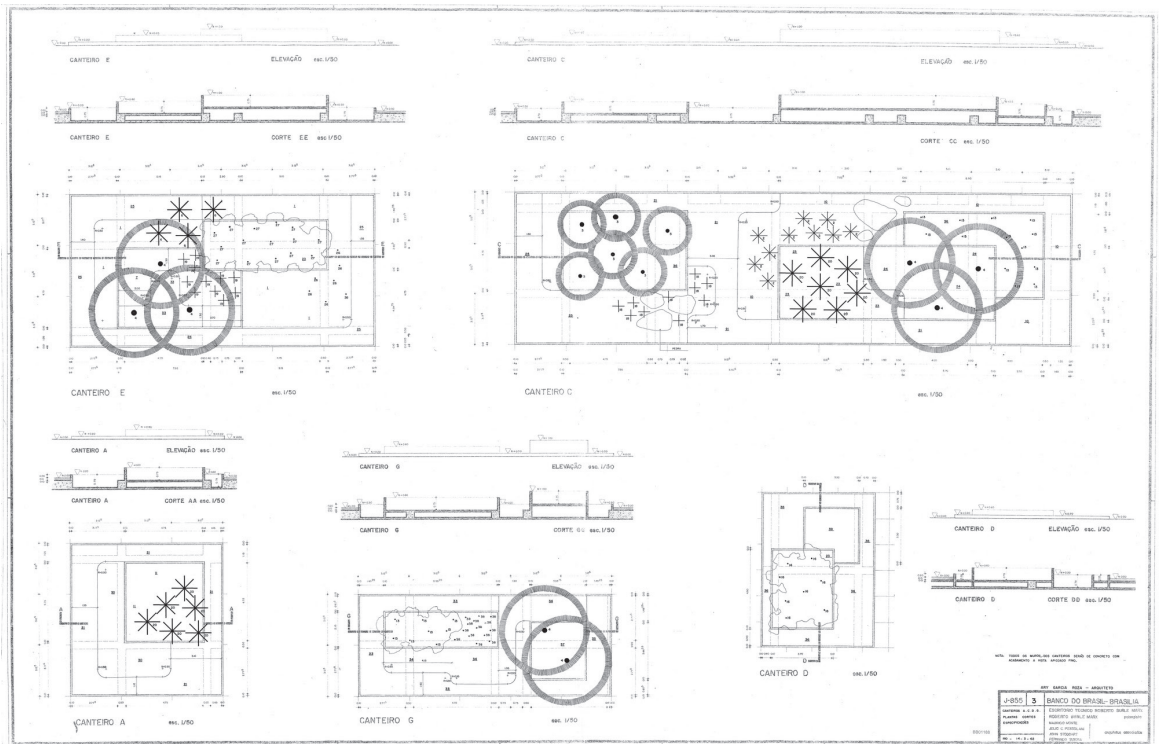
CANTEIRO I esc. 1/50

NOTA: TODOS OS MUROS DOS CANTEIROS E O CHAFARIZ SERÃO EXECUTADOS EM CONCRETO COM ACABAMENTO A VISTA, APICADO FINO.
O FUNDO DO LAGO TERÁ COMO ACABAMENTO MOSAICO DE VIDRO DE CÔR AZUL CERÚLEO.

ARY GARCIA ROZA - ARQUITETO	
J-855	2 BANCO DO BRASIL- BRASÍLIA
LARGO, DETALHES E CORTES	ESCRITÓRIO TÉCNICO ROBERTO BURLE MARX
CANTEIRO I, CORTE E ELEVACÃO	ROBERTO BURLE MARX paisagista
100 DE JANEIRO, 21/3, 1965	MALRICO MONTE
	JULIO C. PESSOLANI
	JOHN STODDART arquitetos associados
	FERNANDO TABORA

BB01187

Figura 112 – 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 bonnieri* H. et P.
- 2 *Agave attenuata* Salm Dyck
- 3 *Clusia fluminensis* Pl. et Triana
- 4 *Celastrum 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 *Dyckia sulfurea* C. Koch.
- 12 *Jatropha podagrica* Hook.
- 13 *Philodendron mellobarretuanum* Graz. Barr.
- 14 *Philodendron binnatifidum* 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 *Setcreasea 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 *Chlorophytum comosum* Bak. var. *variegatum* Hort.
- 34 *Eragrostis curvula* Stapf.
- 35 *Cortadeira argentea* Stapf. (*Gynerium argenteum* Nees.)
- 36 *Wedelia paludosa* D.C. var. *vialis* D.C.
- 37 *Plumbago capensis* Thunb.
- 38 *Cordyline terminalis* Kunth (carmin)
- 39 *Moraea iridioides* Linn.

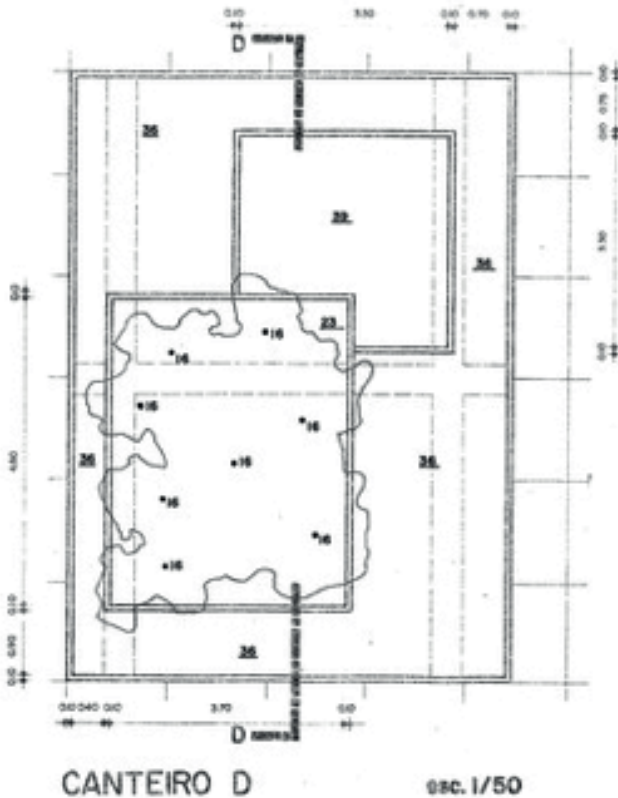


Figura 113 – Plantas originais de canteiros de Burle Marx e Especificações de plantas para o jardim externo. Fonte: arquivos digitais nossos, sobre originais de Garcia Roza/Burle Marx.(1962).



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.

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 autenticidade⁸⁸ e reversibilidade. O acervo expressivo de fotos da época da inauguração do edifício, feitas pelo fotógrafo Marcel Gautherot,⁸⁹ nos possibilita, ao justapor fotos daquele período com fotos atuais feitas por nós, verificar ligeiramente algumas alterações e conservações e disponibilizar ao público a oportunidade de contato com documentos originais para que ele possa efetuar sua própria comparação.



Figura 114 – Jardins de Burle Marx no Sede I – SBS. Fotos: JWL (2012)

88. Na conservação urbana, o entendimento da autenticidade pauta-se no fato de os 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), CECL – Textos para Discussão V.28.

89. 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.

Figura 115 - Alteração na composição do edifício decorrente 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 116 - 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.

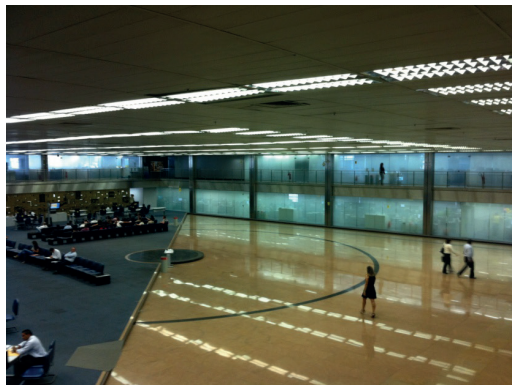


Figura 117 – Alterações em ambientes de gerências na Sobreloja – a personalização dos serviços bancários gerando alterações no edifício. Fotos: Marcel Gautherot (1960) /Acervo IMS e JWL (2012).

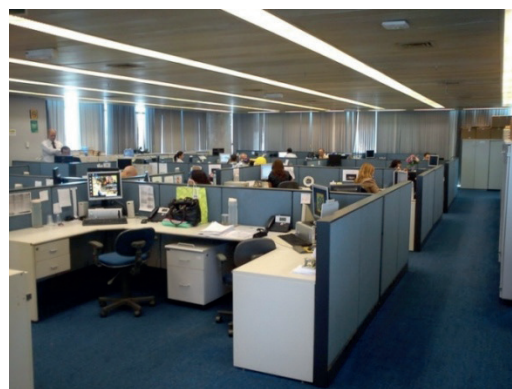
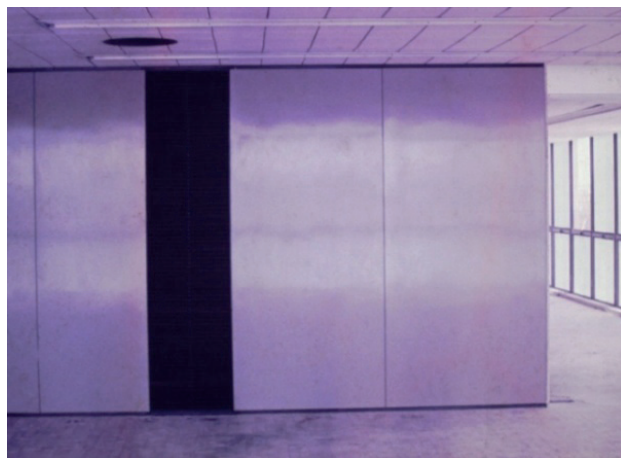


Figura 118 – Alterações no leiaute e mobiliário dos pavimentos - novas necessidades dos serviços atendidas pela flexibilidade do edifício. Fotos: Ivo Penna (1961) e JWL (2012).



Figura 119 – Conservação quase integral da área externa frontal ao edifício. Fotos: à esquerda, Gautherot (1960) / Acervo IMS; à direita, JWL (2012).





Figura 120 – 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 121 - Mezzanino – fechamento em vidro de alguns trechos do perímetro do térreo. Fotos Marcel Gautherot (1960) /Acervo IMS e JWL (2012).

Figura 122 - Mezzanino – fechamento em vidro de alguns trechos do perímetro do térreo. Fotos Marcel Gautherot (1960) /Acervo IMS e JWL (2012).



Figura 123 – 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 124 – Painéis artísticos mantidos e conservados. Fotos: Marcel Gautherot (1960) /Acervo Instituto Moreira Salles e JWL (2012).

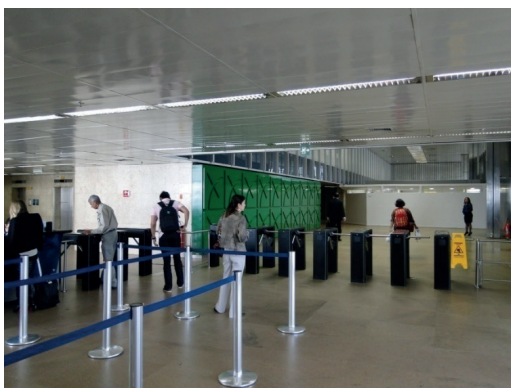


Figura 125 – Conservação da área externa – restauração do espelho d'água em 2008. Fotos: à esquerda, Marcel Gautherot (1960) /Acervo Instituto Moreira Salles; à direita, JWL (2012).



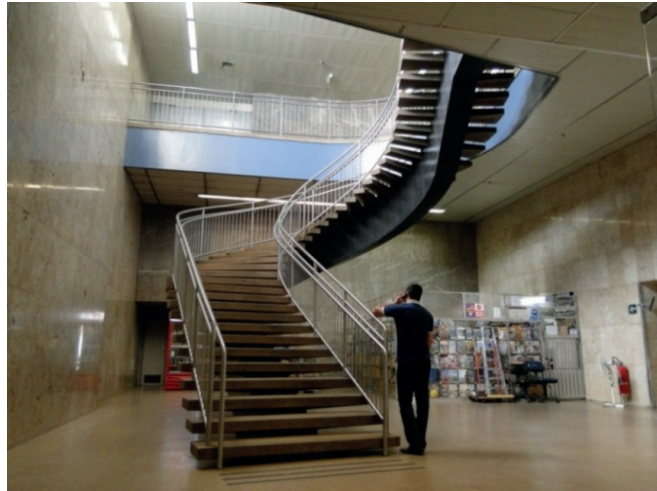


Figura 126 – Escada 2º subsolo – alteração do corrimão. Fotos: Marcel Gautherot (1960) /Acervo IMS e JWL (2012).



Figura 127 – Escada 2º subsolo – alteração do corrimão - normativos de segurança e acessibilidade demandando alterações. Fotos: à esquerda, Marcel Gautherot (1960) /Acervo IMS; à direita, JWL (2012).

3.2.4 Os Valores de Riegl e o Sede I

Na etapa seguinte da pesquisa, identificam-se os valores mais específicos expressos nos edifícios que podem caracterizá-los como obras típicas do modernismo brasileiro, da historicidade de Brasília 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 1, da identificação do ideário da concepção do edifício, da trajetória de sua execução e da sua relação com o contexto aqui exposto, procura-se identificar aqueles atributos que podem

qualificar o edifício como *monumento*, nos termos da teoria de Alois Riegl.

Valoração

Ao analisar critérios para imputar valores ao monumento moderno, Gonsales (2008) aponta três dimensões interdependentes, que podem se constituir, conjuntamente ou em separado, em instrumentos de identificação do 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 estimativa 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 complementa-se 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 entenda-se 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, desdobra-se 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, n.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, o valor de arte e o 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.

Os valores do 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.

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, colocando-nos 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 ideia 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, 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.

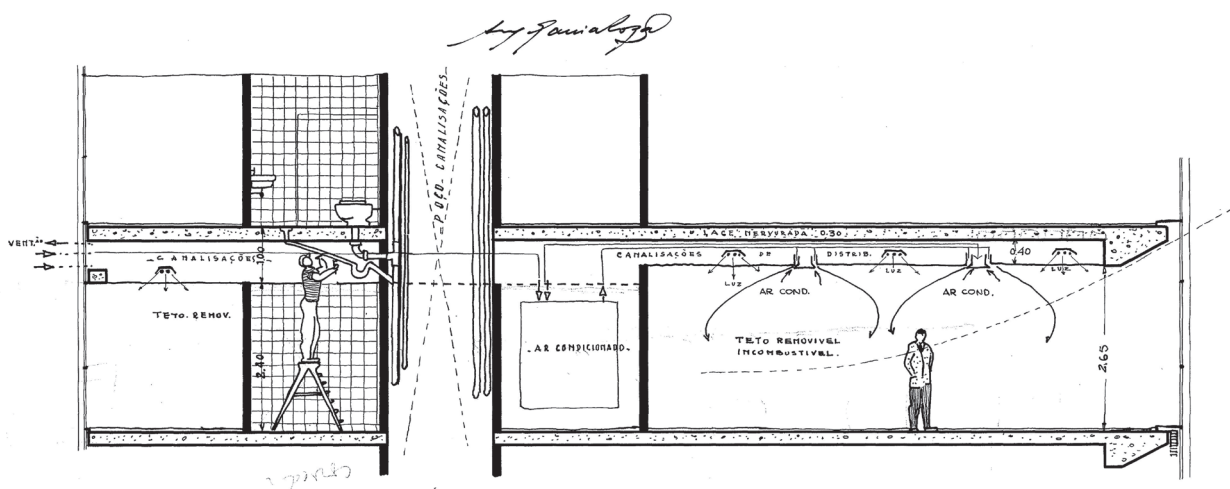


Figura 128 – Esquema técnico original do projeto do Sede I – “visão de mundo”: o edifício como máquina e a tecnologia integrada. Arquivo digital nosso sobre croqui de Garcia Roza.

Politicamente o Banco do Brasil desempenhou papel estratégico na consolidação do projeto da nova capital, fazendo parte do comitê das decisões relativas à implantação da cidade. O Sede I simbolizou a mudança do Banco para o Planalto Central. A adesão do BB e o pioneirismo do Sede I contribuíram para concretizar a ideia de Brasília. O edifício foi o primeiro prédio a ser inaugurado no Setor Bancário Sul de Brasília.

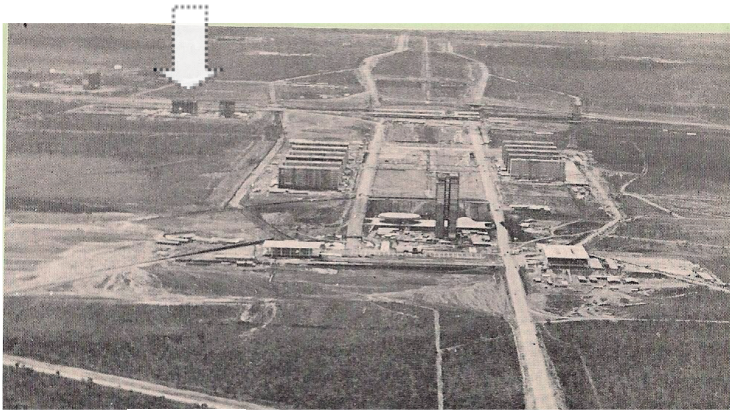


Figura 129 - Pioneirismo - 1º prédio do BB em Brasília compondo o perfil da nova cidade. Foto de 1959. Fonte: ARPDF.



Figura 130 - Pioneirismo - 1º prédio do BB em Brasília compondo o perfil da nova cidade. Foto: Peter Scheier (1960). Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles.

Figura 131 - Fotos da construção do Sede I, pioneiro no Setor Bancário Sul, 1959. Fonte: ARPDF.



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?* O autor caracteriza *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 – um lugar de memória.

Figura 132 – Foto da montagem da estrutura metálica do grande vão (32 m) da cobertura do térreo do Sede I, em 1959/60. Essa imagem simboliza as contradições da instauração de Brasília: a modernidade na forma e no discurso e o modo quase artesanal de execução dos trabalhos. Fonte: Marcel Gautherot, IMS.



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.



Greve dos funcionários do Banco do Brasil - 1963



Erika Kokay - Gestão 1992/1998

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. Esse valor expresso no corpo do monumento, em suas feições e materiais (pátina, degradação, desgaste), revela 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.

Figura 133 – Valor social (histórico) – movimentos sociais na Praça do Ceblão-BB, em 1963 e 1982. Fonte: Sindicatos Bancários de Brasília.



Por seu estilo marcado dos anos 1950 da arquitetura modernista o Sede I é capaz de evocar uma época passada – mesmo que

Figura 134 - O perfil pioneiro e o consolidado do SBS – Fotos: abaixo, Marcel Gautherot (1960), Acervo IMS; Ao lado, foto de JWJL (2012).



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



não tão distante. E, no contexto de Brasília, pelo seu pioneirismo, apresentar-se como um dos mais antigos edifícios na paisagem da cidade. Isso é ratificado aqui com os documentos (fotos, desenhos) do período de sua gênese, que registra também o seu pertencimento a um definido 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.⁹⁰

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*. Para Riegl, se as obras são ainda utilizáveis, nosso prazer encontra-se satisfeito, pois “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, mesmo não apresentando o valor de contemporaneidade que habitualmente temos; em outras palavras, mesmo sendo antigas.” (RIEGL, 2006, p.95).

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, o Sede I se caracteriza como um exemplar que contempla os 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 estado geral de conservação. O edifício apresenta-se sob um aspecto concluído, cujas formas e cores apresentam poucos sinais de degradação (Riegl, 2006, 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.



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 (1996), 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.” (p.53-54). 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, p.53-54).

Essas palavras ratificam a prática de Garcia Roza (como inspiraram a outros arquitetos modernistas), e os seus resultados podem ser verificados no

Figura 135 – Escada interna do Sede I. A riqueza discreta de detalhes e materiais dá sentido estético ao conjunto. Foto: JWL (2012).

91. 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 22.07.2015.

Sede I. Usando a mesma figura de linguagem de Valery, poderíamos afirmar que o Sede I é um edifício que *fala*. E isso não é pouco em tempos de arquitetura muda e indiferente⁹¹. 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 Sede I no SBS cumpre um papel importante para a composição do Setor, reforçando os valores urbanísticos daquele trecho da cidade.

Figura 136– 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.



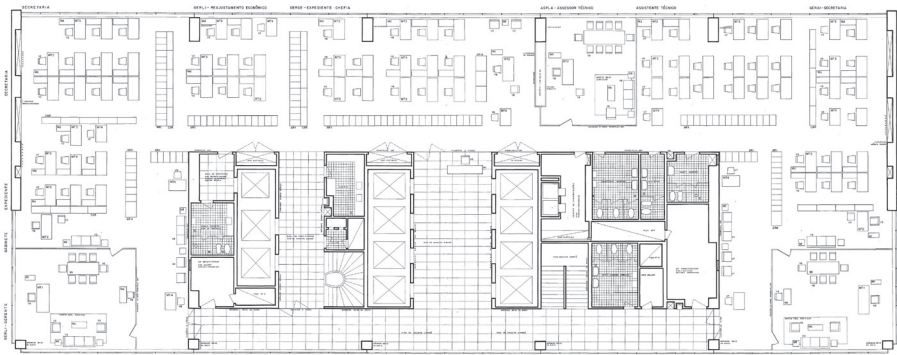
O valor de uso

Na valoração de um monumento, os valores de Riegl se encontram em constante balança: à medida que um se manifesta (cresce) quase sempre 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, uma vez 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.

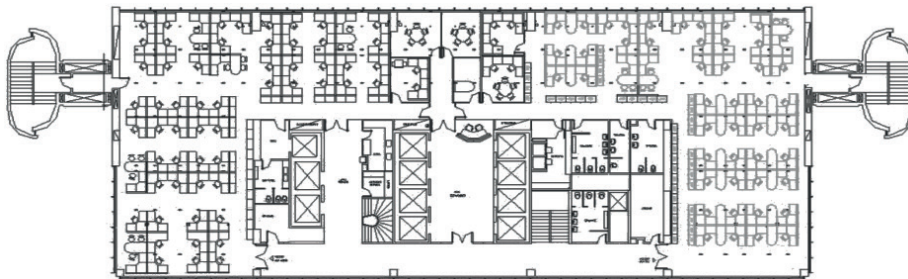
O valor de uso tem no Sede I uma evidente expressão, tanto pelas atividades ali desenvolvidas quanto pela forma como essas atividades convivem com o edifício. Desde seu projeto, o Sede I serviu à atividade bancária, sendo ocupado pela agência e por escritórios de órgãos regionais do BB. A flexibilidade do edifício permitiu, sem desfiguração maior, a adaptação dessas atividades ao longo dos últimos cinquenta anos. Embora já 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 proximidade com o centro de decisões do país. Pelas condições físicas do edifício e pela manutenção a qual foi historicamente submetido, o Sede I apresenta significativo valor de uso, reforçando o conjunto de seus valores como patrimônio e como monumento.



Figura 137 – 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: acima, Marcel Gautherot (1960) / Acervo IMS e JWJ (2012), respectivamente.



Pavimento-tipo em 1962 - salas compartimentadas por divisória



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

Figura 138 - 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 decorrentes de mudanças de formatos espaciais (jogo de pés-direitos, no térreo da Agência) e contiguidades espaciais entre o mezanino e o pavimento térreo. 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 et al, 1998, n.p.).

O uso do edifício Sede I por muitos anos 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 os serviços de conservação e manutenção no edifício propiciam um legado de grande integridade.

Identificados os valores e ratificado o Sede I como um monumento, nos termos de Riegl, possíveis desdobramentos dessa abordagem conduziram 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. Ressalta-se 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 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, é também pertinente indicar, mesmo que sumariamente, alguns pontos que, no entendimento desse trabalho, 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 das explicações anteriores. Para reforçar esse entendimento e tornar mais clara a indicação, relaciona-se os pontos essenciais mínimos que deveriam ser observados em sua conservação:

- a. Manter a composição geral do conjunto com a torre e o embaçamento 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 a marcação das esquadrias efetuada por montantes como elemento caracterizador da curtain 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 mantém 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);
- i. Preservar a destinação da área do terraço mantendo nela atividades coletivas para funcionários e visitantes; e
- j. Preservar as escadas de funcionários e de acesso do saguão ao segundo subsolo, por sua originalidade, qualidade da execução e dos materiais.

Esses pontos asseguram no presente a identidade do edifício e serão importantes no futuro para a preservação do seu caráter estético como representante do modernismo e seu perfil histórico como pioneiro na construção de Brasília.



Nota

O Sede I não é mais de propriedade do Banco do Brasil. O primeiro prédio próprio sede da instituição em Brasília foi vendido a um fundo de investimentos imobiliários. Após a conclusão desta pesquisa e elaboração do texto sobre o edifício, constatou-se um quadro novo em sua realidade. O Banco do Brasil, que desde o início ocupou todas suas dependências, deixou o edifício, mantendo ocupado apenas parte do pavimento térreo e do mezzanino com agências bancárias. Desde 2015, todos os pavimentos-tipo estão desocupados e destinados à locação.

Esse quadro acirra preocupações sobre o futuro do edifício e a manutenção de suas características identitárias significativas, registradas nesse trabalho.

Figura 139 – Edifício Sede I com placa anunciando sua disponibilidade para locação.



92. Edgar Albuquerque Graeff (1921-1990), arquiteto graduado na Faculdade Nacional de Arquitetura, Rio de Janeiro, com pós-graduação em Urbanismo na Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRS. Foi um dos principais introdutores do modernismo na capital gaúcha com fortes referências à obra de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e outros expoentes da escola carioca; foi professor na UFRS e na Pontifícia Universidade Católica de Goiás, e um dos fundadores do Curso de Arquitetura e Urbanismo da UnB, onde lecionou entre 1962 e 1964. Em suas atividades práticas e teóricas consolidou estudos sobre composição arquitetônica e o ato de projetar em diversas publicações editoriais. Sylvio Carvalho de Vasconcellos (1916-1979) foi um arquiteto e historiador mineiro precursor da arquitetura modernista no estado. Foi professor da Escola de Arquitetura da UFMG, chefe da Coordenadoria Regional do IPHAN em Minas Gerais entre 1939 e 1969, presidente do IAB mineiro. Publicou diversos estudos sobre arquitetura, com especial enfoque na arquitetura colonial brasileira e mineira, como *Vila Rica: Formação e Desenvolvimento* (1951) e *Arquitetura no Brasil: Sistemas Construtivos* (1958). Elaborou diversos projetos para edifícios modernistas na cidade de Belo Horizonte, dentre os quais se destacam o Edifício Mape, na Praça da Liberdade, e a sede do Diretório Central de Estudantes (DCE) da UFMG, atualmente funcionando como Cine Belas Artes, na capital mineira.

Esta parte da pesquisa é dedicada à produção arquitetônica de Marcílio Mendes Ferreira, como continuidade dos estudos da arquitetura produzida em Brasília, com foco em valores patrimoniais e no trabalho de arquitetos pouco consagrados pelo campo arquitetônico e historiográfico oficial. Dentre a produção do arquiteto na capital - uma produção que tem seu destaque na arquitetura residencial coletiva - o estudo se deterá sobre os blocos de apartamentos da SQN 206, conjunto inteiramente projetado pelo arquiteto.

3.3.1 Marcílio Ferreira: Belo Horizonte - Brasília

A produção arquitetônica de Marcílio Mendes Ferreira é ampla e diversificada, compondo-se de fóruns, cadeias, edifícios institucionais e de serviços (especialmente bancários), residências unifamiliares e edifícios habitacionais. Este trabalho, embora busque a compreensão geral dos sentidos da produção de Ferreira, se detém especialmente sobre os blocos de habitações coletivas, por se aproximarem do objeto específico de estudo da pesquisa - a superquadra e seus edifícios residenciais.

A trajetória profissional de Marcílio Mendes Ferreira foi estudada de forma abrangente na pesquisa de Stepan Krawtchuk (2011), na dissertação *Lógica e Poesia: a obra de Marcílio Mendes Ferreira*, na qual o pesquisador ocupou-se da atuação profissional do arquiteto, abordando suas origens, formação e produção arquitetônica. O texto final é composto de três capítulos.

O primeiro capítulo apresenta as origens pessoais e familiares de Marcílio Ferreira, sua passagem pela Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e o panorama de influências na escola mineira ocasionadas pela sua vinculação com a moderna escola carioca e pelas práticas gerais da arquitetura moderna brasileira. Krawtchuk (2011) registra também a importante influência que colegas e contemporâneos de Marcílio Ferreira tiveram em sua maneira de ver e fazer arquitetura, especialmente os arquitetos Edgar Graeff e Sylvio de Vasconcellos.⁹²

Os principais projetos de Marcílio Ferreira são apresentados e analisados no capítulo dois da dissertação, buscando compreender sua produção e a relação adotada entre programa, sítio e soluções de projetos. Krawtchuk (2011), além de ressaltar os pormenores e as soluções particulares da obra de Marcílio, buscou, [...] “com este olhar mais atento, compreender o *modus operandi* do arquiteto.” (p.24). No terceiro capítulo, é efetuada a análise crítica da obra de Marcílio, partindo da apresentação dos projetos do capítulo anterior, delimitando as particularidades de sua produção, comparando-a com a produção arquitetônica brasileira do período, as técnicas e os elementos projetuais então correntes.



Figura 140 – Capa da pesquisa intitulada “Lógica e Poesia: a obra de Marcílio Mendes Ferreira”, de Stepan Krawctschuk. Fonte: KRAWCTSCHUK (2011).

Krawctschuk (2011) vê na obra de Marcílio Ferreira indissociabilidade entre o que ele denomina de *elementos de composição* e *elementos de arquitetura* e uma concepção de projeto com vínculos à arquitetura moderna, assimilada e reinterpretada nas esferas nacional (influência da produção do modernismo brasileiro, especialmente o “carioca”) e pontuada por características particulares decorrentes das experiências do autor e das condições específicas da produção em Brasília. Observa ainda que a obra de Marcílio assume uma importância estética e histórica no quadro da arquitetura brasiliense, apresentando tanto um valor plástico e processual em sua feitura quanto um testemunho de um período único de consolidação do plano piloto da cidade e de sua arquitetura residencial.

Marcílio Mendes Ferreira (1936 - 2011), mineiro da cidade de Rio Pomba, inicia seus estudos de arquitetura na Escola de Arquitetura da UFMG em 1958, período ainda de grande influência do movimento modernista especialmente da “escola carioca” em todo país. A produção e o discurso arquitetônico provenientes do Rio de Janeiro e suas obras de grande vulto consolidadas em Minas Gerais, como o Grande Hotel de Ouro Preto (1939-44) e o Complexo da Pampulha (1942-43) de Oscar Niemeyer, tiveram grande peso na formação da escola mineira, mesmo não sendo na época, ainda, a visão predominante naquela instituição. “Embora o modernismo estivesse amplamente difundido, não havia uma unanimidade em relação ao modelo a ser seguido pelos alunos, segundo Marcílio.” (KRAWCTSCHUK, 2011, p.36).

Marcílio Ferreira graduou-se em 1963. Após trabalho em escritório montado com colegas da faculdade, o arquiteto ingressou na Secretaria de Viação e Obras Públicas do Governo do Estado de Minas Gerais onde, entre 1964 e 1965, elaborou seus primeiros projetos como o da Cadeia Padrão para Pequenas Cidades, Estação Rodoviária de Carangola, Fórum de Carmo do Cajuru e o Fórum de Passa-Quatro, todos naquele estado. A produção desse período, sob a direção do arquiteto Shakespeare Gomes, [...] “indica as características presentes em suas obras como a estrutura aparente, modulação da fachada e articulação dos elementos de projeto.” (KRAWCTSCHUK, 2011, p.51).

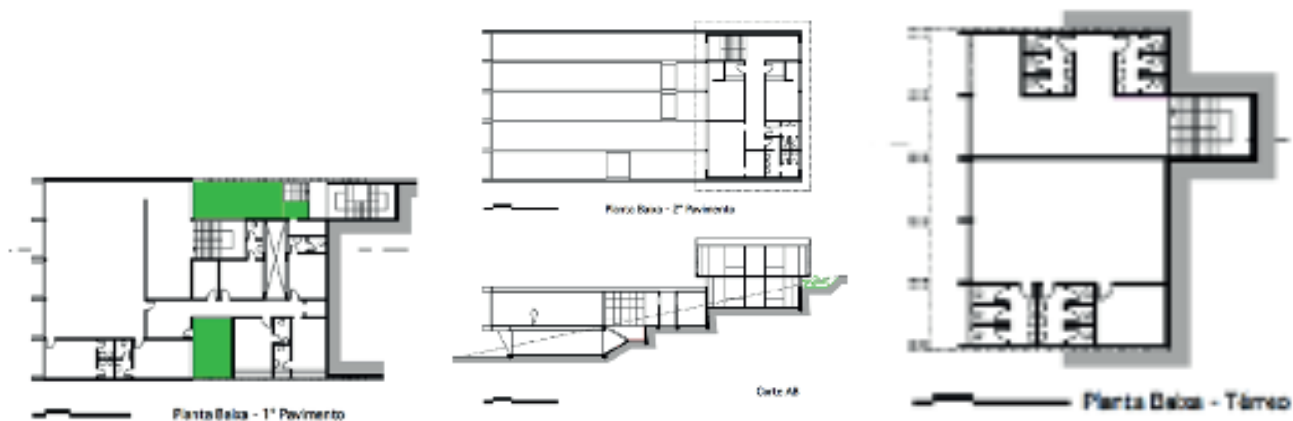
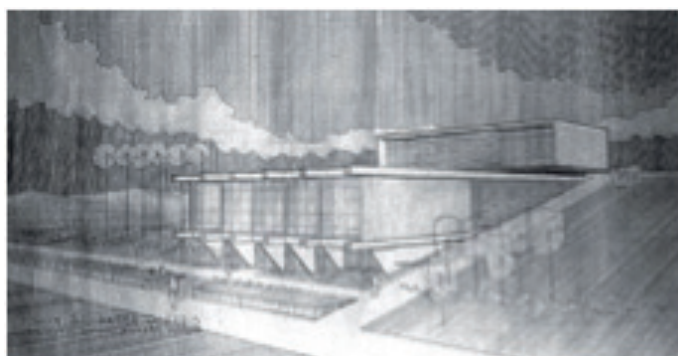


Figura 141 – Desenhos do projeto do Fórum de Passa-Quatro (MG). Fonte: FERREIRA (s/d)



Marcílio decide trabalhar em Brasília, para onde se mudou em 1967. Na cidade, com amplo volume de construções e apresentando muitas oportunidades de trabalho profissional, começou como funcionário da empresa Carvalho Hosken S.A, desenvolveu projetos para as sedes das Indústrias Gráficas Ediminas, em Belo Horizonte e em Brasília, e fiscalizou obras de edifícios projetados pelo arquiteto Nauro Esteves.

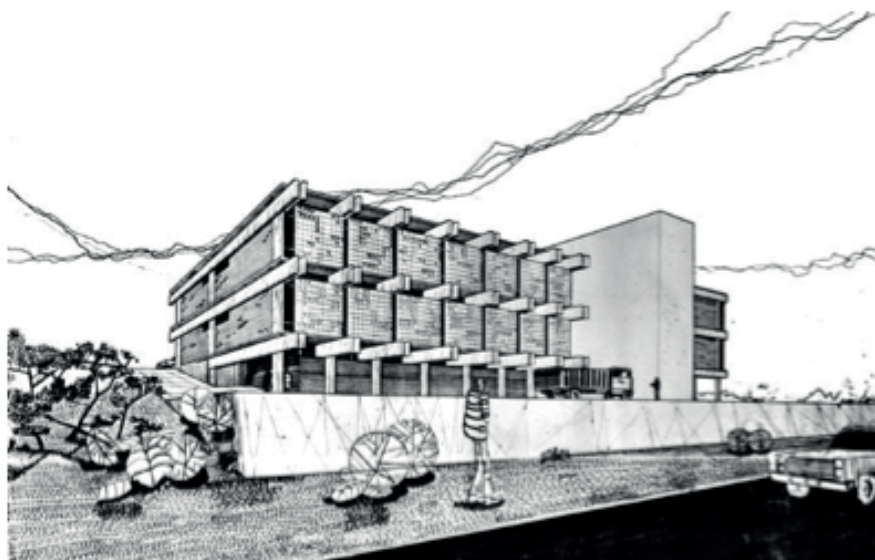


Figura 142 - Indústrias gráficas Ediminas, em Belo Horizonte 1967. Fonte: FERREIRA (s/d).

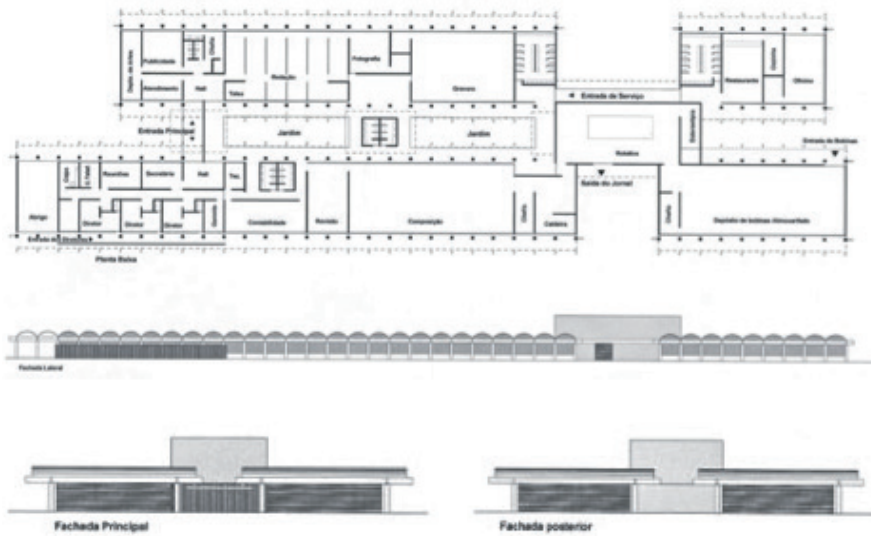


Figura 143 - Indústrias gráficas Ediminas em Brasília, 1967. Fonte: FERREIRA (s/d).

Em 1968 iniciou seus trabalhos como arquiteto funcionário da Caixa Econômica Federal, onde desenvolveu o seu repertório mais significativo de projetos. As oportunidades pessoais e os novos desafios foram muitos, pois durante todo o período de consolidação da cidade a instituição, além de produção própria de agências e equipamentos bancários, participou de maneira significativa na construção das superquadras e de residências em cidades satélites.

A Caixa teve importante papel na consolidação da ocupação do Plano Piloto. Em conjunto com os Institutos de Aposentadoria e Pensão, a Fundação da Casa Popular, o Banco do Brasil, a UnB e a Novacap, foi responsável pela construção de relevante parcela dos edifícios de apartamentos, casas e até comércios locais. Para se ter uma ideia, até a inauguração da capital, a Caixa já havia construído mais de duzentas casas nas quadras 704 e 705 Sul, 28 lojas de três pavimentos na avenida W3, 34 lojas nos Comércios Locais Sul (CLS) da 107/108, e mais 34 outras no Comércio Local das quadras 103 e 104 Sul. (KRAWCTSCHUK, 2011, p.61).

Como no Banco do Brasil, a Caixa Econômica tinha uma grande organização técnica destinada ao patrimônio imobiliário: divisões de projetos, avaliações, orçamentos e obras formavam equipes especializadas, com arquitetos, engenheiros e técnicos que tiveram oportunidade de grande produção em Brasília. Compartilhando a estrutura técnica da Caixa, Marcílio Ferreira elaborou seus primeiros projetos para a instituição e, posteriormente, para outros clientes, decorrentes de parcerias e convênios.

Assim como na produção de Ary Garcia Roza, na obra de Marcílio Ferreira o poder público propiciou oportunidades para a manifestação do papel cultural da arquitetura, permitindo o desenvolvimento de projetos sem as rígidas amarras e limitações normalmente constatadas nos encargos privados no Brasil que, sujeitos às leis do mercado, exploram ao máximo os limites de construção, às vezes em detrimento da qualidade e da criatividade. Os resultados da relativa flexibilidade entre expressividade e finalidade podem ser verificados principalmente nos edifícios residenciais que Marcílio Ferreira projetou para a Caixa Econômica, Banco do Brasil e UnB em Brasília.

Aproximando-se de Eduardo Negri – também arquiteto da Caixa – Marcílio tomou contato com os inúmeros edifícios de apartamentos projetados por esse arquiteto, enriquecendo seu acervo técnico e amadurecendo sua percepção do *modus operandi* da construção em Brasília. A modulação, a inserção da circulação vertical, a simplicidade e clareza das plantas, princípios difundidos pelo modernismo, estiveram presentes na obra de Negri e foram absorvidos e reinterpretados por Marcílio (KRAWCTSCHUK, 2011). Essas características, esboçadas nos primeiros projetos para a Secretaria de Viação e Obras de Minas e as indústrias gráficas Ediminas, estão presentes no projeto da Garagem da Caixa em Brasília, nas agências bancárias em vários pontos do país, no centro de treinamento da Caixa, e consolidam-se nos projetos para edifícios em superquadras.



Figura 144 - Garagem da Caixa, 1968. Fonte: acervo Marcílio Mendes Ferreira



Figura 145 - Agências bancárias: Conjunto Nacional, Planaltina e Sobradinho (Brasília) e Rua do Comércio (Maceió). Fonte: acervo Marcílio Mendes Ferreira

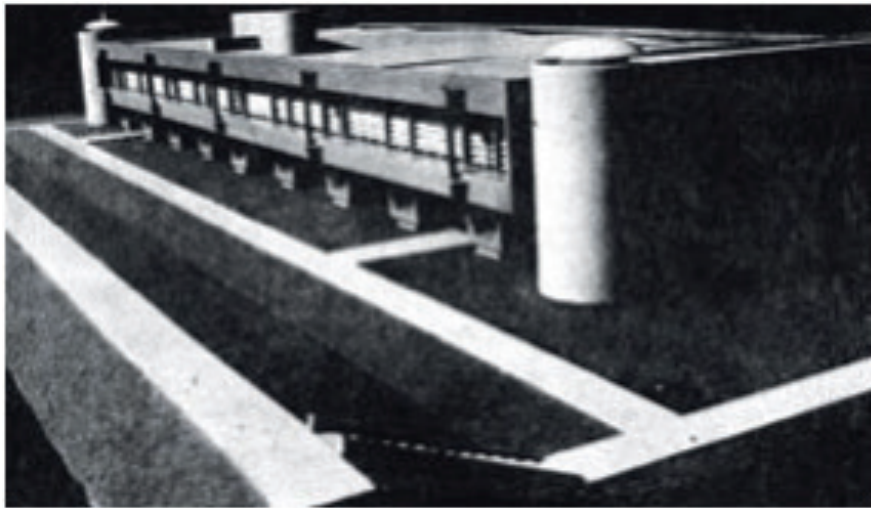
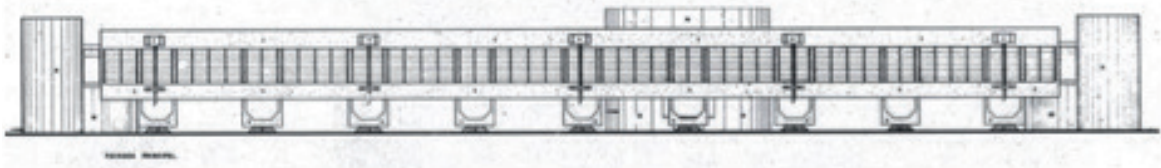


Figura 146 - Centro de Treinamento da Caixa - fachada principal e foto de maquete. Fonte: acervo de Marcílio Mendes Ferreira

Em 1974, Marcílio iniciou a produção arquitetônica mais significativa e mais presente em sua carreira em Brasília - a arquitetura residencial coletiva. O bloco de apartamento denominado A-18a⁹³, o primeiro exemplar de seu amplo acervo, localizado na quadra 708 Norte, partiu de uma configuração usual apreendida da produção então corrente de vários arquitetos pioneiros. Marcílio inicia ali um processo de transformação compositiva que caracterizou posteriormente sua obra. Nas leves e lisas fachadas horizontais de vidro da produção anterior foram inseridos, ainda de forma tímida, elementos de maior peso visual e compositivos, configurados na estrutura e em elementos de concreto. No bloco A-18a, alguns detalhes, como o encontro das vigas de coroamento e os cobogós, buscam uma linguagem da construção pré-moldada e prenunciam o equilíbrio do peso material com a leveza visual de suas futuras obras.

A afirmação dessa postura própria do autor em relação à produção arquitetônica corrente na capital e a clareza de suas opções programáticas e estéticas se manifestam no projeto dos blocos da SQN 206, denominados A-22, onde recriou elementos compositivos e consolidou seu modo de fazer arquitetura (os blocos da SQN 206 serão estudados, em tópico específico, à frente).

93. "Na Caixa, os primeiros projetos foram denominados pela letra A, seguido pela numeração crescente. Posteriormente foram acrescentadas abreviaturas às siglas para identificar os convênios aos quais se referiam [...] Os blocos da SQN 206 são os primeiros de uma série cujas principais características são as fachadas de modanatura expressiva, resultado do emprego de elementos pré-moldados na construção; a utilização das vigas de transição, platibanda e empenas cegas como molduras para estes grandes painéis modulados; e a experimentação com a forma dos pilotis." (KRAWCTSCHUK, 2011, p.81 e 93).

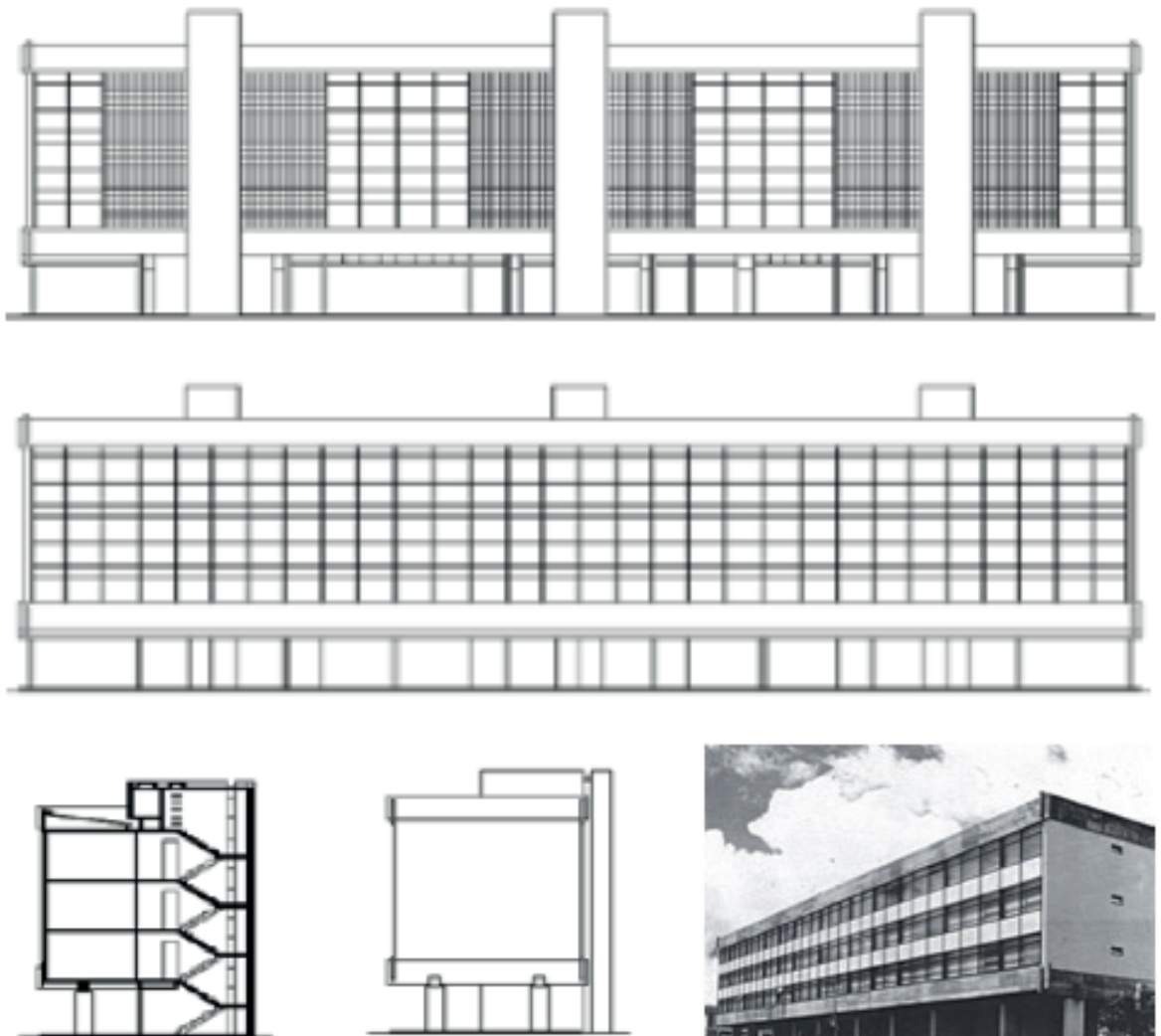


Figura 147 – Imagens do bloco A-18a (1974)- SHCGN 708, bloco K. Fonte: Acervo Marcílio Mendes Ferreira.

Fruto da reelaboração de elementos construtivos e conceitos arquitetônicos utilizados nas experiências de projetos da equipe técnica da Caixa Econômica, o bloco AM-1 (SQS 309, bloco B) sintetiza de maneira particular o repertório arquitetônico de Marcílio Ferreira. Destinado a altos funcionários da Matriz da Caixa transferidos para Brasília - gerência alta, diretores, superintendentes - o AM-1 contempla extenso programa em área de 280m² por apartamento, e recebe os elementos compositivos e recursos de projeto de domínio do arquiteto. As fachadas com dinamismo visual, resultante da variação de posicionamento das varandas sobre os panos de cobogós, o jogo de cheios e vazios sobre a grelha de concreto (KRAWCTSCHUK, 2011) e os pilotis, com desenho especial de pilares, laje de transição e jardins, consolidam o repertório do arquiteto, resultando em qualidade e beleza arquitetônica para o conjunto.

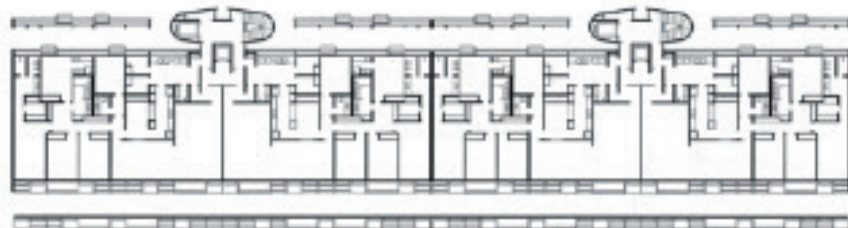
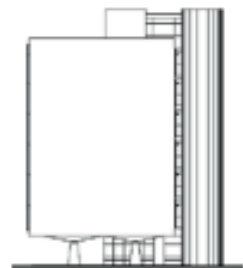


Figura 148 – Bloco AM-1
(1975) SQS 309, bloco
B. Fonte: acervo Marcílio
Mendes Ferreira.



Alternando elementos arquitetônicos (estrutura, brise, cobogós) e maneiras de sua utilização (escala, ritmo, texturas), aprimorando o arranjo espacial e formal das unidades, os projetos dos blocos AM-2, AM-3, AM-4, A-23 consolidam o acervo e ratificam a forma de projetar de Marcílio Ferreira.

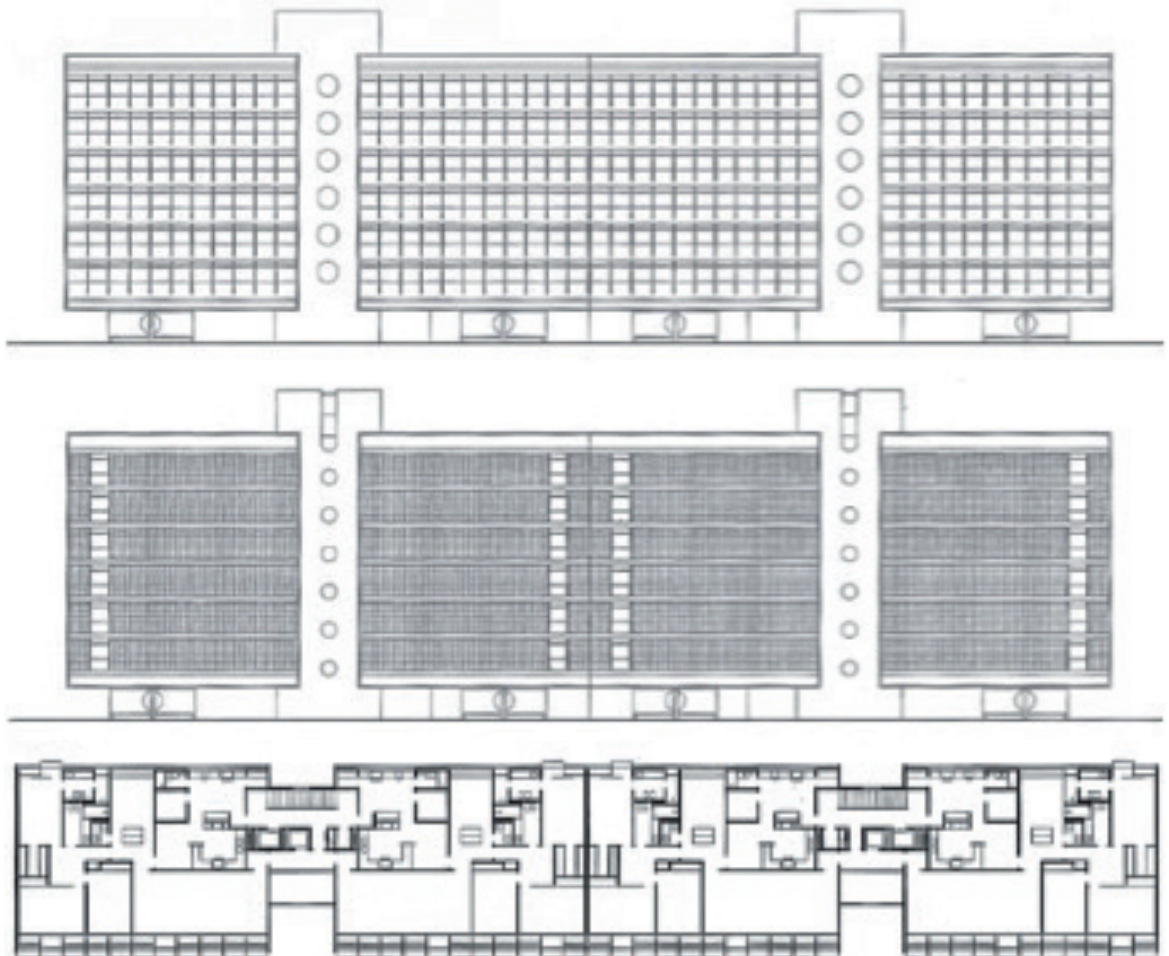


Figura 149 – Bloco tipo AM-2 (1975) - SQS 203, bl. K; SQS 210, bl. C e I; SQS 312, bl. C. Fonte: acervo Marcílio Mendes Ferreira

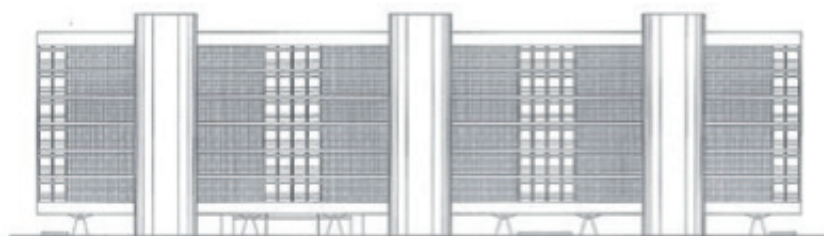
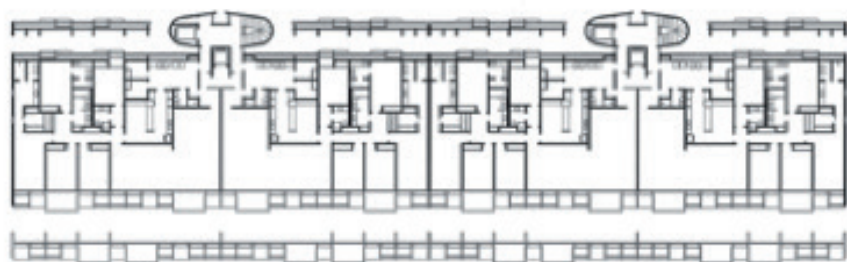


Figura 150 – Bloco tipo AM-3 (1976) - SQS 312, bloco F. Fonte: acervo Marcílio Mendes Ferreira

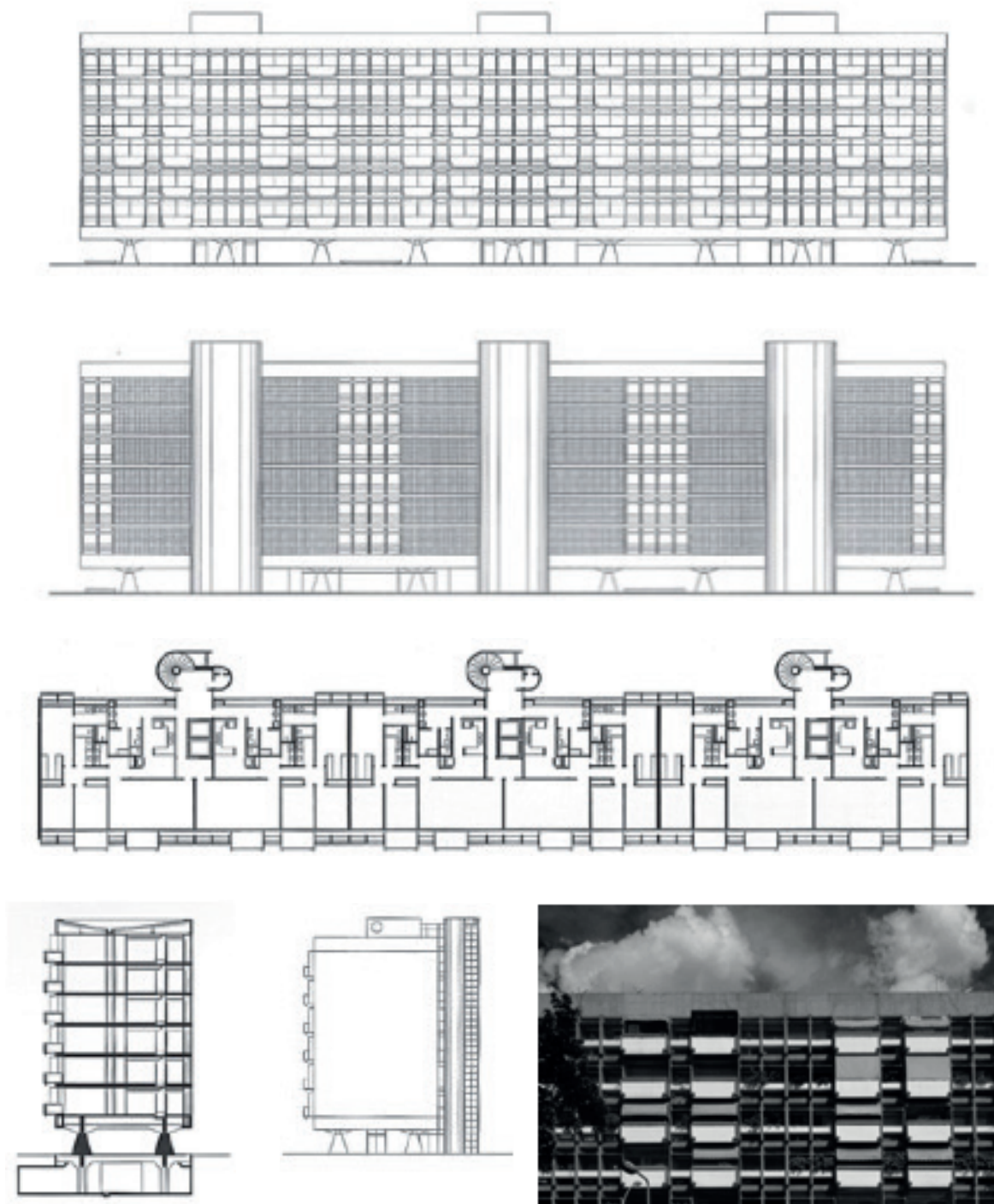


Figura 151 – Plantas, elevações e foto do bloco tipo AM-4 (1976) - SQS 210, bloco D. Fonte: acervo Marcilio Mendes Ferreira



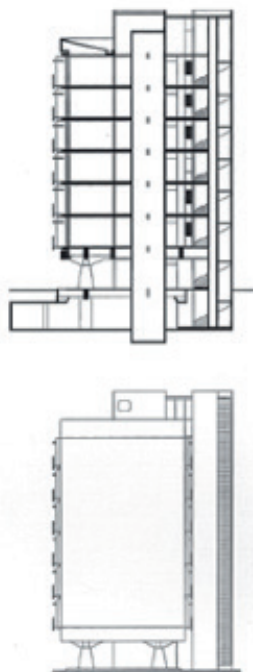
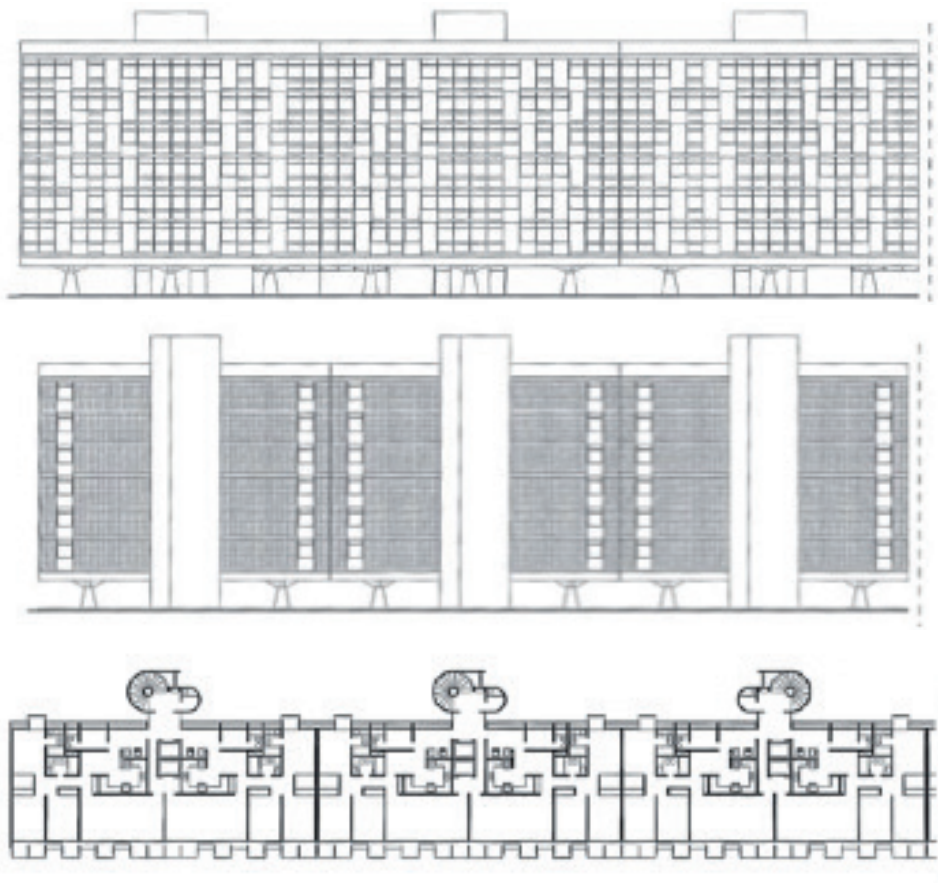


Figura 152 – Bloco tipo A-23 (1976), SQN 205, bloco duplo I e J. Fonte: acervo Marcílio Mendes Ferreira



O último projeto de edifício de apartamentos de Marcílio Ferreira construído em Brasília foi o bloco A-25, em 1980, na SQS 311, bloco F. Fruto de convênio com a Empresa Brasileira de Portos - Portobras, o bloco compreende 24 apartamentos, com 235m² por unidade. A organização da planta baixa e dos jardins que acompanham a lateral dos apartamentos, os elementos pré-moldados da fachada, as torres de circulação e a faixa horizontal de cobogós dialogam com toda sua produção precedente, ratificando coerência formal e traço pessoal na forma de projetar para as superquadras de Brasília.

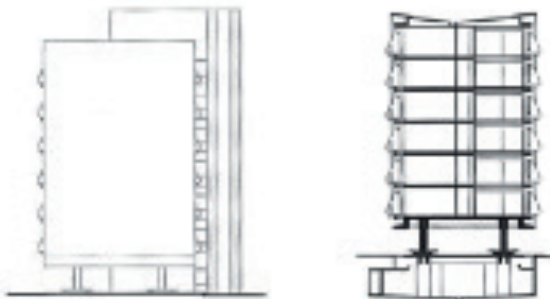
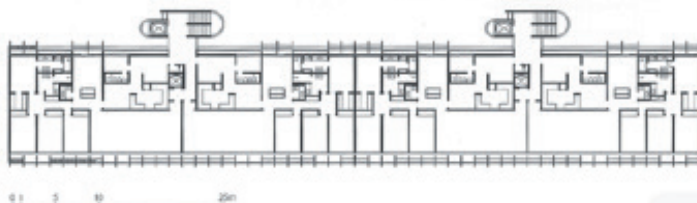


Figura 153 - Bloco A-25 (1980), SQS 311, bloco F. Fonte: acervo Marcílio Mendes Ferreira.

Após sua aposentadoria na Caixa Econômica, Marcílio Ferreira ingressou, por meio de concurso público, na Universidade de Brasília onde desenvolveu a prática da docência na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, ministrando a disciplina Edifícios em Altura, no período de 1993 a 2008, com vínculo empregatício, e até 2010, após sua aposentadoria compulsória, como professor voluntário. “Marcílio jamais deixou a prática projetual de lado. No período em que pertenceu ao quadro da UnB teve importante participação no Centro de Planejamento Oscar Niemeyer - CEPLAN, onde elaborou diversos projetos para a Universidade, através de convênios e de concursos internos.” (KRAWCTSCHUK, 2011, p.128). Com variadas parcerias, são desse período os projetos para a empresa de rastreamento de veículos Autotrac, o Museu de Ciência e Tecnologia, o Centro de Formação em Recursos Humanos para Transportes Urbanos - CEFTRU, o Centro Cultural Brasil-Japão, o Instituto de Química.

Figura 154 – Imagens de projetos de Marcílio Ferreira, elaborados em parcerias, no período de trabalho na UnB. Na sequência, Autotrac, Museu da Ciência, CEFTRU, C.C Brasil-Japão. Fonte: acervo Marcílio Mendes Ferreira.

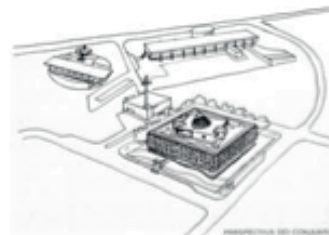
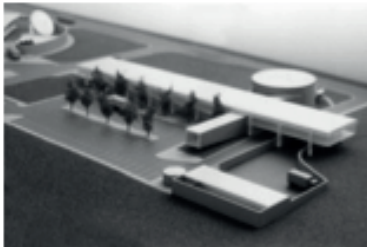
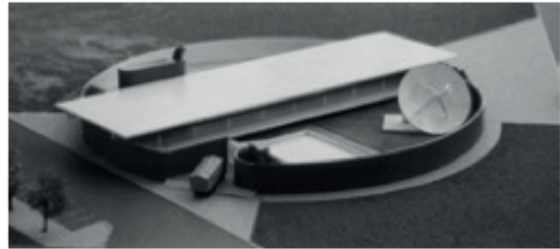
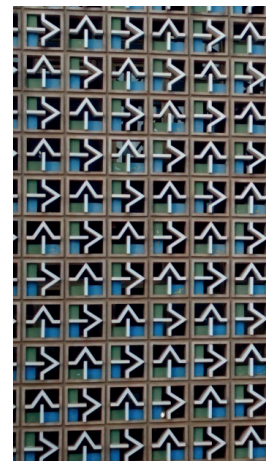


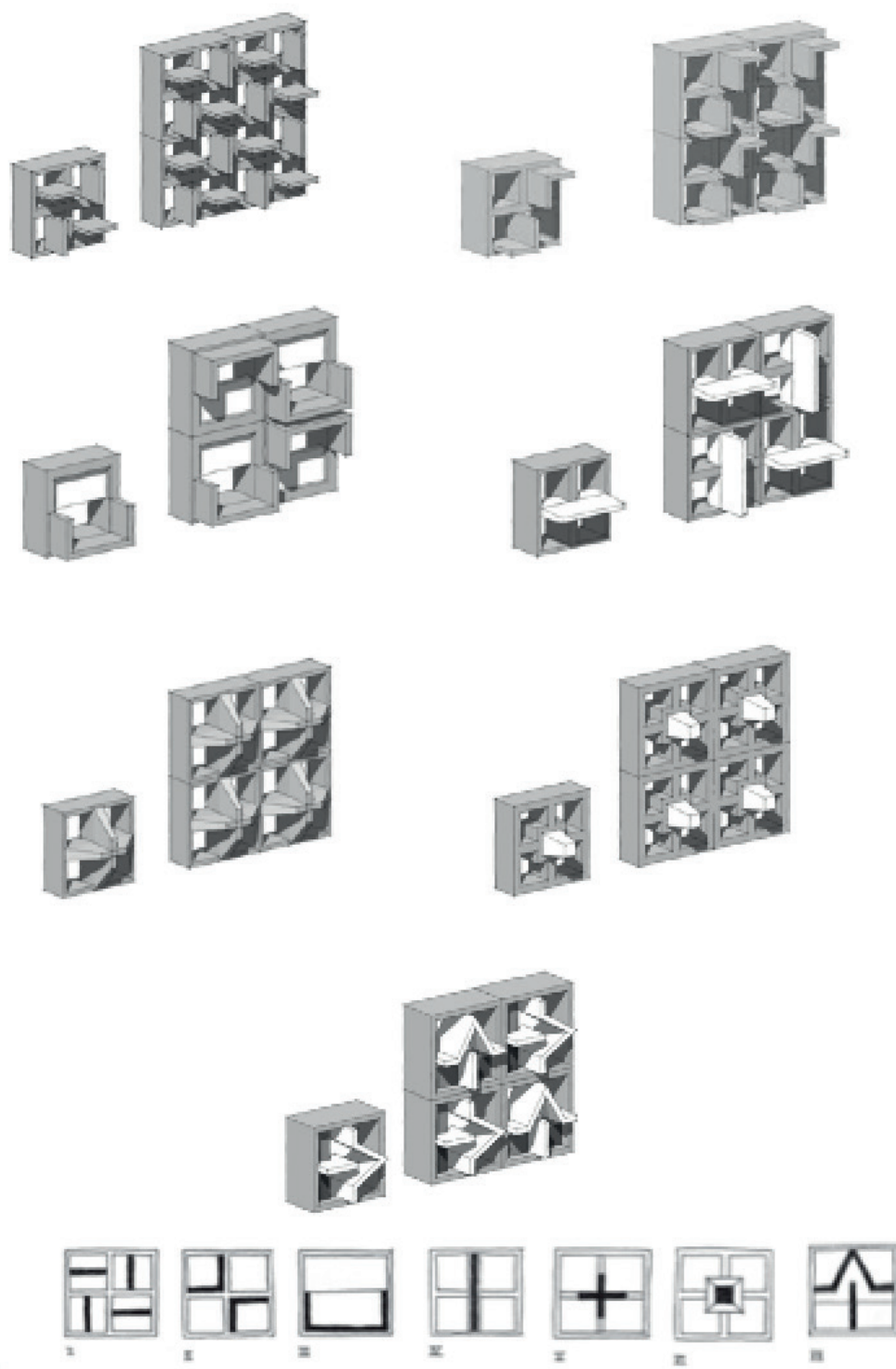


Figura 155 - Instituto de Química da UnB: projeto em parceria com Aleixo Furtado e equipe, construído em 2008, no Campus Asa Norte. Vista da portaria frontal e detalhe de cobogós.



94. Há um diálogo evidente das características (planas e tridimensionais) desses cobogós e a forma de seus usos com a produção artística de Athos Bulcão presente em construções de Brasília (Ver sobre Athos Bulcão no item seguinte desse capítulo).

Da vasta produção de Marcílio Ferreira sobressai, além da organização espacial criteriosa, o extremo zelo de composição com os elementos pré-moldados, a recriação de amplo repertório de elementos vazados (cobogós), que terminam por ser sua marca registrada em seus vários edifícios em Brasília.⁹⁴



Tipos

Figura 156 – Tipos de cobogós de concreto criados por Márcilio Ferreira e utilizados nos edifícios em Brasília. Fonte: KRAWCTSCHUK (2011).

95. Série Professores e Projetos da FAU - UnB, disponível em [http://coda.arq.br/portfolio-items/fau-professores-e-projetos/#!prettyPhoto\[group-954\]/1/](http://coda.arq.br/portfolio-items/fau-professores-e-projetos/#!prettyPhoto[group-954]/1/). Ver ainda: "Os mais belos Edifícios Residenciais de Brasília" disponível em <https://meiaum.wordpress.com/2015/08/18/os-mais-belos-edificios-residenciais-de-brasilia/>.

Embora tenha realizado uma ampla obra na capital, Marcílio Ferreira ainda possui poucos registros significativos de sua produção. A dissertação de Stepan Krawtchuk, de 2011, utilizada vastamente nessa pesquisa, uma síntese de pesquisa de obras coordenada pela FaU-UnB⁹⁵ e algumas inserções no livro A invenção da Superquadra, do qual é co-autor, trabalhos pioneiros e significativos, ainda parecem insuficientes para a o conhecimento de sua obra.

Quando de seu falecimento, em 2011, Marcílio recebeu homenagem do Docomomo Brasil, em seu seminário em Brasília.

marcílio mendes ferreira

1936-2011



nascido em rio pomba, mg, em 7 de abril de 1936. formado pela escola de arquitetura da universidade federal de minas gerais em 1963. trabalhou no departamento de engenharia da caixa econômica federal em brasilia de 1968 a 1993. foi professor de projeto arquitetônico na universidade de brasilia de 1993 a 2006. foi autor de diversos projetos, destacando-se o instituto de quimica da unb (com aleixofurtado) e mais de vinte edificios de apartamentos nas superquadras de brasilia (sqqs 203, 210, 312; sqn 205, 206), tema sobre o qual publicou um livro (com matheus gorovitz) em 2009.



Figura 157 – Homenagem do Docomomo Brasil a Marcílio Ferreira. Fonte: Docomomobsb.org

O objetivo final deste tópico da pesquisa é entender a importância e abrangência, do ponto de vista de valores patrimoniais, da arquitetura e urbanismo da Superquadra Norte 206. Marcílio Ferreira projetou todos os edifícios da superquadra. Para melhor situar essa sua produção, fez-se necessária a análise do significado e a abrangência de seu contexto próximo. Para tanto, discute-se o conceito de Superquadra, suas características e implantação em Brasília e o papel estruturador que essa configuração urbana desempenhou na consolidação da cidade.

3.3.2 - A Superquadra e o arquiteto

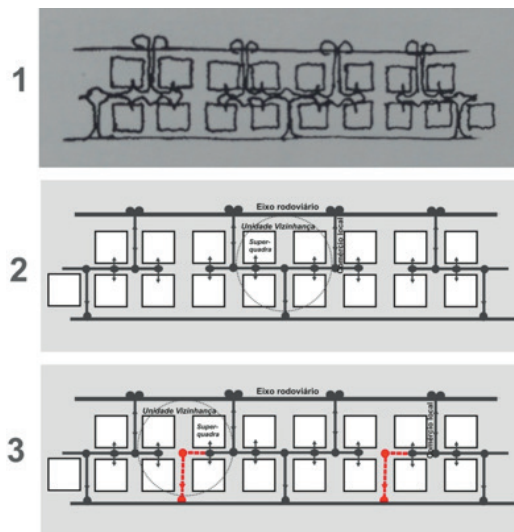
“Brasília é uma cidade árida para se morar”. “Brasília, não oferece condições mínimas de habitabilidade”. “Brasília não tem espaço para o pedestre” - frases que o morador e o pesquisador da cidade ouviram ou ouvem com certa frequência, vindas principalmente daqueles que tiveram pouca oportunidade de conhecer as áreas habitacionais do Plano Piloto ou que elaboram por metonímia a análise da cidade. Sem falar naqueles que divergem de forma geral das idéias do projeto da cidade por motivos predominantemente ideológicos. A condição concreta espacial e ambiental da superquadra pode colocar em questão tais convicções.

Lucio Costa não *inventou* a superquadra. Como toda forma de morar, a superquadra percorreu um caminho próprio com adaptações e ajustes às circunstâncias decorrentes de diferentes momentos da história urbana recente. A solução em cidades onde as superquadras, associadas a comércio e área institucional local, compunham uma unidade de vizinhança foi desenvolvida desde os anos de 1920. Essa solução é apresentada e comentada no ensaio *A invenção da superquadra* de Matheus Gorovitz⁹⁶ no qual o autor mostra alguns precedentes conceituais para apresentar a *Unidade de Vizinhança - UV* de Brasília.

Para Gorovitz, conceitos urbanísticos modernos levam cada vez mais em conta o fato de que a população circula mais e com maior facilidade, não justificando a divisão da cidade em unidades estanques, separadas umas das outras e equipadas de serviços exclusivos. Segundo Gorovitz, nos exemplos anteriores a Brasília, apesar da boa intenção de seus autores, a configuração da área de centralidade da UV a fez muito isolada, impedindo uma conexão direta com outras UV, dificultando sua relação com o restante da cidade. Nessas experiências, as unidades ainda permaneciam autônomas, segregadas e hierarquizadas, com centros de serviços com restrições de acesso para as populações de outras unidades.

Para o autor, aí reside a grande diferença em relação a Brasília, [...] “onde os equipamentos residenciais, e, em particular o comércio, são efetivamente lugares de passagem obrigatória, não exclusivos dos moradores da quadra, daí a animação desses centros completamente ausente nos de Milton Keynes.” (FERREIRA; GOROVITZ, 2009, p.21).

Lucio Costa *inovou* o conceito de superquadra. Inovou ao elaborar uma solução urbana onde a Unidade de Vizinhança - um conjunto de quatro superquadras - se apresentou como módulo agenciador da trama urbana; aqui ele reconfigurou o conceito através de princípios tais como relações de proximidade, conexão, unidade e modernidade.



96. Embora o título do ensaio de Gorovitz pressuponha a invenção, o seu conteúdo mostra que se trata de uma inovação e resignificação urbana da superquadra. A palavra invenção - gancho que alguns críticos de Lucio Costa utilizam para diminuir seu mérito - parece colocada por Gorovitz como uma ênfase de reconhecimento e valorização da solução urbana de Costa. Ver FERREIRA; GOROVITZ, 2009.

Figura 158 - Esquema em planta de conexões das superquadras de Brasília. 1- Croqui da proposta de Lucio Costa. 2- Esquema gráfico baseado no croqui de Costa. 3- Esquema da Unidade de Vizinhança efetivamente implantado na construção de Brasília, com alças de acessos acrescidas (tracejadas em vermelho). Fonte: FERREIRA; GOROVITZ (2009) e desenhos do autor.

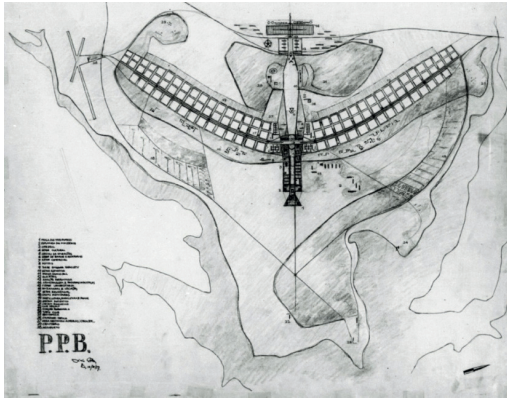


Figura 159 – Mapa de Brasília com superquadras de Lucio Costa e foto aérea da Asa Sul do Plano Piloto. Fonte: ArPDF.

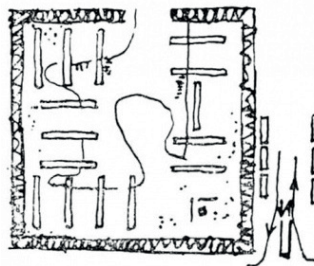
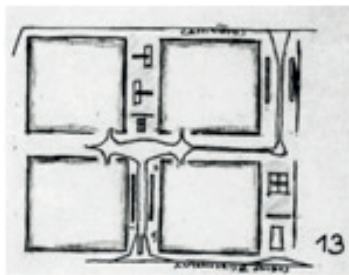


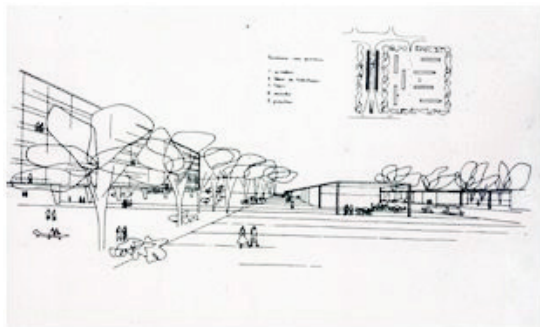
Figura 160 – Croquis da superquadra do Relatório de Lucio Costa e foto da Superquadra 308 Sul, componente de uma Unidade de Vizinhança. Fonte: ArPDF.

Para Gorovitz, os sentidos de utilidade e beleza estão presentes na proposta de Costa. Cada unidade de vizinhança comparece como uma conexão funcional e estética que interage estruturando a urbanidade do projeto.

A *conexão funcional* estabelecida pela forma de implantação das habitações e de serviços complementares:

Desse modo, os equipamentos são diretamente acessíveis pelas UVs e pelas vias de interligação setorial, ou seja, sem renunciar ao caráter local, a implantação favorece o acesso dos equipamentos a todos, constituindo assim um dos fatores de articulação entre as UVs e a cidade; essa interface promove um intercâmbio que transcende as relações de vizinhança ao criar espaços de mediação entre o domínio do morador e o domínio do cidadão. (FERREIRA; GOROVITZ, 2009, p.23).

Figura 161 – Croquis do comércio local da superquadra de Lucio Costa e foto da entrequadra 408/409 Norte. Fonte: ArPDF.



A *conexão estética* assegurada pela modulação, simetria, facilidade de leitura urbana, proporção das partes:

O sentido geral que prevalece nas disposições plásticas adotadas se objetiva na coesão das partes, pelo que são apreendidas como um todo ordenado. O uno no diverso qualifica esteticamente o objeto e aprimora o olhar do sujeito. Para articular os domínios público e privado, o partido adota os seguintes fatores de conectividade: axialidade, eurritmia, simetria e comodulação. (FERREIRA; GOROVITZ, 2009, p.24).

Contrapondo-se ao modelo de origem que compunha as Unidades de Vizinhança de Radburn, Harlow e Cumbernauld – segundo Gorovitz, introvertido, hierárquico, intimista, autônomo e suburbano –, a superquadra de Brasília, para o autor, reforça a imagem da capital, que tem na *modernidade* a sua característica singular, aliada a outros atributos que qualificam o projeto urbano do Plano Piloto, atributos que constituem a cidadania, identidade, subjetividade e o contraponto entre o singular e o universal intrínsecos ao espaço (FERREIRA; GOROVITZ, 2009).



Figura 162 – O cinturão verde da superquadra no croqui de Lucio Costa e em foto de situação atual. Fonte: ArPDF.

O conceito de unidade de vizinhança e particularmente de seu módulo componente, a superquadra, síntese da forma de morar no Plano de Lucio Costa, se notabilizou a ponto de, na língua portuguesa a palavra *superquadra* começar a ganhar sentido específico no Brasil com Brasília, no urbanismo e nos dicionários. Os dois principais dicionários brasileiros (Aurélio e Houaiss) desenvolvem o verbete. Desde 1982, no Novo Dicionário da Língua Portuguesa - *Aurélio*:

Superquadra [De super + quadra] S.f. Bras. DF Área residencial aberta ao público, em contraposição a condomínio fechado, com uma única entrada para veículos, emoldurada por larga faixa verde densamente arborizada, com edificações de gabarito uniforme de seis ou três pavimentos sobre pilotis livres, e equipamentos de uso comum, como playgrounds e escolas. (FERREIRA, 1982, p.1339).

Mas, nem todos os estudiosos reconhecem os atributos apontados por Gorovitz nas superquadras de Brasília. Frederico Holanda (2002), tendo como base as dimensões morfológicas de desempenho dos espaços, preceitos teóricos da Sintaxe Espacial, considera que a quantidade de áreas livres para o convívio social gera uma excessiva permeabilidade espacial no interior das superquadras residenciais de Brasília, o que provocaria a perda de urbanidade nesses tecidos, pela dificuldade de encontros interpessoais, ausência de contiguidade, orientabilidade e identidade, ocasionando relativa esterilidade e esvaziamento (HOLANDA, 2002). Mas, por outro lado, aproximando-se da visão de Gorovitz, o autor pondera que a solução das superquadras do Plano Piloto fica “[...] a meio termo entre o localismo da unidade de vizinhança e a urbanidade mais típica das

idades tradicionais” (HOLANDA, 2002, p.325), devido à localização dos comércios locais, que não ficam no interior da superquadra, mas em sua periferia; isso ocasiona um maior acesso e integração desses lugares a outras áreas da cidade

Contrapondo-se ao otimismo conceitual de Gorovitz relativo ao urbanismo moderno de Costa e às áreas de habitação da capital, Luis Espallargas Gimenez, em dois textos com posturas similares⁹⁷, analisa o conceito de superquadra e sua aplicação em Brasília. Para o autor, do ponto de vista conceitual a superquadra representa a superação moderna da unidade de vizinhança⁹⁸, e sendo uma configuração que reproduz e justapõe um padrão espacial, tem papel decisivo na construção da morfologia urbana, correspondendo a uma dimensão intermediária entre cidade e edifício, onde arquitetura e urbanismo modernos intervêm juntos. Gimenez, entretanto, entende que a confusão entre o conceito de superquadra e de unidade de vizinhança (esta, para ele, convencional e desacreditada) turva o debate sobre a importância da superquadra no urbanismo moderno. Do seu ponto de vista, a unidade de vizinhança (área de vizinhança, como prefere Costa), como implantada em Brasília, não consegue dar conta de uma completa experiência urbana. Ao afastar o tráfego de passagem para as vias arteriais de seu perímetro, promovendo ambientes verdes e pacatos, [...] “seus urbanistas parecem estar mais comprometidos com encontrar essa medida local que torne a experiência cotidiana aprazível” (GIMENEZ, 2009, n.p.) e menos com a vida urbana no seu sentido mais amplo.

Gimenez (2012) vê também com demérito (como não moderno) na entrequadra de Brasília o comércio local tomar a forma da tradicional rua-corredor da cidade antiga. E ainda: considera um subproduto da Cidade Jardim, regressivo, antiquado e pré-industrial [...] “o desenho com áreas verdes envolventes e as distâncias compatíveis com a proteção infantil”, assim como a entrada única da quadra com seu [...] “estreito *greenbelt* e seus edifícios de seis pavimentos sobre pilotis para que as mães chamem filhos da janela” (p.281). Para Gimenez, o sucesso parcial das superquadras em Brasília é dado pelo seu aspecto estético e não pela vivência urbana completa, pois elas não definem em seu conjunto uma rede arterial homogênea, extensa e eficaz para a cidade como um todo:

No caso da Brasília habitacional, é a noção de unidade de vizinhança a que constitui a estrutura dos setores habitacionais e não a superquadra que só delimita setores residenciais. Em todo caso, o êxito das superquadras com lâminas relacionadas elevadas sobre pilotis é irremediável, pela extraordinária fortuna neoplástica que alcança. (GIMENEZ, 2009, n.p.).

Para Gimenez a inconsistência da superquadra brasileira, como tantas superquadras, é resultado da contaminação do conceito de unidade de vizinhança e, [...] “apesar da notável qualidade das relações espaciais entre as lâminas, constrói-se apenas um tipo habitacional”; a diversidade tipológica poderia explorar e refinar, ainda mais, os valores e matizes espaciais e oferecer diversas condições de moradia (GIMENEZ, 2012, p.281).

97. Cidade moderna e superquadra (GIMENEZ, 2009) e Brasília – o jogo de sete erros (GIMENEZ, (2012).

98. “A proeminência da superquadra no desenho dos setores habitacionais modernos fica velada pela confusão que estabelece com a convencional e desacreditada noção de unidade de vizinhança, está turvada pela inconsequente explicação funcional e social, pelos usos coletivos, pela comunidade de famílias isoladas em lotes e pelo mito da aldeia.” (GIMENEZ, 2009, n.p.).








	Forma	Local
Tipo 1		SQS SQN
Tipo 2		SQDS SQDN
Tipo 3		SQS SQN
Tipo 4		SQS, SQN SQDS, SQDN
Tipo 5		SQS 207
Tipo 6		SQS 207
Tipo 7		SQN 204

Figura 163 - Levantamentos de tipos de projeção de blocos das superquadras de Brasília. Fonte: MACHADO, 2008.

Por não corresponder à realidade da vida cotidiana local, o cidadão habitante das superquadras, olhando para seu espaço, certamente terá dificuldade de entender algumas máximas de Gimenez quando afirma:

[...] O descuido nas superquadras em Brasília corresponde à desordem e ao conflito entre sistema viário local para automóveis e espaços coletivos para os moradores [...] “Em Brasília, a superquadra não constrói a cidade aberta e moderna, por isso corre o risco de ver-se encerrada em quase condomínios. (GIMENEZ, 2012, p.282).

A exacerbada convicção teórica do autor desvirtua e obscurece sua análise. O apego ao conceito de superquadra como uma formalidade teórica o impede de identificar qualidades urbanas na proposta habitacional estruturadora de Costa. Gimenez não vê conexão, integração e unidade urbana na proposta habitacional de Lucio Costa porque ela não contempla todos seus itens com a *aura da modernidade*, e Costa ainda a denomina de área de vizinhança e não *superquadra*, como o autor gostaria.

Se analisadas detidamente, as qualidades que Gimenez vê no conceito de superquadra estão nas áreas de vizinhança de Lucio Costa. Talvez a distância da observação, a pressa no julgamento e a carência de experimentação mais prolongada desse espaço tenham contribuído para os equívocos de tão incisivo veredito.

Analisadas *de dentro*, no conjunto residencial que compõe o Plano Piloto, a superquadra é reconhecida pelos seus atributos técnicos, espaciais e ambientais e um aperfeiçoamento do modo moderno de viver:

As Superquadras residenciais são talvez um dos cenários urbanos mais bem-sucedidos e menos conhecidos daqueles que nunca habitaram a cidade. Os blocos de Superquadras, sobretudo aqueles construídos nas duas primeiras décadas de existência da capital, acabaram por determinar decisivamente a paisagem urbana que, em harmonia com a vegetação abundante, constitui o habitat dos mais de quatrocentos mil moradores do Plano Piloto. O anonimato desta arquitetura silenciosa, entretanto, acabou por lançar um véu igualmente impessoal sobre as pessoas e instituições que os construíram. (MATOSO, 2009, n.p.).

E ainda:

Ao se considerar as soluções urbanísticas distintivas de Brasília, aquela de maior sucesso e mais consagrada em termos de organização físico-espacial é encontrada, sem dúvida, nas chamadas superquadras, grandes quarteirões da ordem de 280m x 280m cada, distribuídos ao longo das Asas Sul e Norte. Um exame em maior detalhe de suas características permite identificar aqueles elementos constitutivos que as tornaram um êxito urbanístico, ainda que do ponto de vista social continuem sendo uma resposta onerosa e elitista, a poucos acessível. (FICHER *et al*, 2003, p.256).

Brasília⁹⁹ ainda é uma cidade em *construção* com vazios, hiatos e incompletudes espaciais em relação à cidade projetada. Sua estrutura social perversa e excludente não se diferencia muito do perfil de outras grandes cidades brasileiras. O seu traçado urbano, sim. Sendo pertinente a crítica à forma como alguns setores da cidade foram consolidados, especialmente pela pouca articulação desses espaços com outros da cidade – setores bancário, comercial e monumen-

99. O centro da abordagem desta pesquisa (recorte temático) é a arquitetura e o urbanismo de Brasília e sua representatividade histórico-cultural, considerando a área do Plano Piloto. A Brasília capital, uma região metropolitana de mais de 2 milhões de habitantes, é um tema muito mais amplo, com relações e características complexas que demandam outros focos de pesquisas. Para essa dimensão metropolitana, ver, por exemplo, os estudos coordenados pelo geógrafo Aldo Paviani.

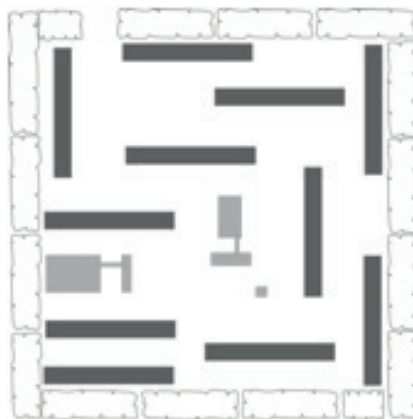
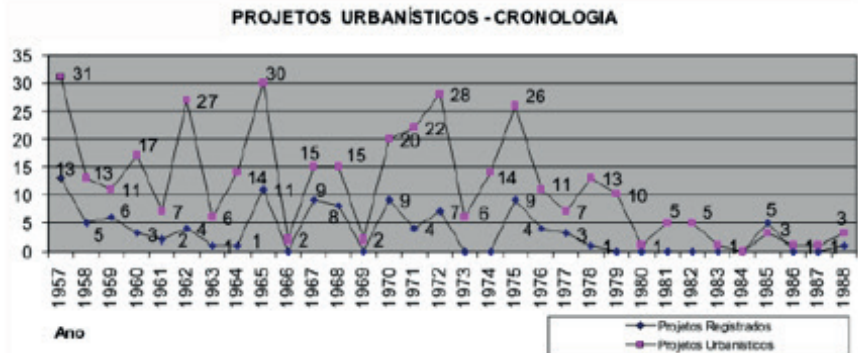
tal carecem de integração, na escala do pedestre, com os demais setores -, ela não procede em seu setor habitacional, especialmente na solução criada para as superquadras. A acessibilidade e democratização do fluxo no espaço, a integração, a facilidade na identificação da superquadra na cidade e do bloco na quadra, a fluidez espacial e a amenidade ambiental, com a presença da vegetação abundante prevista em sua concepção caracterizam o que de melhor o urbanismo produziu para a cidade. Não só especialistas ratificam essa impressão. Avaliação da cidade por moradores de variadas faixas de renda apontam altos índices de aprovação (HOLANDA, 2002).

Tal quadro e responsabilidade é que Marcílio Mendes Ferreira encontrou ao se deparar com a missão de projetar os onze blocos da SQN 206.

O plano de Lucio Costa define a composição das superquadras formando a área de vizinhança e estabelece sua relação espacial conformando a cidade, porém o desenho de cada quadra, com a distribuição de seus edifícios no espaço urbano e suas respectivas tipologias construtivas, ficou para definição de projetos específicos, desenvolvidos em etapas posteriores ao início da construção de Brasília.

Nesse período, o desenho das superquadras foi se alterando, incorporando novas necessidades e conceitos. Segundo Machado (2007), a tipologia dos projetos iniciais¹⁰⁰ - blocos retos e alinhados, garagem térrea contígua à projeção, torre única de circulação vertical - sofreu transformações significativas a partir de 1965, com a incorporação do subsolo para garagem, a diversidade de prumadas e o formato sinuoso (formato ameba) das vias internas de circulação, permanecendo os blocos alinhados e retos.

100. "À medida que as organizações espaciais propostas pela Divisão de Arquitetura foram se socializando por um processo de difusão cultural, e foram aceitas entre profissionais que atuavam na elaboração dos projetos urbanísticos das superquadras, por corresponderem às necessidades de um contexto, foram transformando-se em tipo." (MACHADO, 2007, p.74).



Entre 1957 e 1975, foram elaborados projetos urbanísticos para todas as superquadras de Brasília. Alguns foram revistos posteriormente, datando de 1988 o último projeto urbanístico aprovado para superquadra. Porém, é preciso “[...] chamar a atenção para o fato de encontrarmos, nos últimos anos desse período, uma grande quantidade de projetos elaborados que procuravam rever projetos com categorias anteriormente

Figura 164 - Cronologia de projetos urbanísticos das superquadras e projeto da SQS 113 Sul. Fonte: MACHADO, 2007, e croqui nosso sobre mapa da 113 Sul.

consagradas.” (MACHADO, 2007, p.80).

A legislação urbanística de Brasília entre 1967 (Decreto 596, de 8 março) e 1989 (Código de Obras e Edificações de Brasília) facultava a quem adquirisse todas as projeções de uma quadra elaborar um projeto próprio de ocupação do espaço diferente do registrado em cartório (que, em geral, eram os desenhados pelos técnicos do governo do DF), desde que respeitada a taxa de ocupação de 15% prevista para os terrenos nas quadras residenciais, e os respectivos gabaritos em altura.



Nesse período, principalmente a partir de 1970, registra-se uma inflexão, com ruptura com a tipologia de organização espacial desenvolvida originalmente pela Divisão de Arquitetura e Urbanismo - DAU - de Brasília. A tendência se caracterizou sobretudo pela não linearidade ou não ortogonalidade das projeções em relação à quadra, gerando um desenho bastante diverso em relação aos primeiros projetos. Paralelamente, o desenho original, com blocos alinhados e ortogonais, dispostos de acordo com as curvas de níveis do terreno, agora incorporando garagens no subsolo, permaneceu em projetos ainda não implantados. É no projeto de quadra com essas características - que foi alterado pelo DAU em 1975¹⁰¹ - que Marcílio Ferreira projetou, em parceria com Takudoo Takada, os blocos de apartamentos da SQN 206.

Os blocos de apartamentos da SQN 206 são resultado da parceria da Caixa Econômica Federal, que entrou com recursos financeiros, e da Universidade de Brasília, detentora das projeções dos terrenos. Os 11 blocos, destinados a funcionários das duas instituições, foram distribuídos de forma linear e ortogonal, localizados no perímetro da área, acompanhando as curvas de níveis, deixando livre um grande espaço central para as atividades de moradores. Ali se configuram amplos espaços urbanizados com bancos e intensa arborização, quadra de esporte e parque infantil. Sinalizando um esforço de integração espacial com o restante da cidade, a quadra possui uma grande abertura para o lado do eixo rodoviário, área destinada à escola térrea (não construída), interrompendo a distribuição dos prédios em altura, facilitando a visualização do espaço interno da quadra a partir dos eixos leste e oeste e tornando mais acessível sua leitura e identificação.

Figura 165 – SQS 207, SQN 310 e SQN 204. Fonte: Google Earth e MACHADO (2007).

101. A Secretaria de Estado de Gestão do Território e Habitação – SEGETH - possui em seus arquivos duas plantas para a SQN 206. A primeira foi elaborada pela Divisão de Arquitetura e Urbanismo – DAU, em 1964; a segunda, que altera a disposição dos blocos e os fluxos na quadra, é de 1975, ano em que iniciaram as obras de construção dos blocos. Marcílio Ferreira projetou posteriormente a SQN 311, utilizando uma disposição de blocos e circulações similares aos da SQN 206.



Figura 166 – Localização e planta da SQN 206. Fonte: FERREIRA; GOROVITZ (2009).

O acesso único de veículos à superquadra é feito pela via L1, próximo a sua face sul. As vias internas de circulação são lineares, diretas aos prédios, com uma faixa sul-norte que corta a área central interligando os dois segmentos de blocos dispostos nas bordas da quadra. Todos os edifícios são compostos de pilotis, seis pavimentos-tipo e garagem, além de estacionamento descoberto para automóveis, nas laterais da projeção térrea dos pavimentos. Cada edifício, de 80 x 10 metros, contém 36 unidades, distribuídas em três prumadas dotadas de escada e elevadores. A unidade de moradia possui sala, três quartos (uma suíte), cozinha, banheiros e dependências de serviços com área e quarto, totalizando área de 120m².

A 206 Norte foi projetada em 1974. Seis blocos de apartamentos foram destinados à UnB e cinco, à Caixa Econômica. Para viabilizar o convênio e assegurar a construção de todos os blocos, fez-se necessário acelerar cronogramas:

A empreitada foi marcada pelo curtíssimo prazo de planejamento e de execução. O projeto deveria ser concebido e preparado para licitação em apenas três meses. A tarefa ainda tinha um agravante: com a extinção do serviço técnico da Caixa, caberia aos arquitetos desenvolver a parte de especificações de materiais e projetos complementares. Marcilio contou então com o apoio do arquiteto Takudoo Takada para esta função. (KRAWCTSCHUK, 2011, p.87).

O projeto de urbanização foi desenvolvido pelo governo do Distrito Federal, que programou, além do asfalto, os passeios, jardins, bancos, gramados e toda infraestrutura de águas pluviais, terminais telefônicos e espaços para Escola Classe e Jardim de Infância, escolas que não foram construídas até então (FERREIRA, s/d, p.241).

Por meio de concorrência pública, na modalidade de empreitada global com critério de menor preço, a empresa João Fortes Engenharia foi contratada pela Caixa Econômica Federal para construir os 11 edifícios de apartamento. A construção dos prédios foi concluída em fevereiro de 1977, quando se iniciou a urbanização final da superquadra, efetuada pela Novacap, sendo entregues oficialmente aos usuários em agosto de 1977.¹⁰²

O acompanhamento das experiências de aplicação de tecnologia e racionalização da construção, provenientes do ideário e experiências do movimento moderno no mundo, e o curto prazo para construção de Brasília possibilitaram

102. Parece que, para tornar mais "heróica" a construção da superquadra, e reforçar o marketing da construtora, foi divulgado em revista da área da construção, artigo intitulado: "Em 16 meses, construídos 11 prédios na Asa Norte." O período de 16 meses parece referir-se somente ao prazo de edificação dos blocos, não contendo o período de escavações e preparação do terreno e urbanização da superquadra. O corpo do mesmo artigo, publicado na revista Construção Minas Centro Oeste, de janeiro de 1978, aponta que a obra da superquadra foi iniciada em setembro de 1975 e entregue oficialmente em agosto de 1977 (FERREIRA, s/d, p. 241), período de 23 meses - que é, mesmo assim, um período curto para o vulto do empreendimento.

variadas experiências com as técnicas de pré-moldagem na capital. Oscar Niemeyer e João Filgueiras Lima (Lelé) iniciaram essas experiências seguidas por vários arquitetos que trabalharam na construção da cidade, especialmente no Centro de Planejamento Oscar Niemeyer - CEPLAN - da UnB.¹⁰³

Na SQN 206, Marcílio Ferreira teve a declarada intenção de manter coerência com a linha de construção de Brasília e com os caminhos da arquitetura brasileira da época. Os blocos previstos, em forma de torres verticais em lâmina, são considerados pelo autor [...] “a melhor solução para habitação vertical. Solução que permite melhor ventilação cruzada, maior privacidade, grande domínio do entorno e facilidade de acessos e estacionamento.” (KRAWCTSCHUK, 2011, p.194). A escolha de linhas simples, a tecnologia aplicada, os elementos de proteção tipo *brise soleil* compõem na busca da integração formal e conceitual com a produção dos arquitetos pioneiros. Ao mesmo tempo, esses elementos, rearranjados, possibilitaram sua individualização compositiva, dotando de características próprias os traços da arquitetura de Marcílio Ferreira.

103. Neusa Cavalcante, na pesquisa de doutoramento intitulada *Ceplan: 50 anos em 5 tempos, detalha projetos e experiências pioneiras de construções com a utilização da técnica de pré-moldagem desenvolvidas pelas equipes do CEPLAN no início da década de 1960* (CAVALCANTE, 2015).

3.3.3 - O edifício A-22 na superquadra

O edifício A-22 inicia na SQN 206 uma série de edifícios de Marcílio Ferreira elaborados com os conceitos que caracterizam sua arquitetura: linhas retas, racionalidade, trama a partir de elementos simples, possibilidade de leitura ativa da superfície final dos edifícios nos vários momentos do dia.

A base e o coroamento do prisma retangular são executados em concreto aparente, e tanto vigas de transição quanto platibanda apresentam estreitos veios verticais em baixo relevo. O branco das empenas laterais cegas se contrapõe ao relevo das fachadas principais e ao concreto aparente empregado no restante da edificação. [...] Seus pilares duplos possuem desenho singular, aparentemente frutos do resultado da intersecção e subtração de formas geométricas, já que seus espaços negativos formam dois quartos de círculo na base e um triângulo isósceles invertido no lado superior. (KRAWCTSCHUK, 2011, p.89).

O desejo de inovação técnica foi limitado pela viabilidade econômica do empreendimento. A disponibilidade e o custo da mão de obra apontaram economicamente para uma solução que evitasse a total industrialização dos elementos construtivos. Ferreira optou por uma solução mista, com a estrutura e vedações laterais convencionais e com elementos pré-fabricados nas grandes fachadas. A pré-fabricação foi executada no próprio canteiro de obra.

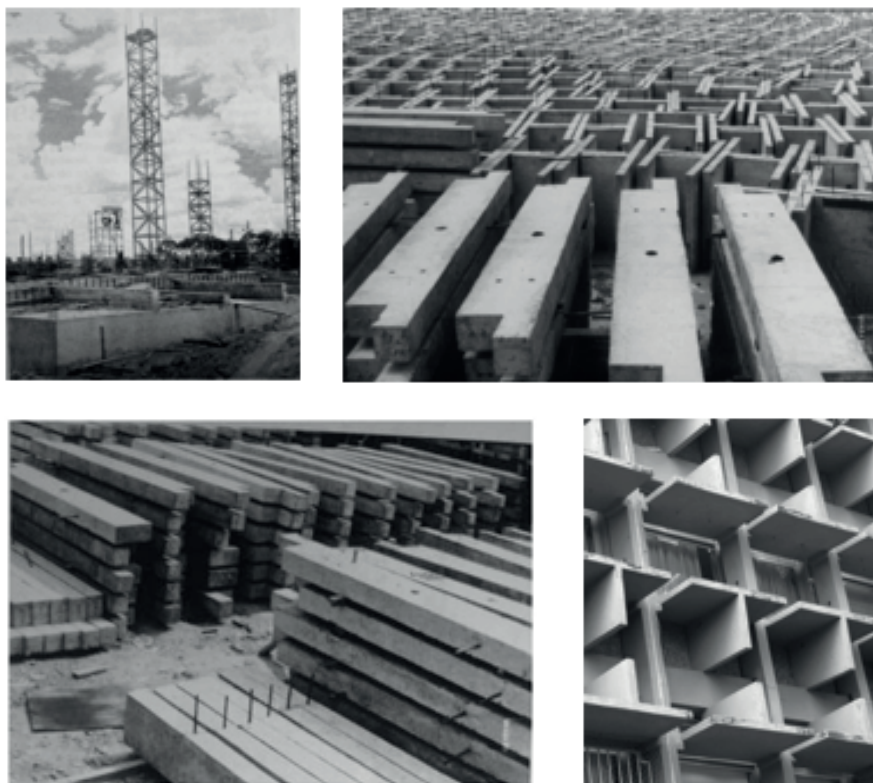


Figura 167 – Canteiro de obras do A-22 com peças pré-moldadas in loco. Fonte: acervo Marcílio Mendes Ferreira.

A inovação e o “jeitinho” conceberam soluções para os problemas técnicos e limitações que surgiram no canteiro:

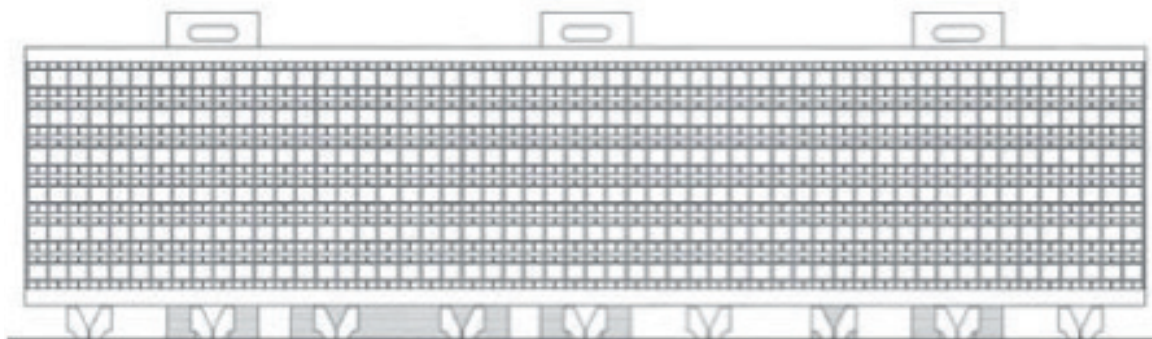
Os *brises soleil*, em concreto aparente, que caracterizam as fachadas, executadas com elementos pré-moldados constituíram também outro elemento técnico inovador

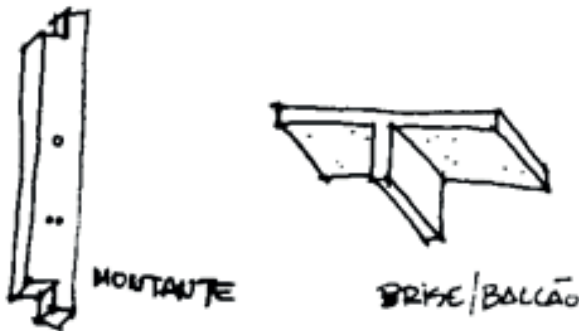
empregado na obra. Um total de 14 mil peças, cada uma pesando 400 kg, exigiu atenção especial por parte da empreiteira responsável. Devido ao avanço da garagem, foi impossível a utilização de guindastes para a suspensão das peças pré-moldadas. Para sanar essa dificuldade, a construtora realizou estudos na própria obra, e optou por um sistema de lanças, para levar as peças até o local onde foram soldadas na estrutura do prédio. O sistema escolhido se constitui numa lança anexada a um *trolley* e fixada na parte superior do prédio por uma chapa de aço. Cabos de aço de ½”, ganchos e guincho, completam o sistema que permitiu a suspensão das peças pré-moldadas até a fachada do edifício. Enquanto o guincho era operado, encaixando a peça pré-moldada no gancho do cabo de aço, operários trabalhavam numa corda de sisal, que quando solta, deixava o *trolley* correr, aproximando a peça da fachada do prédio (FERREIRA, s/d, p.243).

A modulação, a economia de formas e a simplicidade construtiva das peças viabilizaram a pré-moldagem na obra, que contou com cerca de dois mil operários. O diferencial do edifício é que o arranjo elaborado, mesmo com a simplicidade geométrica das peças componentes, resultou em objetos arquitetônicos formalmente expressivos.

Pela forma autônoma, característica da projeção do terreno em Brasília, onde cada bloco tem todas suas faces sem impedimento visual ou físico, pelo cuidadoso tratamento das superfícies externas e pela expressividade resultante, não faz muito sentido falar em fachada *principal* no edifício A-22, como em outros edifícios. A que mais se aproxima dessa terminologia seria a fachada “frontal”, a que recebe o maior número de janelas em consequência do leiaute interno que distribui sala e quartos em sua ala, apresentando modulação no seu sentido perpendicular, o que permite compatibilizar a divisão interna com a aparência externa. O arranjo da superfície é resultado tanto da necessidade programática quanto da intenção plástica do arquiteto:

O complexo efeito visual é obtido com a repetição de apenas três tipos de peças pré-moldadas, e o esquema surpreende pela simplicidade. Entre as lajes de cada pavimento encaixam-se montantes de concreto a cada 1,47 m, e no interstício são encaixadas os dois elementos em forma de T. A peça inferior apoia sua aba central diretamente sobre a espessa laje e suas laterais fixam-se nos montantes. A peça superior é invertida e sua aba central mais curta toca a parte inferior da laje de cima. Este contato impede que o elemento pré-moldado rotacione para frente, já que seu ponto de fixação encontra-se recuado, próximo à linha da esquadria. O espaço remanescente, delimitado pelas duas superfícies horizontais, corresponde às aberturas das janelas, que ainda são complementadas por duas pequenas aberturas basculantes, como fechamento ao T invertido. (KRAWCTSCHUK, 2011, p.90).





Mesmo apresentando um único plano texturizado, a fachada frontal dialoga formalmente com a fachada posterior, que exibe um jogo de superfícies alternadas.

Figura 168 – Fachada frontal e detalhes de peças pré-moldadas do A-22.
Fonte: acervo Marcílio Mendes Ferreira, croquis nossos.

Os elementos vazados cobrem praticamente toda a face, sendo interrompidos somente pelas faixas de janelas dos quartos, que utilizam-se da mesma solução da fachada oposta. Os planos de cobogós resguardam a escada e as áreas de serviço dos apartamentos e seu desenho é o mesmo utilizado no projeto anterior, o A-18a. A superfície ricamente texturizada estabelece um diálogo com os quebra-sóis de maior dimensão, conferindo unidade de um lado e riqueza visual de outro. (KRAWCTSCHUK, 2011, p.91).

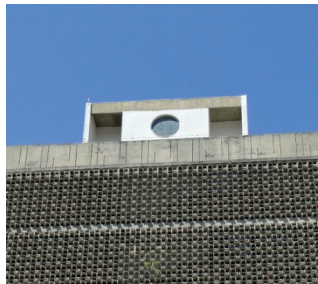
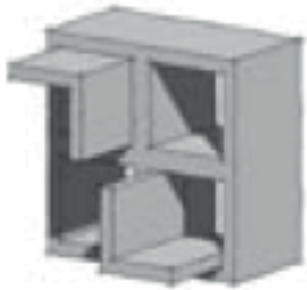
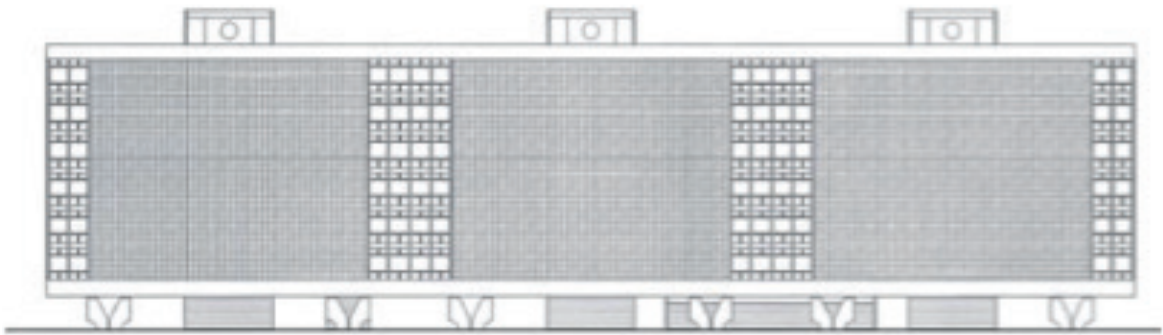
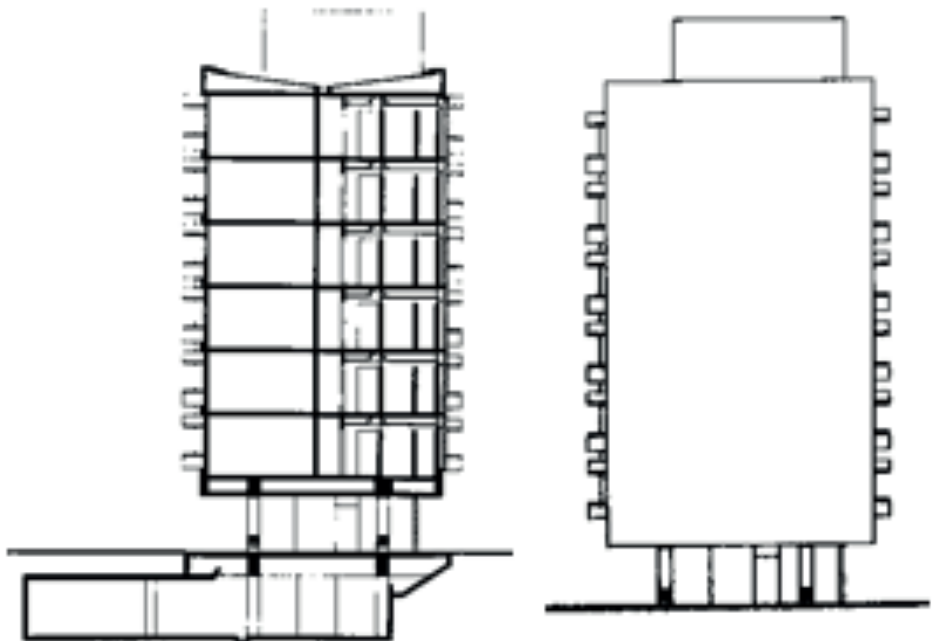


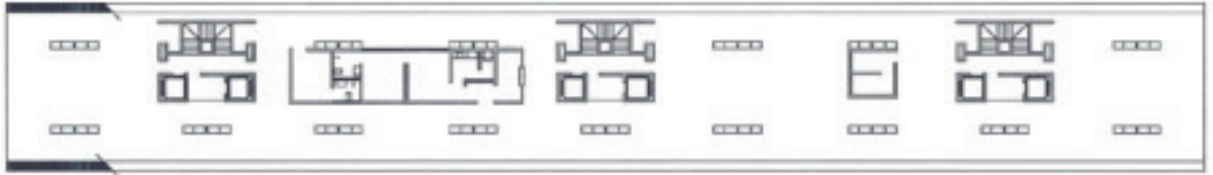
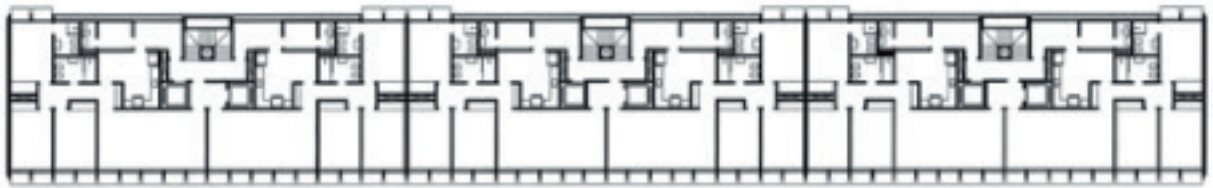
Figura 169 – Fachada posterior e detalhe de cobogó do A-22. Fonte: acervo Marcílio Mendes Ferreira.

A simplicidade das empenas laterais brancas, completadas pelas vigas de transição e platibanda, emoldura a composição, contrapondo-se ao relevo das fachadas principais, direcionando a estas o olhar do visitante.



Figura 170 – Fachada lateral e corte do edifício tipo A-22. Fonte: Acervo Marcilio Mendes Ferreira





A elaboração formal do edifício não se restringe a seus planos de fachadas. A modernidade expressiva, os elementos pré-moldados na construção, a utilização das vigas de transição, platibanda e empenas cegas como molduras são complementados pela forma dos pilotis. “Seus pilares duplos possuem desenho singular, aparentemente frutos do resultado da intersecção e subtração de formas geométricas, já que seus espaços negativos formam dois quartos de círculo na base e um triângulo isósceles invertido no lado superior.” (KRAWCTSCHUK, 2011, 167). A utilização de laje de transição de cargas, entre o prisma



elevado e os pilares dos pilotis, possibilita uma distribuição fluida do espaço ao reduzir os números de pontos de apoio, evitando o famoso “efeito paliteiro”, tão criticado em pilotis de empreendimentos comerciais em alguns pontos da cidade. A forma e acabamento aplicados aos pilotis do A-22 ratificam uma tradição da arquitetura de edifícios modernistas, que passa por Le Corbusier e Oscar Niemeyer, que utiliza a estrutura de apoio como elemento de expressão formal.

Figura 171 - Edifício residencial A-22, de Marçilio Mendes Ferreira, na SQN 206. Plantas baixas do pavimento tipo e pilotis e vistas do interior da superquadra.



Figura 172 – Detalhes dos pilotis do edifício A-22 da SQN 206.

Resultado de uma época e de um contexto (a construção de Brasília) em que o arquiteto teve significativa autoridade e domínio sobre seus meios de produção e dos traços da personalidade perfeccionista, meticulosa e visualmente apurada de seu autor (KRAWCTSCHUK, 2011), os edifícios da SQN 206 destacam-se na produção arquitetônica e na paisagem brasiliense. O resultado do conjunto qualifica a arquitetura de Marcílio Ferreira como protagonista no universo de construções habitacionais das superquadras que valorizam simultaneamente a questão do sítio, a inserção na paisagem e a composição arquitetônica.

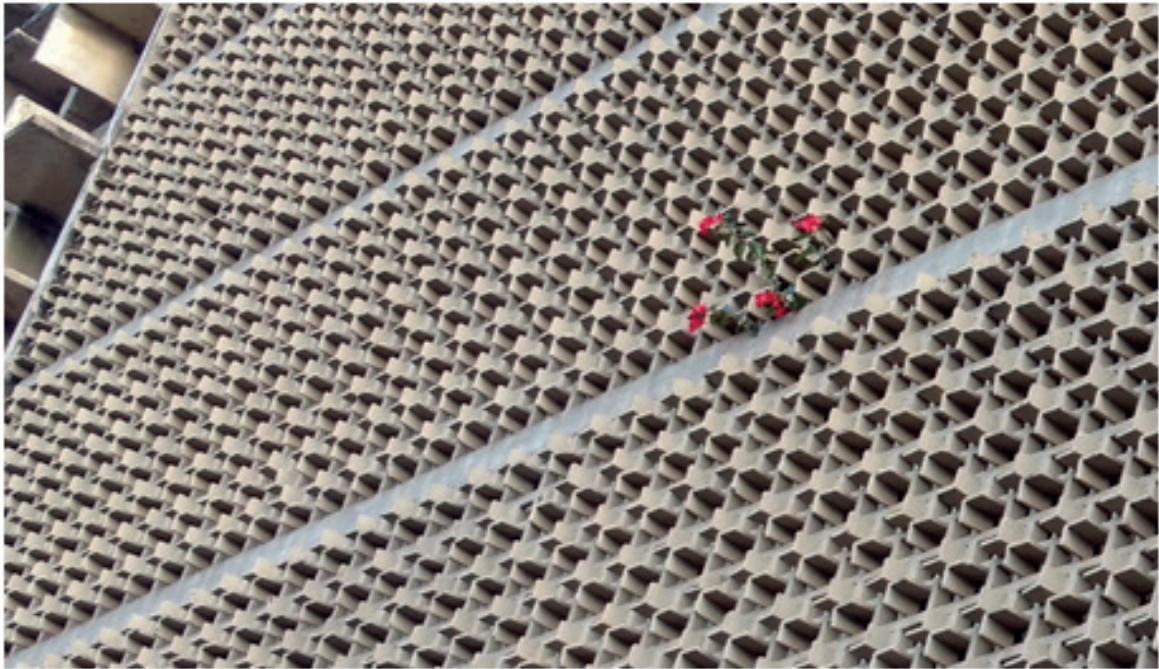


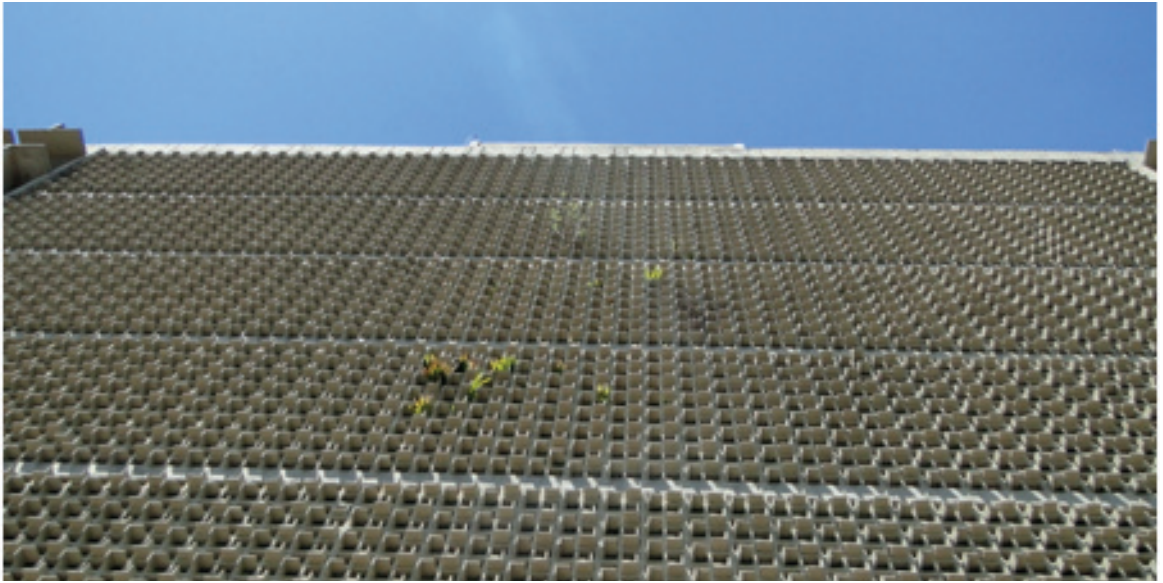
Figura 173 – Detalhe do “rendilhado mourisco” formado pelos cobogós da fachada do edifício A-22: ventilação, iluminação e arte integrada.

Os blocos da SQN 206 são os primeiros de uma série de edifícios do autor implantados nas superquadras de Brasília. E é caso único na cidade de quadra que tem todos os blocos de um só autor construídos simultaneamente por uma única construtora.

A consolidação da superquadra 206 norte após 40 anos de construção dos seus edifícios, que permanecem íntegros e úteis, a ampla vegetação em toda sua extensão, a conexão fluida com a cidade compõem um espaço urbano de grande qualidade ambiental, vivencial e estético - um lugar como poucos em nossas cidades contemporâneas.

Figura 174 - Imagens das diferentes e complementares texturas do edifício A-22.





A análise da SQN 206 oferece oportunidade para compreender uma produção arquitetônica que permanece obliterada pelo peso simbólico da arquitetura monumental da capital. Verificar seus nexos com as experiências arquitetônicas da produção de Brasília, suas estratégias, procedimentos e linguagens, amplia dimensões do entendimento e recoloca a questão do projetar como ato de equacionar a forma e fazer dela o fator expressivo do ato arquitetônico (ROSSETTI, 2013, s/p). Mais que isso: possibilita identificação e reconhecimento de seus valores, tanto do ponto de vista da crítica arquitetônica em si, quanto como lugar de memória, depositário de história da arquitetura e do urbanismo brasileiro e de lembranças de seus usuários e da comunidade interessada.



Figura 175 – Detalhes dos balcões e marquise e vista geral do A-22



Figura 176 – Pequenas intervenções nos balcões de variadas unidades do bloco tipo A-22: a mão humana e a natureza personalizando o espaço construído.



Figura 177 - Bordas da SQN 206 – “cinturão verde” com vegetação consolidada.

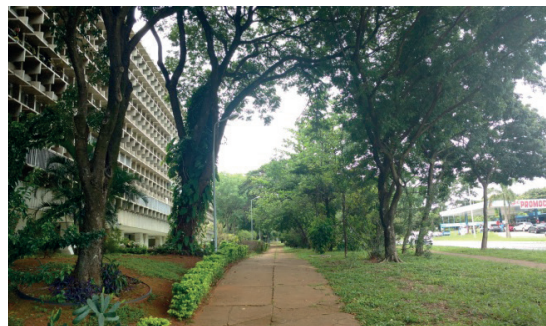
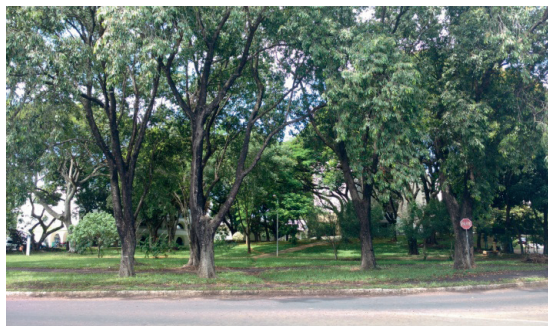




Figura 178 - A-22 e espaços internos da SQN 206 – integridade e consolidação da ideia de superquadra.



Figura 179 – Os blocos da SQN 206, quando inaugurados, e quarenta anos depois: a integração natureza e construção. Fonte: Google Earth e acervo Marçílio Mendes Ferreira.

Entre rememoração e atualidade. Nos termos de Riegl relativos aos valores patrimoniais, a SQN 206, testemunha de uma época de fazer arquitetura e urbanismo, está impregnada de valor histórico e artístico: como elemento de consolidação da ideia de superquadra; como elemento viabilizador da cidade de Brasília; como elemento de valor estético, em que arte e técnica dialogam, produzindo um objeto manifesto de inteligibilidade humana e sensibilidade estética. Por meio de sua linguagem arquitetônica específica, os blocos da SQN 206 expressam o conteúdo intelectual de uma época - um modo próprio de fazer arquitetura dentro do modernismo - e revelam nuances específicas do desenvolvimento da construção habitacional de Brasília.

Nessa direção é que a conservação da Superquadra 206 Norte deve ser desenvolvida, mantendo suas atividades, sua finalidade, seus habitantes e preservando a configuração que é testemunha de uma época que passou e que, ao mesmo tempo, vive o tempo presente.



3.4 Milton Ramos e a Escola Classe 407/8 Norte



Figura 180 – Área de acesso da Escola Classe 407/8.

Um dos principais *militantes* do movimento moderno, Adolf Loos, afirmava que uma casa não era uma obra de arte e à arquitetura competia a planificação do espaço. Seus críticos consideravam aquele movimento uma espécie de “fundamentalismo geométrico” e argumentavam que uma obra arquitetônica não poderia negar sua base histórica e cultural e reduzir-se à sua funcionalidade. Geralmente o acirramento dos embates no campo da arquitetura provoca a redução do escopo das críticas e considerações, limitando seus resultados. A arquitetura não é só (e nem sempre) uma obra de arte inspirada no passado e não é só (e nem sempre) uma estrutura funcional baseada em uma abstração. Diferente de uma escultura exposta no museu, de uma pintura pendurada na parede, de um livro que pode ser fechado a qualquer momento, um edifício é onipresente no ambiente e na vida cotidiana: suas variáveis - espaciais, sensoriais, emocionais, estéticas, históricas - são outras e diferentes. Sua complexidade ontológica - as particularidades da arquitetura relacionadas com o ser humano e o seu contexto - requer variáveis de análises as mais diversas. Espaço da vida humana, a arquitetura funciona como um dos índices do discurso de um tempo e de uma realidade sociocultural, carecendo de diferentes fontes e referências para revelar sua trama de atuação, seus sentidos ampliados. Na falta de abordagens historiográficas mais abrangentes sobre o próximo objeto de estudo desse trabalho e procurando instâncias para a compreensão de seus sentidos, busca-se identificar valores correlatos à sua produção: questões relativas à sua construção, ao ambiente histórico de seu surgimento e desenvolvimento, aos valores técnicos e artísticos compreendidos, à sua trajetória histórica e social. Todos os aspectos enumerados auxiliam o estabelecimento de novos nexos e significados do objeto até então não revelados.

Nesse sentido, o que representa a Escola Classe 407/8¹⁰⁴? Se os valores patrimoniais de um bem não se reduzem a sua materialidade, quais são os significados que lhe são atribuídos ao longo do tempo? Na busca de um entendimento abrangente dos sentidos e da importância da Escola Classe 407/8, amplia-se a análise do contexto urbano (efetuada no *Capítulo 1: Brasília: campo do*

104. Curiosamente, a Escola Classe foi construída no limite físico convencional da SQN 408, mas seu nome oficial é Escola Classe 407 Norte. Nos trechos a seguir, conforme conveniência da ocasião, quando for citada Escola Classe 407/8, Escola Classe, ou simplesmente Escolinha, o texto estará se referindo ao mesmo objeto construído. O termo Escolinha já é bem popular no “bairro” e traduz em si uma atitude de empatia e cumplicidade.

patrimônio e formação da cidade) com o quadro político educacional que originou o edifício - especialmente o *Plano de Construções Escolares de Brasília* -, a trajetória do arquiteto que a concebeu, o seu entorno urbano imediato (as SQN 407 e 408), o edifício *em si*, com seus espaços, técnicas e materialidades, e a dimensão dos valores a ele atribuídos.

3.4.1- Escola, sociedade, cidade: o projeto de Anísio Teixeira

O espaço escolar e o currículo escolar não são neutros, pois direta ou indiretamente participam do processo pedagógico. O *locus* de aprendizagem - a localização das escolas nas cidades e sua relação com a estrutura urbana, a arquitetura do prédio e seus elementos simbólicos, o tipo e a disposição das salas de aulas, o mobiliário escolar - estabelece uma influência direta no processo educacional.

O projeto urbanístico de Brasília apresenta em sua concepção e em sua implantação inicial uma marcada vinculação entre sua morfologia espacial, seu sistema de abastecimento, seu plano médico hospitalar e seu plano educacional. O plano educacional e suas respostas no espaço da capital é o que mais interessa a este trabalho: ele funciona como subsídio para o entendimento da concepção e implantação da Escola Classe 407/8.

Como a escola se integra ao projeto espacial de cidade (*urbs*) e especialmente ao seu projeto de cidadania (*civitas*)? Como o projeto educacional se conecta ao projeto urbano e à sociedade? De que forma o projeto urbano deve responder espacialmente ao projeto de escola? Essas questões compõem uma perspectiva histórica, que se pretende construir especificamente para a Escola Classe 407/8. Do ponto de vista da compreensão da *urbs*, a análise do Relatório do Plano Piloto de Lucio Costa pode ser elucidativa. Para o entendimento da dimensão da *civitas*, identificando as conexões entre espaço escolar e cidadania, faz-se necessário analisar as ideias e a trajetória da personalidade que a concebeu e a coordenou, o educador Anísio Teixeira, reportando-se às suas experiências pretéritas e aos conceitos compartilhados referentes à escola no Brasil e à educação.

O Plano Piloto e a *urbs*

O conceito de coletividade presente nas clássicas proposições urbanísticas modernistas está presente no Relatório do Plano Piloto de Lucio Costa. Possivelmente inspirado em Clarence A. Perry e sua *neighborhood unit*, Costa define os edifícios de equipamentos coletivos como catalizadores democráticos das relações sociais (MACHADO, 2007; FERREIRA; GOROVITZ, 2009). O Relatório, divulgado à época do concurso para a escolha do projeto urbanístico para a cidade de Brasília, não detalha, do ponto de vista pedagógico e social, um plano educacional para a cidade. Mas, pode-se verificar no Plano o papel estruturador que a escola tem no espaço urbano. A escola, o comércio local, o espaço para igrejas e equipamentos culturais constituem, no “bairro” de Costa, os elementos aglutinadores de centralidade. No breve texto do Relatório, aparece três vezes a palavra *escola*, e seu *Croqui n. 13* aponta a posição central da escola no projeto.

[...] intercalaram-se então largas e extensas faixas com acesso alternado, ora por uma, ora por outra, e onde se localizaram a igreja, as escolas secundárias, o cinema

e o varejo do bairro, disposto conforme a sua classe ou natureza. [...] Na confluência das quatro quadras localizou-se a igreja do bairro, e aos fundos dela as escolas secundárias, ao passo que na parte da faixa de serviço fronteira à rodovia se previu o cinema a fim de torná-lo acessível a quem proceda de outros bairros, ficando a extensa área livre intermediária destinada ao clube da juventude, com campos de jogos e recreio. (COSTA, 1957, n.p.).

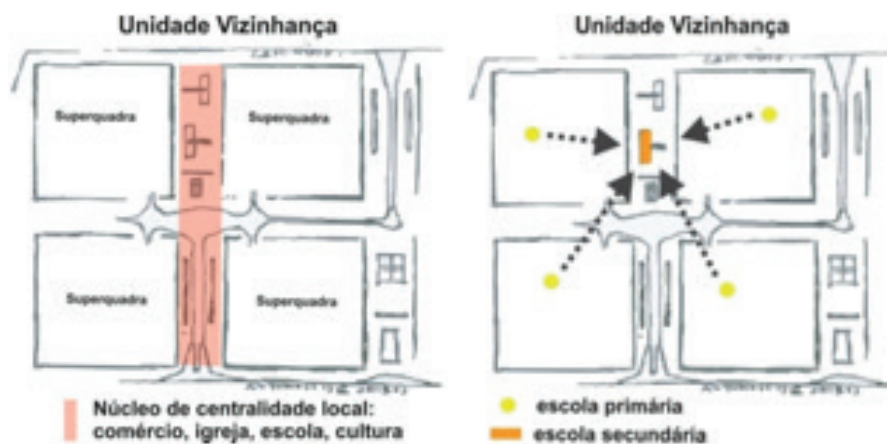


Figura 181 – À esquerda, a faixa de centralidade da Unidade de Vizinhaça, que compreende o comércio local, igreja, escola e cinema – catalizadores de urbanidade. À direita, o conjunto educacional formado originalmente por quatro escolas primárias confluindo para uma escola secundária. Informações gráficas sobre Croqui n.13 de Lucio Costa, elaboradas pelo autor.

O plano pedagógico e o de construção de escolas vieram depois, com Anísio Teixeira, ratificando em outras instâncias a condição inicial de conexão urbanística e de centralidade que as escolas deveriam exercer, conforme verificado no Relatório do Plano Piloto.

Anísio Teixeira e a escola

Tributário declarado dos conceitos filosóficos e pedagógicos de John Dewey,¹⁰⁵ Anísio Teixeira inicia sua experiência educacional em meados da década de 1920, defendendo a educação como necessidade do *mundo da vida* e do convívio social, a educação que demanda a implantação de metodologias que incluem as experiências práticas nas salas de aula. Segundo Teixeira, para que a escola atinja suas finalidades, ela deve ser de acesso público amplo, integral e gratuito. Além de oferecer às crianças o ensino, deveria preparar-lhes, simultaneamente, o caráter, a ambição e o hábito de fazer bem tudo quanto lhes fosse necessário fazer. Teixeira tinha um apreço especial pela escola primária pública, vista por ele como uma forma para “[...] resolver os problemas da rígida estratificação social e dos graves desníveis econômicos da sociedade brasileira e criar a igualdade de oportunidades, que é a essência do regime democrático.” (TEIXEIRA 1994, p.162).

As “experiências práticas” - derivadas de Dewey - constituem o núcleo central da concepção da denominada “educação ativa”. A escola deve instruir e educar. Diferente dos processos pedagógicos vigentes baseados apenas na simples transmissão de conhecimentos e na memorização, na educação ativa a aprendizagem e tem como princípio a ênfase no desenvolvimento do intelecto e na capacidade de julgamento cultivados na experiência e nas atividades práticas - para Dewey, todo conhecimento provém da experiência.

Esses conceitos foram compartilhados por alguns intelectuais brasileiros

105. John Dewey (1859 -1952), filósofo e pedagogo norte-americano, um dos fundadores da escola filosófica de Pragmatismo e pioneiro em psicologia funcional. Representante principal do movimento da educação progressiva norte-americana durante a primeira metade do século XX, Dewey concebia o conhecimento e o seu desenvolvimento como um processo social, integrando os conceitos de sociedade e indivíduo. Para ele, o indivíduo somente passa a ser um conceito significante quando considerado como parte inerente à sociedade. Esta, por sua vez, nenhum significado teria, sem a participação dos seus membros individuais.

que constituíram o movimento Escola Nova, que ganhou impulso na década de 1930, após a divulgação do *Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova* (1932). Nesse documento, defendia-se a universalização da escola pública, laica e gratuita. Entre os seus signatários, destacavam-se nomes como os de Anísio Teixeira, Fernando de Azevedo, Cecília Meireles. As suas ideias e práticas influenciaram uma nova geração de educadores, entre os quais, encontravam-se Darcy Ribeiro e Florestan Fernandes.

As experiências de Anísio Teixeira, como inspetor-geral do ensino na Bahia e, posteriormente, em 1931, como Secretário da Educação do Rio de Janeiro, onde realizou uma ampla reforma na rede de ensino integrando os vários níveis escolares e criando a Universidade do Distrito Federal em 1935, foram determinantes para a concepção e detalhamento do plano da “Escola Parque”. Esse plano, então inédito no Brasil, foi a primeira experiência posta em prática por Teixeira, na década de 1950, em Salvador, na Bahia.¹⁰⁶

Arquitetura, pedagogia e realidade social local estão no centro do sistema imaginado e experimentado na Escola Parque de Salvador:

Composto por 4 “escolas-classe” e uma “escola-parque”, essa obra deu destaque internacional a Anísio Teixeira, não só pela arquitetura e pela construção, mas pelo trabalho pedagógico lá desenvolvido, sob o patrocínio do INEP, dentro da linha de seus Centros Regionais de Pesquisa em Educação, de produzir conhecimentos a respeito de todos os complexos e interligados problemas associados à educação, em cada realidade regional específica. (ROCHA, 2011, s/p).

106. O denominado “renascimento baiano”, a partir do final dos anos 40 e, em especial, nos anos 50 e 60, e o contexto geral da fundação da Escola Parque Salvador estão em variados artigos no volume denominado “Conjunto Escola Parque”, no n. 8 dos Cadernos do Instituto do Patrimônio Artístico Cultural -IPAC - da Bahia, de 2014. Ali constam, em detalhes, o plano específico para a pioneira edificação da Escola Parque Salvador, oficialmente denominada de Centro Educacional Carneiro Ribeiro, construído no bairro popular da Caixa D’Água. A Escola Parque era uma proposta de um sistema educacional em que, além do currículo básico, possibilitava-se o acesso à aprendizagens sobre o trabalho e à cultura ampla das humanidades, desenvolvendo o senso de responsabilidade, ação prática e criatividade. O caderno do IPAC que mostra essa experiência está disponível em: <http://www.ipac.ba.gov.br/publicacoes-para-download/cadernos>.

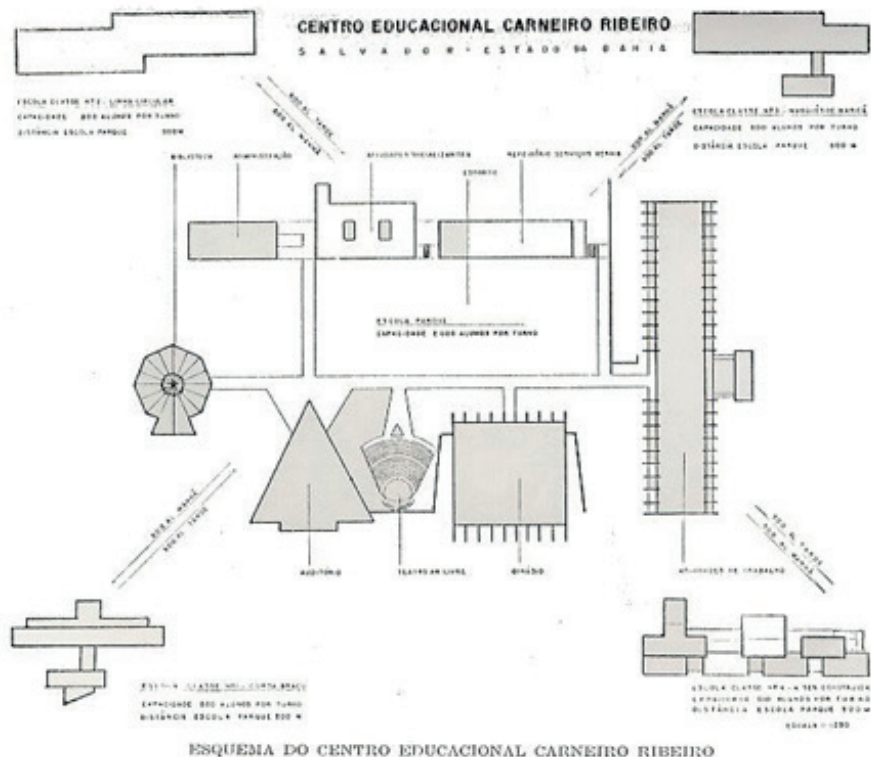


Figura 182 – Esquema geral da Escola Parque Salvador (Centro Educacional Carneiro Ribeiro). Fonte: Cadernos IPAC, 2014.



A experiência de Salvador relacionando Escola Parque com Escola Classe¹⁰⁷ foi trazida para Brasília, constituindo-se no conceito estruturador do sistema de ensino na capital do país.

A arquitetura da educação

A escola como edifício autônomo e específico para a educação origina-se no Brasil apenas a partir da segunda metade do século XIX. Com a instauração da República, ela assumiu um novo papel simbólico como instrumento de progresso histórico, com um caráter modelador de cidadania e civilidade. Representativa de um ideal de modernidade ou de República, a escola se converte em um lugar de referência urbana, com seus prédios adquirindo importância nas cidades, ocupando lugares privilegiados. Destacando-se das outras edificações em seu entorno, eram estrategicamente construídos ao lado de importantes prédios públicos. O edifício escolar, um espetáculo de ordem e regularidade, além de divulgar a nova valorização do setor educacional pelo estado, transmitia ao observador sentimentos de respeito e admiração. Além de explícita e manifesta veemência figurativa, além do controle direto, da vigilância visual onipresente, da mensagem disciplinar constante promovida pela estrutura do espaço, a arquitetura escolar funcionava como uma pedagogia silenciosa: além de seus ritos, o arranjo espacial exterior e interior respondia a padrões culturais e pedagógicos de ordem, grandeza, amplitude que o aluno internalizaria e apreenderia na convivência de seus espaços. “A crença no poder da escola de instruir e de, ao mesmo tempo, moralizar, civilizar e consolidar a ordem social difundiu-se a ponto de tornar-se a principal justificativa ideológica para a constituição dos

Figura 183 – Fotos da Escola Parque Salvador (Centro Educacional Carneiro Ribeiro). Fonte: Cadernos IPAC, 2014.

107. Na concepção de Anísio Teixeira, Escola Parque e Escola Classe se complementam. A Escola Classe destina-se à educação intelectual sistemática de menores nas idades de 7 a 14 anos, e a Escola Parque completa a tarefa educacional com o desenvolvimento artístico, físico e recreativo da criança e sua iniciação no trabalho. Ver mais detalhes dessa caracterização no tópico O Plano de Construções Escolares de Brasília, à frente.

sistemas públicos de ensino.” (SILVA, 2012, p.44). Os espaços concebidos para as escolas muito se inspiravam nos conventos religiosos medievais. Para os pensadores e dirigentes positivistas republicanos a escola tornava-se o “novo templo” de civilização.

Anísio Teixeira deparou, no início do século XX, com um quadro de dificuldades para a realização desses alegados “ideais republicanos”. O sonho de popularizar o ensino esbarrava-se na ausência de prédios, mobiliário e materiais escolares adequados. Facultado a poucos, desprovido de espaços e recursos, o sistema educacional era criticado por relegar ao abandono milhões de analfabetos. Na tentativa de superar esse quadro de carências, em todas as gestões administrativas de Anísio Teixeira, além da questão pedagógica, as edificações escolares constituíram um marco fundamental na estruturação do sistema educacional (DÓREA, 2000).

Para Teixeira, a arquitetura escolar, por um lado, deveria ser uma técnica que usaria os conhecimentos e recursos do seu tempo e uma arte que desafiaria a imaginação com novas formas, por outro lado, ela obedeceria ao programa e aos objetivos da orientação educacional para os quais é proposta. “Reformar a educação estava diretamente relacionado com a materialização de tipologias arquitetônicas que imprimissem o crescimento da sociedade e refletisse uma nova leitura de mundo.” (BARRADAS-FERNANDES, 2008, n.p.).

O edifício com espaços tecnicamente adequados, organizados, limpos e bem mantidos é importante para o processo educacional. Para Teixeira, porém, mais que isso, ele deveria ter uma configuração confluyente com o processo pedagógico e com as possibilidades de interação com a cultura e os costumes dos seus usuários e clientes. O espaço escolar deveria exercer uma ação educativa dentro e fora de seus contornos. Anísio Teixeira considerava ser o mal do embrionário sistema de ensino brasileiro não somente a falta de escolas, mas também a escola existente.

Considerava que mais grave do que a negligência em abrir escolas, era julgar que o programa escolar se limitasse à simples “alfabetização”. Para ele, a escola deveria ensinar a criança a “viver melhor”, proporcionando padrões mais razoáveis de vida familiar e social, promovendo o progresso individual e criando hábitos de leitura, estudo e meditação. (DÓREA, 2000, p.152).

A especialidade técnica e a responsabilidade social para a construção de escolas públicas eram requisitos relevantes, principalmente quando se falava na dimensão de uma rede escolar. A construção de escolas implicaria alta inversão econômica, pois, além de salas de aula e laboratórios, seu programa incluiria serviços de alimentação e saúde, esportes e recreação, biblioteca, atividades culturais, auditório, oficinas e depósitos. Para Teixeira, a arquitetura escolar, por isso mesmo, incluiria todos os gêneros de arquitetura. A escola seria um lugar para aprender, mas aprender envolveria a experiência de viver e, deste modo, todas as atividades da vida, desde as do trabalho até as de recreação e, muitas vezes, as da própria casa.

A realidade histórica da educação do Brasil e o peso da responsabilidade de construir um sistema escolar novo para uma cidade nova trouxeram Anísio Teixeira para elaborar o plano pedagógico da nova capital.

Em face de suas ideias, do seu espírito empreendedor, larga experiência e conhecimento aprofundado da política educacional brasileira, Anísio Teixeira credenciava-se a propor um plano de educação inovador para a capital do país, inspirado nas concepções pedagógicas pragmatistas e voltado para o desenvolvimento. (PEREIRA; ROCHA, 2011, p.31)

Além de experiências pedagógicas *stricto sensu*, as experiências anteriores com artistas, arquitetos e urbanistas ligados ao movimento moderno brasileiro (especialmente na Escola Parque de Salvador)¹⁰⁸ confluíam para facilitar a sua convocação e sua autonomia para a elaboração do Plano de Construções Escolares de Brasília. Instituído em 1959 pela Comissão de Administração do Sistema Educacional de Brasília - CASEB, da qual Teixeira fazia parte, o plano, então, inicia-se, vindo a público o texto que o embasava em outubro de 1960, na Revista Módulo, e em março de 1961, na Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos (PEREIRA; ROCHA 2011; TEIXEIRA, 1960).

O Plano de Construções Escolares de Brasília

A instituição escolar e o edifício escolar são complementares na concepção pedagógica de Anísio Teixeira. A importância dada ao dimensionamento, à configuração espacial, à forma e a variados detalhes das escolas no Plano de Construções Escolares de Brasília são reveladoras do cuidado e da necessidade de controle no processo de concepção das unidades escolares. De flagrante concepção técnica e formal modernista, o texto do Plano relata quase cartesianamente peça por peça do sistema. O dimensionamento e a descrição assemelham-se a um pré-programa construtivo e a descrição dos espaços aproxima-se de diretrizes projetuais para as unidades. Sendo de grande extensão para uma reprodução literal no âmbito desta tese, o texto do Plano de Construções Escolares de Brasília, por sua singularidade e significação, vale a pena ser reproduzido, mesmo que em trechos:

O plano de construções escolares para Brasília obedeceu ao propósito de abrir oportunidade para a Capital federal oferecer à nação um conjunto de escolas que pudessem **constituir exemplo e demonstração para o sistema educacional do país.**

Como as necessidades da civilização moderna cada vez mais impõem obrigações à escola, aumentando-lhe as atribuições e funções, o plano consiste - em cada nível de ensino, desde o primário até o superior ou terciário, como hoje já se está este a chamar - num conjunto de edifícios, com funções diversas e considerável variedade de forma e de objetivos, a fim de atender a necessidades específicas de ensino e educação e, além disto, à necessidade de vida e convívio social.

Daí falar-se antes em Centro do que em Escola. O Centro de Educação Elementar compreende pavilhões de “jardim de infância”, de “escola-classe”, de “artes industriais”, de “educação física”, de “atividades sociais”, de “biblioteca escolar” e de “serviços gerais”. É, portanto, algo como se fôsse uma Universidade Infantil. O Centro de Educação Média também possui um programa consideravelmente diversificado, destinando-se a oferecer a cada adolescente real oportunidade para cultivar o seu talento e aí se preparar diretamente para o trabalho ou para prosseguir a sua educação no nível superior.

Tal programa constitui, assim, menos um desafio aos arquitetos de Brasília do que um oferecimento de ampla liberdade de concepção para os novos e

108. Em texto na Revista Habitat, em 1951, Anísio Teixeira afirma que a arquitetura moderna brasileira representa uma notável exceção no panorama cultural brasileiro da época, e celebra a contribuição da nova “arquitetura à brasileira”, esperando que os novos prédios possam comunicar à educação neles realizada, a capacidade do seu povo e o progresso do conhecimento humano que presidem a sua concepção arquitetônica. A experiência de Salvador ratifica a estreiteza de laços entre Anísio Teixeira e segmentos modernistas brasileiros. É de importante simbolismo o fato de que uma das primeiras publicações na imprensa do Plano de Construções Escolares de Brasília tenha se dado na Revista Módulo, periódico de divulgação da arte e arquitetura moderna.

complexos conjuntos escolares.

Em esquema, o programa foi o seguinte:

I - Educação primária a ser oferecida em Centros de Educação Elementar, compreendendo:

1. "**Jardins de infância**" - destinados à educação de crianças nas idades de 4, 5 e 6 anos;

2. "**Escolas-classe**" - para a educação intelectual sistemática de menores nas idades de 7 a 14 anos, em curso completo de seis anos ou séries escolares;

3. "**Escolas-parque**" - destinadas a completar a tarefa das "escolas-classe", mediante o desenvolvimento artístico, físico e recreativo da criança e sua iniciação no trabalho, mediante uma rede de instituições ligadas entre si, dentro da mesma área e assim constituídas:

- a) biblioteca infantil e museu;
- b) pavilhão para atividades de artes industriais;
- c) um conjunto para atividades de recreação;
- d) um conjunto para atividades sociais (música, dança, teatro, clubes, exposições);
- e) dependências para refeitório e administração;
- f) pequenos conjuntos residenciais para menores de 7 a 14 anos, sem família, sujeitos às mesmas atividades educativas que os alunos externos.

Como a nova capital é construída em quadras, e cada quadra abrigará população variável de 2.500 a 3.000 habitantes, foi calculada a população escolarizável para os níveis elementar e médio, ficando estabelecido o seguinte:

1. Para cada quadra:

- a) 1 jardim da infância, com 4 salas, para, em 2 turnos de funcionamento, atender a 160 crianças (8 turmas de 20 crianças);
- b) 1 escola-classe, com 8 salas, para, em 2 turnos, atender a 480 meninos (16 turmas de 30 alunos).

2. Para cada grupo de 4 quadras:

a) 1 "escola-parque" - destinada a atender, em 2 turnos, a cerca de 2 mil alunos de "4 escolas-classe", em atividades de iniciação ao trabalho (para meninos de 7 a 14 anos) nas pequenas "oficinas de artes industriais" (tecelagem, tapeçaria, encadernação, cerâmica, cartonagem, costura, bordado e trabalhos em couro, lã, madeira, metal, etc.), além da participação dirigida dos alunos de 7 a 14 anos em atividades artísticas, sociais e de recreação (música, dança, teatro, pintura, exposições, grêmios, educação física).

Os alunos frequentarão diariamente a "escola-parque" e a "escola-classe", em turnos diferentes, passando 4 horas nas classes de educação intelectual e outras quatro horas nas atividades da "escola-parque", com intervalo para almoço.[...]

II - Educação média e secundária[...]

III - Educação Superior [...]

[...] Em todo esse programa, cumpre distinguir a educação comum e obrigatória, destinada a todos, e a educação especial destinada a formar os diversos quadros ocupacionais do país. Quanto à educação para todos, isto é, a elementar, o seu característico, no programa proposto, é o de juntar o ensino propriamente intencional, da sala de aula, com a auto-educação resultante de atividades de que os alunos participem com plena responsabilidade. [...]

[...]As notas que se seguem mostram como foram **abordadas por um arquiteto**¹⁰⁹ as novas necessidades e funções da ambiciosa escola moderna.

109. O arquiteto é José de Souza Reis. O trecho do texto do Plano na sequência aqui reproduzida, publicado em primeira mão na Revista Módulo de 1960, foi elaborado pelo arquiteto, descrevendo projetos arquitetônicos para escolas que ele havia elaborado para Brasília, antes mesmo do Plano de Construções, e que Teixeira via como exemplares. (Nota nossa).

Escola-Parque

1. O Problema: Construir área para conter cerca de 1.000 crianças de 7 a 14 anos (em cada turno), constituindo os locais adequados às atividades programadas, numa faixa de terreno de 80 x 160 metros.

2. Condições óbvias: a) Só um piso elevado; b) Taxa de ocupação do terreno relativamente baixa com o desfogo necessário para os espaços livres circundantes, jardins, piscina e esportes.

3. **Resultante geométrica:** Planta condensada ao máximo - Um Quadrado - 50 x 50 metros - 2.500 metros quadrados - no piso superior. Zonas livres permitindo a continuidade do terreno - no piso térreo. Fora do quadrado: só o indispensável.

4. Iluminação natural do prisma construtivo: Dupla - Lateral - uniforme com proteção parcial; Zenital - uniformemente distribuída, na mesma direção.

5. Disposição da principal área construída: Economia - aproveitamento quase total do quadrado, com a localização de um só acesso amplo e do bloco de instalações sanitárias na zona central - Completa maleabilidade da distribuição do espaço interno, ampliado pela continuidade - Possibilidade de isolamento total, sem quebra da continuidade, por meio de placas transparentes acima de 2 metros.

Centro de Educação Média

1. O Problema: Construir um conjunto de edifícios para conter o total de 2.250 alunos de 11 a 18 anos, de maneira adequada ao exercício das atividades programadas:

I - Centro cultural, teatro e exposições

II - Biblioteca e museus

III - Centro de serviços gerais

IV - Escola média compreensiva, incluindo ginásio e colégio, escola comercial, técnico-industrial, curso normal ou pedagógico e escola agrícola.

V - Centro de educação física e esportes em geral.

Terreno disponível, fixado após os estudos preliminares: 400 x 400 metros.

2. Condições óbvias: a) No máximo, 2 pisos elevados; b) Taxa de ocupação baixa para atender ao desfogo necessário num conjunto dessa natureza: c) Grupamento conveniente ao funcionamento das atividades de características semelhantes, tanto para a constituição dos blocos construtivos, como para a do conjunto.

3. **Resultante geométrica do conjunto: Condensação acentuada das áreas construídas**, consideradas no conjunto - Seis Blocos Construtivos grupados longitudinalmente em torno de uma praça central que dá acesso ao centro. Três de um só piso térreo. Três de altura relativa a 2 pisos. Grupamento de todas as atividades semelhantes. Continuidade do terreno, por meio do jogo da disposição dos pisos térreos ou elevados. Diversificação de aspectos dentro da unidade geral, por meio do emprêgo de tipos estruturais diferentes, de conformidade com as características próprias dos vários edifícios e decorrentes das respectivas destinações,

4. Escola média compreensiva: As exigências da técnica pedagógica determinaram a localização do Ensino Técnico-industrial e do Curso Normal ou Pedagógico em blocos independentes, ainda que próximos do bloco construtivo que reúne os demais cursos construtivos da Escola Secundária Compreensiva mais acima enumerados. Assim, esses cursos foram localizados em 3 blocos de construção formando um conjunto dentro do Centro de Educação Média. O principal desses blocos acha-se em fase de conclusão e a sua execução representou o seguinte:

5. Problema: Construir um edifício para conter cerca de setenta unidades de 7 x 9 metros para as salas de classe, salas especiais, laboratórios, salas de trabalhos manuais, etc., bem como subdivididas em salas de professores, assistentes, gabinetes, etc., além das demais instalações necessárias. Permitir a mais completa maleabilidade de distribuição interna para o grupamento de salas nas mais diversas combinações com múltiplos e submúltiplos da unidade padrão (7 x 9m).

6. Resultante geométrica: **Condensação máxima - retângulo compacto**: - Piso superior: esquema reticulado. Economia: 4 galerias de circulação para 8 alas de compartimentos. Piso térreo: recreio coberto - continuidade do terreno entre as construções térreas dos 2 blocos contíguos (Ensino Técnico-industrial e Curso Normal ou Pedagógico).

7. **iluminação natural: Zenital - uniforme, por meio de sheds espaçados de 3,50 metros** (2 em cada unidade de 7,00 x 9,00 metros).

8. **Disposição geral: Aproveitamento quase total do retângulo: só 2 escadas e 2 blocos de instalações sanitárias concentradas, localizados dentro do perímetro** - Localização externa dos acessos principais (rampas). 2 pátios de repouso no piso principal (4 unidades de 7,00 x 9,00 metros, cada uma). Possibilidade de novas aberturas (até 7,00 x 9,00 m) que interessem ao funcionamento das atividades escolares, no bloco compacto. (TEIXEIRA, 1961, negritos nossos).

No estudo feito por Ricardo Rocha sobre as propostas de ensino de Anísio Teixeira e os projetos do arquiteto José de Souza Reis para a arquitetura escolar de Brasília, o autor analisa a concepção de duas escolas construídas sob a orientação do Plano e resume bem as diretrizes operacionais e o sentido urbano do Plano de Teixeira:

Os Centros de Educação Elementar relacionam-se tanto com as concepções de Anísio Teixeira para o ensino e a arquitetura escolar quanto com o projeto de Lucio Costa para a capital, através do conceito de unidade de vizinhança. Nesse sentido, cada superquadra, com uma população entre 2500/ 3000 pessoas, possuiria uma escola-classe (480 alunos em dois turnos) e um jardim de infância (160 crianças em dois turnos). O conjunto de quatro superquadras, a unidade de vizinhança, além do comércio e serviços complementares localizados na entrequadra possuiria uma escola-parque (2000 aluno sem dois turnos). As quatro escolas-classe somadas aos quatro jardins de infância e a escola-parque constituiriam um Centro de Educação Elementar. Cada escola-parque, portanto, atenderia, conseqüentemente, quatro superquadras, sendo um dos elementos do *core* da unidade de vizinhança. (ROCHA, 2011, s/p).

Alguns projetos arquitetônicos produzidos no período inicial de implantação do Plano são notórios pela qualidade espacial e formal e obtiveram reconhecimento amplo, pelo campo arquitetônico e patrimonial, por meio de reportagens, inventários e tombamentos. Reconhecimento especial recebeu o

conjunto formado pela Unidade de Vizinhança pioneira que compreende a Escola Parque da SQS 307-308, de José de Souza Reis, a Escola Classe da SQS 308, de Oscar Niemeyer e equipe (inaugurada ainda em 1959) e o Jardim de Infância da SQS 308, de Stelio Seabra.

Descontinuidade política; aumento vertiginoso da demanda por matrícula; alto custo e orçamento limitado; carência de professores; discordância sobre o conteúdo pedagógico. Não obstante o empenho e a aprovação inicial do sistema escolar proposto pelo Plano de Anísio Teixeira, por motivos diversos, muitas alterações e desvirtuamentos conceituais foram perpetrados, e poucas unidades escolares foram consolidadas e concluídas.

A Escola Classe 407/8, projeto de autoria do arquiteto Milton Ramos, concebida em 1966, que a seguir será analisada, enquadra-se no esquema geral do *Plano de Construções Escolares de Brasília* e isso a qualifica como participe de um segundo momento pioneiro¹¹⁰ de implantação de unidades constituintes do sistema educacional concebido por Anísio Teixeira para a capital.

110. O arquiteto é José de Souza Reis. O trecho do texto do Plano na sequência aqui reproduzida, publicado em primeira mão na Revista *Módulo* de 1960, foi elaborado pelo arquiteto, descrevendo projetos arquitetônicos para escolas que ele havia elaborado para Brasília, antes mesmo do Plano de Construções, e que Teixeira via como exemplares. (Nota nossa).

3.4.2 - Milton Ramos: trajetória do arquiteto

Aos poucos, o campo arquitetônico de Brasília vai dando espaço e reconhecimento ao trabalho desenvolvido pelos jovens arquitetos que participaram profissionalmente dos primeiros momentos de implantação da cidade. Milton Ramos (1929-2008) foi um desses arquitetos e sua história é pouco conhecida, restringindo-se aos especialistas da profissão e aos apreciadores da arquitetura. Diferentemente de Ary Garcia Roza, seu contemporâneo que não possuía nenhum registro mais amplo de sua biografia e obra, a trajetória de Milton Ramos foi registrada por Carlos Henrique Lima em sua dissertação de mestrado, diminuindo um pouco a distância de Ramos com o público em geral interessado em arquitetura. Lima (2008) traça a trajetória profissional e analisa, com tônica na crítica arquitetônica, o conjunto de obras de Ramos na pesquisa intitulada *Modernidades brasileiras: a obra de Milton Ramos*, transformada no livro intitulado *Milton Ramos*, em 2010. O trabalho dedica-se às principais obras do arquiteto em Brasília e em outras cidades e afirma ter sido Milton Ramos um dos arquitetos da geração afirmadora do modernismo no Brasil e seu posterior desenvolvimento.

Por possuir um objetivo diferente, não cabe neste trabalho uma vasta biografia nem a análise completa das obras do arquiteto Milton Ramos, porém serão necessárias informações sobre alguns pontos de destaque de sua produção. Esses pontos podem iluminar e elucidar o sentido mais geral de sua obra, permitindo uma abordagem mais pertinente do objeto de estudo deste capítulo. Assim, uma sucinta descrição da trajetória de Milton Ramos contextualizará mais amplamente os projetos das SQN 407 e 408 e da Escola Classe 407/8.

Milton Ramos, diferentemente de muitos dos mais conhecidos arquitetos pioneiros, não foi funcionário do governo do Distrito Federal. Veio a Brasília contratado por uma empresa de construção civil, setor que se transformava aceleradamente naquele período. A história da formação da indústria da construção civil no Brasil apresentava um estágio diferente na construção de Brasília. O modelo de atuação das empresas reconfigurou-se e consolidou-se na construção da capital, com o Estado desempenhando o papel de demandante de obras e não mais de executor, como em etapas anteriores.

De meados da década de 1950 em diante, o modelo inaugurado nos anos 30 se consolidou e foi aperfeiçoado, através da elevação do aparelho de Estado a demandante quase exclusivo de obras públicas e estabelecendo a separação entre a atividade estatal-contratante e privada-contratada. A montagem desse modelo a partir do período JK, em subsídio ao desenvolvimento do capital industrial no país, criou um novo nicho de atuação para as empresas industriais nacionais, o mercado nacional de obras públicas, no qual atuavam privilegiadamente empresas brasileiras. (CAMPOS, 2015, p.69).

A Novacap simboliza essa nova configuração da presença do poder público nas obras. Se a construção de Brasília foi um momento particular de afirmação da engenharia brasileira em vários aspectos e de inserção particular das empresas construtoras no âmbito do aparelho de estado, foi também um momento especial de aproximação e aprofundamento dessas empresas no seio das decisões políticas sobre investimentos no País. Essa proximidade está simbolizada na relação da Novacap com as grandes unidades que vieram para a construção

de Brasília. A Construtora Pederneiras S.A, empresa para a qual Milton Ramos trabalhava ocupando o cargo de arquiteto entre 1959 e 1967, foi uma dessas empresas que empreenderam a construção da Capital Federal. Formado pela Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil em dezembro de 1958, Ramos logo integrou o quadro de profissionais dessa construtora, sendo contratado como responsável pela execução de inúmeros edifícios públicos, comerciais e institucionais, nas primeiras décadas da construção de Brasília. A proximidade com os agentes públicos responsáveis pela engenharia e arquitetura de Brasília foi inevitável:

Durante os anos que trabalhou para a Construtora Pederneiras, Milton Ramos estabelece contato e convívio com o quadro de profissionais pertencente à Diretoria de Arquitetura e Urbanismo (DAU) da Novacap, responsável por gerenciar os diversos projetos públicos realizados em Brasília. Nesse período que se estende até a década de 1960, Milton Ramos é o construtor responsável por alguns importantes projetos de Oscar Niemeyer realizados pela Pederneiras, são eles: o Hospital Distrital (1958-1959) o Teatro Nacional (1958 em diante); a Residência Oscar Niemeyer em Brasília (1962) e o Palácio do Itamaraty (1962 em diante). (LIMA, 2008, p.49).

É conhecida nesse período a aproximação de Milton Ramos e Oscar Niemeyer, fruto do envolvimento do primeiro nas obras do segundo e especialmente pelo desenvolvimento dos projetos e acompanhamento da obra do Palácio do Itamaraty. O Palácio do Itamaraty teve sua pedra fundamental lançada em 1960 por JK, mas como muitas outras obras, no interregno entre o governo Jânio Quadros, sucedido por João Goulart, e o governo militar instaurado em 1964, as obras de Niemeyer em Brasília sofreram interrupções no ritmo de implementação, com atrasos, vetos e ingerências. “Paradoxalmente é pós-64 o período decisivo na consolidação do Itamaraty em Brasília. As obras do Palácio passam a fazer parte das visitas oficiais de autoridades estrangeiras, numa rotina semanal.” (ROSSETTI, 2009, n.p).

O Palácio do Itamaraty é de inquestionável autoria de Niemeyer, ressalta Rossetti (2009), mas o reconhecimento do sucesso da obra precisa ser diplomaticamente repartido com colaboradores: engenheiros, arquitetos artistas plásticos, entre outros. O arquiteto Milton Ramos, além de vinculado à Construtora Pederneiras, responsável pela construção do palácio, também representou o próprio Oscar Niemeyer no canteiro da obra em Brasília, no período em que esteve afastado da cidade. Designado para coordenar e detalhar o projeto e acompanhar a construção, o “arquiteto de obra” montou seu escritório no próprio canteiro do Palácio, possibilitando maior permanência e desenvoltura para desempenhar as tarefas mencionadas. A partir de desenhos sumários e croquis de Niemeyer, Milton Ramos participou da concepção dos detalhes arquitetônicos da obra. Em todas as instâncias do projeto, nota-se um respeito incondicional de colaboradores de Niemeyer, cujo distanciamento do canteiro de obras - seja por motivos profissionais ou políticos - não comprometeu a execução do projeto (ROSSETTI, 2009).

Dois itens especialmente expressivos do edifício, frutos da participação direta e colaboração arquitetônica e técnica de Milton Ramos, merecem destaque: as arcadas frontais da fachada do edifício¹¹¹, responsáveis pelos desenhos de luz

111. Arcada ou colunata? Rossetti entende como mais pertinente o termo arcada “uma vez que a sua configuração final é definida por uma sucessão de arcos plenos”, divergindo, neste caso, do termo colunata adotado por Bruand (ROSSETTI, 2009).

e sombra, projetando os contrastes de luz, e a escada helicoidal do saguão principal.

Na arcada do Itamaraty, cuja força e originalidade terminam por simbolizar o edifício, Ramos utilizou recursos construtivos e ópticos para *afinar* a percepção do observador do objeto. Ajustou vãos e dimensões dos arcos plenos e os arcos das extremidades da grande arcada, buscando uma correção visual que articulasse a percepção dos elementos, mantendo o ritmo dos vazios, ressaltando a qualidade expressiva do concreto da arcada (ROSSETTI, 2009). Executando desenhos, construindo protótipos na escala real, estudando traços e textura do concreto, Milton Ramos procurou uma solução que expressasse ao mesmo tempo uma rusticidade delicada e sólida do concreto associada à leveza da forma proposta.



Figura 184 – Palácio do Itamaraty - arcada da fachada com seu jogo de sombras e luzes.

Milton Ramos, em parceria com Joaquim Cardoso, detalhou a escada monumental do Palácio no saguão de acesso aos espaços do Itamaraty que se materializa como o ponto dramático do arranjo espacial, sendo seu índice plástico marcante. Em concreto aparente, implantada no vazio subtraído da laje, a escada “[...] transforma o percurso hierárquico num passeio, promovendo a transição dos amplos espaços de chegada para as dependências dos andares superiores.” (ROSSETTI, 2009, n.p). Em sua participação, Milton Ramos reviu e aprimorou os detalhes da escada que pertence a uma tipologia muito prezada pelos modernistas (semelhante às escadas do MAM, de Reidy, do Sede I, de Garcia Roza, do Teatro Nacional de Brasília, de Niemeyer). Uma forma escultural que oferece uma perspectiva espacial de qualquer ponto no interior do Palácio, a escada é constituída por uma viga central que sustenta os degraus com laterais em balanço, com o apoio na laje superior fornecido por armaduras que se abrem no interior da laje (SANTOS *et al*, 2007). Detalhada de forma rigorosa, a escada *flutua* no espaço entre o térreo e o mezzanino, *desmaterializando-se* e ativando a percepção espacial do usuário em seus deslocamentos pelo edifício.



Figura 185 – Escada helicoidal em balanço – tipologia recorrente na arquitetura moderna brasileira. Nas três fotos mais ao alto: escadas no MAM, no Sede I e no Teatro Nacional de Brasília. Abaixo destas, a escada do Palácio do Itamaraty – aprimoramento do desenho com tecnologia e delicada leveza. Fonte: Portal Vitruvius.

A técnica aplicada à obra teve um papel preponderante na execução do edifício do Itamaraty. Testes sucessivos dos traços do concreto, ferragens especiais para as vigas de 30 metros de vão, escolha do tipo de madeira utilizada nas formas dos arcos e da escada resultam numa distinção incomum dos detalhes da edificação, contribuindo para o resultado final do conjunto. O Palácio do Itamaraty - que em 1967 é palco para a primeira recepção oficial, só foi inaugurado oficialmente em 1970 - sintetiza um exemplo de criatividade arquitetônica em conjunção com o rigor técnico, resultado que deve ter sua parcela de reconhecimento no trabalho de Milton Ramos.

Em períodos concomitantes e posteriores aos trabalhos no Palácio do Itamaraty, além do projeto urbanístico da SQN 407 e 408 e do projeto arquitetônico de seus edifícios habitacionais e escolar (que serão detalhados mais à frente) e de grande número de residências unifamiliares, implantadas principalmente em áreas dos setores de habitações individuais da cidade, Milton Ramos desenvolveu o projeto executivo para a Biblioteca Central da UnB (1969-73), de José Galbinski e Miguel Alves Pereira. Também executou o projeto arquitetônico do Anexo do Teatro Nacional (1976-78), complementando o complexo cultural iniciado vinte anos antes.

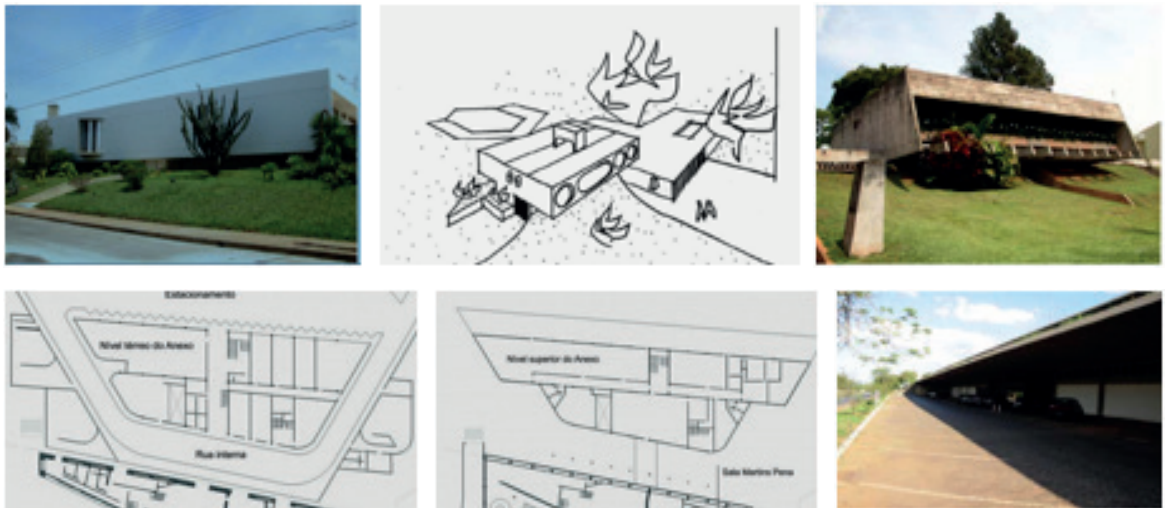


Figura 186 – Residências unifamiliares projetadas por Milton Ramos em Brasília (primeiras três imagens), plantas esquemáticas e foto do Anexo do Teatro Nacional. Fonte: Lima (2008).

Um dos pioneiros em Brasília a desenvolver tecnologia de pré-moldagem de peças de concreto para construção de edifícios, o arquiteto desenvolveu junto à Construtora Rabelo experiências utilizando essa técnica, produzindo vários edifícios na cidade. São de sua lavra os edifícios R2 (1969), construídos em quadras 400 Sul do Plano Piloto, e R3 (1972), construídos na SQS 203.

Milton executou o projeto para a Sede do Instituto Histórico e Geográfico em Brasília (1972) coerente com a postura projetual e técnica do conjunto de sua obra, dando destaque à estrutura como suporte e expressão e estabelecendo uma rigorosa organização espacial, distribuindo o conjunto em diferentes volumes. O edifício foi parcialmente construído na superquadra 505/506 Sul, na capital.

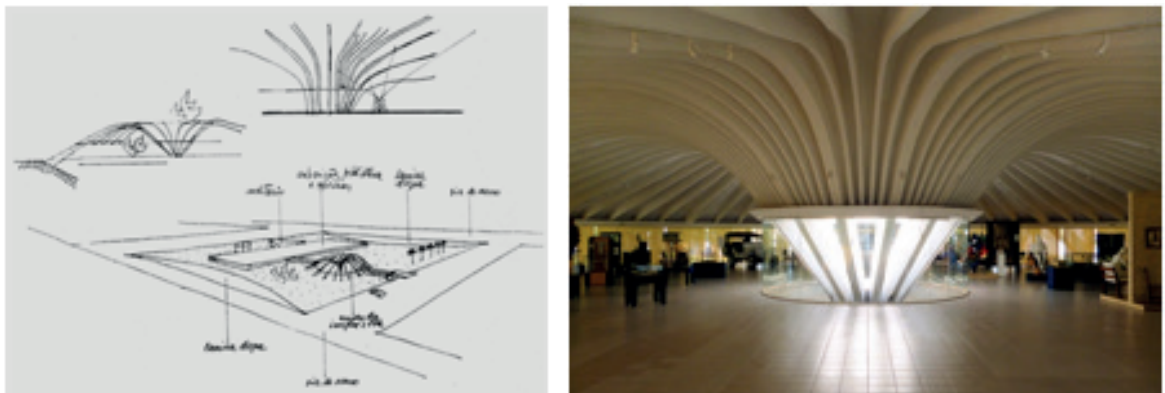


Figura 187 - Instituto Histórico e Geográfico de Brasília. Fonte: acervo Milton Ramos

É de Milton Ramos o projeto do Oratório do Soldado (1970) no Setor Militar Urbano, que permitiu ao arquiteto tornar-se conhecido de dirigentes das forças armadas, decorrendo daí diversas encomendas de projetos, como para os edifícios do comando militar, clubes sociais e esportivos e o aeroporto de Confins, em Belo Horizonte. Essa última obra rendeu-lhe algumas publicações em revistas especializadas e maior visibilidade no cenário nacional:

O Aeroporto de Confins (1984), localizado no perímetro conurbado de Belo Horizonte, é um marco significativo na carreira do arquiteto, por sua qualidade construtiva e pelo repertório de elementos plásticos característico da produção do arquiteto [...] A organização do Aeroporto de Confins obedece a critérios de clareza entre percursos de usuários e público constante, composto por funcionários. Sua organização se dá por meio de uma linha curva, côncava para a recepção de público e estacionamentos e convexa para o pátio de aeronaves. [...] Todo o conjunto do aeroporto está organizado sob o princípio de unidade plástica e estrutural. Os elementos pré-fabricados foram empregados na execução das vigas e demais elementos repetíveis e o concreto moldado in-loco foi utilizado em diversas formas, dos elementos de circulação vertical, ao mobiliário. (LIMA, 2008, p.63 e 68).



Para Lima (2008), a trajetória de Milton Ramos compõe um momento de inflexão da arquitetura moderna brasileira em que a reavaliação de valores consagrados foi colocada frente a novas posturas e novas buscas para a sua produção:

A obra de Milton Ramos se insere neste amplo e variado contexto. No momento em que a modernidade brasileira experimenta as críticas mais severas, realiza-se em Brasília uma arquitetura *autóctone*, que procura contemplar diversos níveis de articulação a favor da realização da cidade. Superadas as primeiras trincheiras dessa modernidade, os temas de brasilidade, identidade e regionalismo perdem vocábulo para ideias como perenidadeda forma e sistematização do conteúdo construtivo. A ideia de futuro é colocada como meio de se efetuar a manutenção dos princípios operativos lançados por Lucio Costa e realizados com virtude por inúmeros criadores. (LIMA, 2008, p.176).

Os exemplos apresentados, dentre inúmeros executados pelo arquiteto, indicam o sentido da produção e da biografia de Milton Ramos e o coloca no centro daqueles que contribuíram para qualificar a arquitetura produzida na cidade e consolidar a ideia de Brasília como a busca de uma expressão para a arquitetura brasileira.

Figura 188 - Oratório do Soldado - Setor Militar Urbano, e Aeroporto de Confins em Belo Horizonte. Fonte: Lima (2008).

3.4.3 Contexto próximo: Superquadras 407 e 408 Norte

Uma cidade capital não é feita só de palácios. Ao se dar conta da amplitude e urgência da questão habitacional na implantação de Brasília, o governo JK acionou variadas frentes, na busca de recursos humanos e financeiros para essa finalidade. Instituições como o Banco do Brasil, Caixa Econômica, Fundação Casa Popular e Universidade de Brasília exerceram um papel determinante na consolidação das primeiras moradias no Plano Piloto. Nesse rol também foram incluídos os institutos de previdência e pensões então existentes.

A Novacap¹¹², responsável pelo planejamento e execução do serviço de localização, urbanização e construção da futura capital, não tinha competência legal para, diretamente, construir os edifícios residenciais. Para dar imediato início à construção das habitações das superquadras, o governo mobilizou recursos dos institutos de aposentadoria, que na época respondiam pelos benefícios previdenciários dos trabalhadores públicos e privados¹¹³. O suporte econômico dos institutos constituía-se de descontos mensais nos salários dos trabalhadores, da contribuição compulsória do patrão e de contribuição do governo. O governo tinha grande dívida com esses institutos e decidiu saldá-la, estabelecendo que cada um receberia duas Superquadras como pagamento de dívida (FERREIRA; GOROVITZ, 2019)¹¹⁴. O patrimônio construído pertenceria às instituições, mas as unidades habitacionais seriam arrendadas à União, destinando-se aos servidores públicos transferidos para Brasília. Essa providência deu resultados e “[...] foi desse modo que, em agosto de 1957, chegavam a Brasília os primeiros caminhões, operários e engenheiros que viriam erguer as primeiras superquadras da nova capital.” (FREITAS, 2012, n.p.).

Os institutos de aposentadoria e pensões dos bancários, industriários, comerciários, marítimos, servidores públicos do Estado, estivadores e transportadores de cargas fizeram a linguagem de siglas dos primeiros anos de construção da capital: IAPB, IAPI, IAPC, IAPM, Ipase, Iapetec. Direta ou indiretamente, a presença dos institutos de pensões na vida dos moradores nos primeiros anos de Brasília foi significativa. A jornalista Conceição de Freitas registrou como essa realidade construtiva permaneceu na memória afetiva dos candangos, incorporada à própria linguagem e identificação do lugar de moradia. “Os brasileiros identificavam os blocos das superquadras não pelos números e letras, mas pela sigla da instituição que a construiu. Dizia-se: ‘*Moro no Iapb*’, ‘*Vou me mudar para o Iapi*’.” (FREITAS, 2012, n.p.). Assim como era comum dizer nas cidades satélites como no Gama: ‘*Moro na xis Central*’, o que identificava o núcleo construído pela companhia estatal Sociedade de Habitação de Interesse Social (SHIS) naquela cidade. A nascente construção de Brasília aliava os recursos de instituições corporativas com recursos do governo.

Embora efetuada um pouco mais tarde, num segundo momento de implantação da cidade, a construção da SQN 407 e parte da SQN 408 não fugiu muito a essa regra de junção de recursos públicos com destinação de uso corporativo dos imóveis. Iniciou-se em 1966 a construção do *Conjunto São Jorge*¹¹⁵ nas quadras SQN 407 e SQN 408. Tanto o projeto urbanístico quanto o dos blocos de apartamentos e da escola da quadra são de autoria de Milton Ramos. Inicial-

112. A Companhia Urbanizadora da Nova Capital (Novacap), empresa pública vinculada à Secretaria de Viação e Obras do Distrito Federal, foi criada em 19 de setembro de 1956, pela Lei nº 2.874, com a finalidade de executar os serviços de urbanização e de construção da nova capital da República.

113. Os Institutos, desde a década de 1940, tinham certa tradição em construção habitacional, e para isso criaram carteiras prediais, financiando a construção de conjuntos habitacionais e a compra de imóveis para os associados. Os Institutos, que além dos benefícios de aposentadorias e pensões, prestavam serviços de saúde, sofreram uma fusão em 1966, dando origem ao Instituto Nacional de Previdência Social - INPS, o órgão público previdenciário federal brasileiro.

114. No livro A invenção da Superquadra, nas páginas 41 a 65, Ferreira e Gorovitz (2010) apresentam em detalhes, quadra por quadra, o que cada instituição envolvida construiu em Brasília.

115. Parece que era comum na época denominar os empreendimentos imobiliários nas superquadras da Capital com nomes não oficiais. Simultaneamente ao Conjunto São Jorge, na SQN 407/408, houve também o Conjunto São Miguel, uma área de vizinhança que reunia quatro Superquadras: 107, 108, 307, 308 Norte, projeto arquitetônico de Manoel Hermano (FERREIRA e GOROVITZ, 2009, p.425). O projeto urbanístico inicial do Conjunto São Miguel é de autoria de Mayumi Souza Lima, quando trabalhava no Ceplan da UnB, orientada por João Filgueiras Lima (Lelé). Esse conjunto ainda virou tema de mestrado de Mayumi, em 1965, com a dissertação Aspectos da habitação urbana – projeto de habitação para a unidade de vizinhança de São Miguel.

mente, esse conjunto destinava-se aos funcionários de baixo escalão na hierarquia do Ministério do Exterior, que desistiu desse intuito.

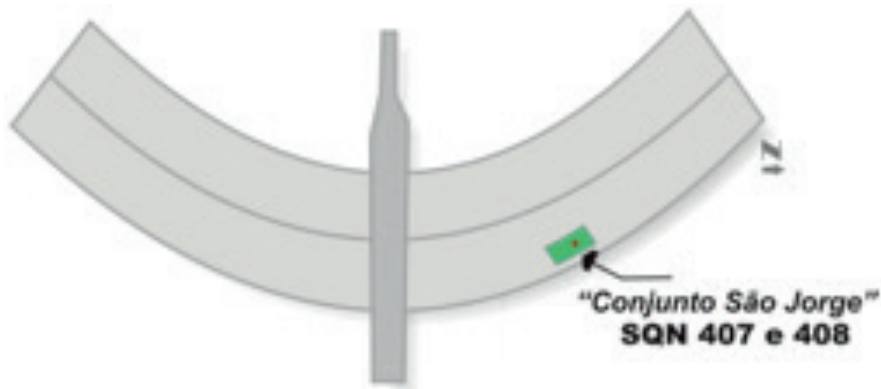


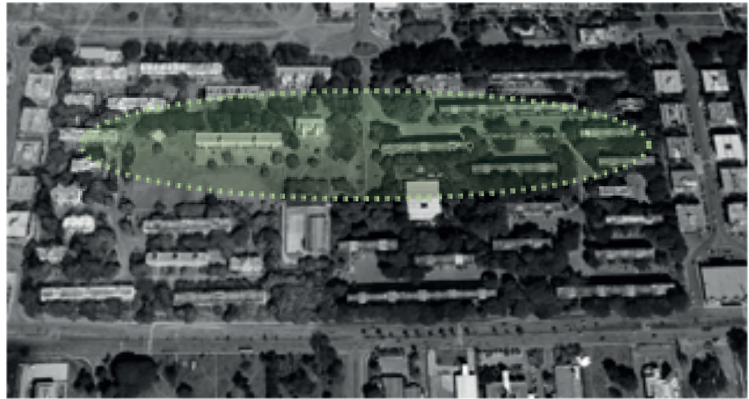
Figura 189 – Localização do Conjunto São Jorge (SQN 407 e 408).

Modulação, técnicas construtivas reprodutíveis, preocupação com o ambiente total (da circulação do automóvel ao abrigo para lixeira), áreas verdes livres – o repertório do urbanismo modernista estava presente em todos os gestos projetuais do Conjunto São Jorge. O desenho de Milton Ramos relacionava-se diretamente com a ideia de superquadra de Lucio Costa, em que a área verde e o espaço livre propiciariam uma integração entre a comunidade e seu espaço. As superquadras de Ramos foram concebidas com uma circulação periférica de veículos de maneira a conformar um grande parque comum ao longo de seu eixo central, sem grande interferência do automóvel, potencializando a apropriação do espaço pelo pedestre. Nessa área central, localizam-se os elementos coletivos e aglutinadores de urbanidade, tais como a escola classe, quadra de esportes, igreja e jardim de infância (que terminou não executado).



Figura 190 – Foto da maquete do Conjunto São Jorge (SQN 407/408).
Fonte: acervo Milton Ramos

Figura 191 – Imagem aérea das Superquadras 407 e 408 Norte com o seu interior pontilhado indicando o grande espaço central com "bosque", equipamentos coletivos, e mínimo trânsito de veículos, para desfrute comum dos moradores e visitantes.¹¹⁶ Fonte: Mapa - Google Earth, com ressaltos nossos.



116. O desempenho urbano desse belo espaço poderia ser melhorado com a implantação ainda não efetuada de passarelas, bancos, pequenas praças abertas, o que aumentaria sua atratividade, sem alterar o perfil de "parque" da área.

Os blocos residenciais foram todos dispostos com suas maiores aberturas (quartos, varandas) voltadas para o nascente; a face voltada para o poente é dotada de beirais e superfícies mais opacas. A adequação à topografia (há um desnível de aproximadamente 12 metros entre a borda sudoeste e o final nordeste das duas superquadras) deu-se com a modulação dos edifícios. Foi criado um módulo padrão compreendendo dois apartamentos por pavimento, com escada comum. De acordo com o desnível local do terreno implantaram-se blocos formados por um ou mais módulos, adequando a implantação ao terreno e propiciando uma diversidade volumétrica no interior das superquadras.

Figura 191 – Planta baixa do módulo com dois apartamentos por pavimento, a unidade geradora dos blocos da superquadra. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal (ArPDF).

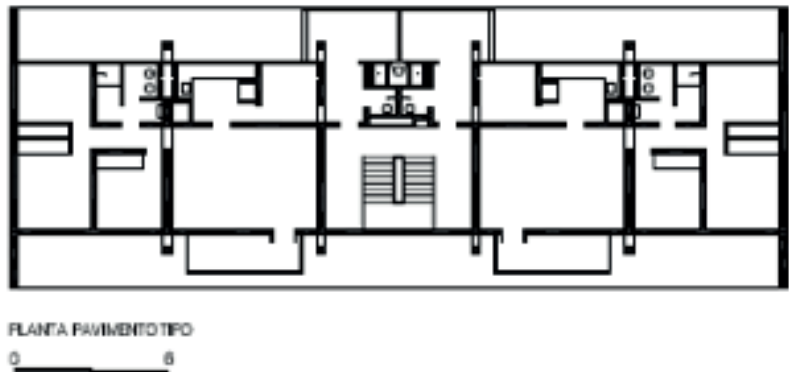


Figura 192 – Fotos de edifícios da SQN 407 e 408, com faces para Nascente e Poente, logo após a construção. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal (ArPDF).



Denominados RE¹¹⁷, os blocos das superquadras, na análise de Lima (2008), possuem uma série de características configuracionais distintivas de complementaridade entre espaço público e as projeções no terreno, as edificações e sua presença na paisagem:

[...] Milton Ramos concebeu um partido plástico para os prédios em que as duas fachadas predominantes, de frente e de fundos, possuem aspecto muito semelhante. [...] A ocupação dos pilotis é mínima e chama a atenção o detalhe do desenho das escadas pousando livres sobre o chão. Na fachada da sala e quartos, observa-se um ritmo determinado pelas aberturas quadradas das janelas (0,90 x 0,90m) e pelo balanço da varanda do segundo e terceiro piso, enquanto que na fachada posterior, das dependências de serviço, há predominância de janelas altas, numa faixa contínua longitudinal. (LIMA, 2008, p.128).

Prenunciando suas experiências posteriores com a pré-moldagem, Milton Ramos projetou os blocos do *Conjunto São Jorge* com uma ênfase na expressividade da estrutura, levando o mais apressado analista a identificá-los como resultado de um processo tecnológico daquele tipo. Em outras palavras, a expressão formal do edifício lembra, em muito, a geometria de peças pré-moldadas - beirais de concreto, vigas aparentes, pilares ressaltados em concreto, o que o diferencia daqueles construídos com tecnologia tradicional de vedações autoportantes como, por exemplo, os edifícios IAPC das SQN 403 a 406.



117. Provavelmente RE pelo fato da encomenda dos projetos ter sido originalmente feita pelo Ministério das Relações Exteriores.

Figura 193 – Edifício IAPC na SQN 405(esquerda)¹¹⁸ e edifício RE na SQN 408 (direita): tecnologias e expressões diferentes.

118. Segundo a mitologia local, Le Corbusier elogiou a solução do edifício IAPC, quando em visita a Brasília (MATOSO, 2009).



Figura 194 – Esquema das soluções espaciais e técnicas de Milton Ramos para os blocos RE. Fonte: destaques nossos sobre foto do ArPDF.

Figura 195 – Corte e elevação lateral do edifício RE. Observa-se a escada aberta em balanço no pilotis. Fonte: acervo Milton Ramos

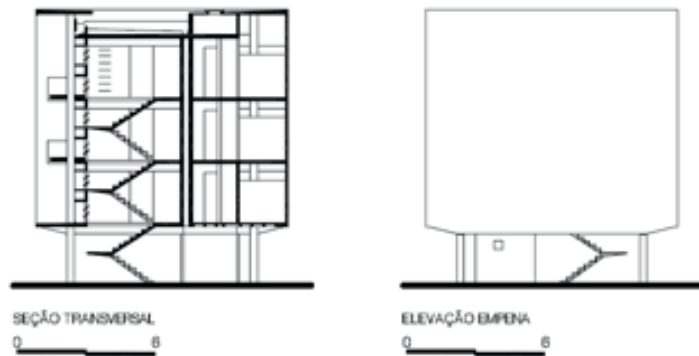


Figura 196 – Foto de detalhes de um edifício RE na 408 Norte, em 2016.

Ao analisar de forma sistemática obras e projetos de Milton Ramos, o arquiteto Carlos Henrique Lima ressalta algumas posturas projetuais próprias do arquiteto, dentre as quais destaca-se o tratamento cuidadoso das superfícies – elevações opacas, poucas aberturas e um jogo de luz e sombra decorrente das estruturas – com elementos de proteção e esquadrias que protagonizam a plasticidade dos edifícios. E, ainda:

- ♦ Valorização dos elementos de circulação vertical, escadas e rampas, que ora comparecem no interior do perímetro edificado, ora apenso aos corpos principais dos edifícios, mas em cada caso, são dotados de grande propriedade plástica, por vezes escultórica.
- ♦ Quanto aos aspectos construtivos o concreto armado é o material predominante, quase exclusivo. Empregado em elementos estruturais fundidos in loco ou em peças pré-fabricadas. Imprimem à superfície um jogo de ritmo e textura. Nos dois sistemas, percebe-se o cuidado com o tratamento das fôrmas de madeira bruta, sendo o seu desempenho fundamental para a aparência final da superfície.

- ♦ Busca pela coesão do edifício por meio da integração espacial entre níveis do edifício, e por meio do desenho cuidadoso de peças acessórias à estrutura principal, como elementos de sinalização e mobiliário. (LIMA, 2008, p.174).

Mesmo em obras declaradas de comedidas pretensões (“projeto econômico”, para “funcionários subalternos”) como o *Conjunto São Jorge*, esses atributos apontados por Lima (2008) nos projetos de Milton Ramos são identificáveis. O prédio padrão desenvolvido para o *Conjunto* apresenta um desenho conciso, uma síntese plástica e uma lógica estrutural clara que lhe garantem uma expressão formal austera e significativa.



Figura 197 – Foto do Edifício RE recém-construído: expressão formal austera e significativa. Nota-se a execução de serviços de urbanização das ruas no seu entorno. Fonte: ArPDF

O programa da unidade residencial é completo e a área é generosa, comparados com os padrões do mercado imobiliário destinado ao público de classe média. Os blocos RE contemplam apartamentos de 120m², com sala, varanda, três quartos, circulação, banheiro, cozinha, área de serviço, quarto e banheiro de serviço.

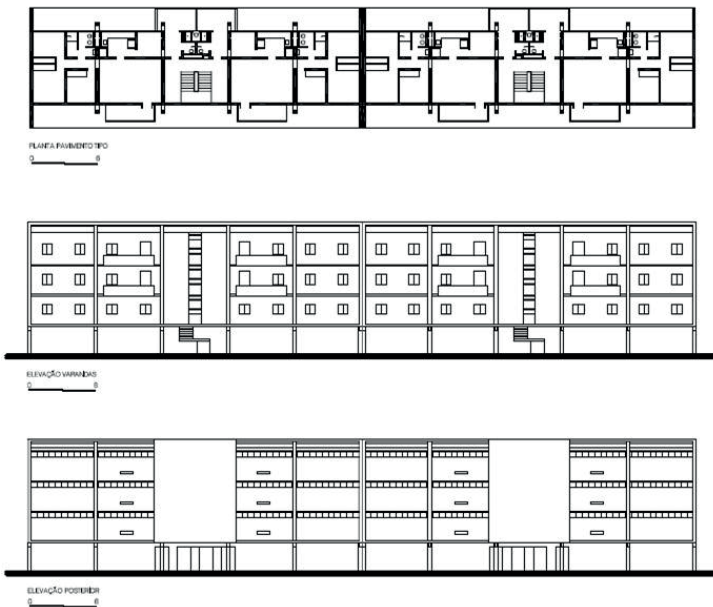


Figura 198 – Planta e alevações de bloco RE com dois módulos. Fonte: Acervo Milton Ramos

A construção do Conjunto São Jorge foi executada pelas empresas Rabelo (fundações) e Graça e Couto (estrutura e acabamentos). De janeiro de 1967 a setembro de 1967 as empresas edificaram um total de 19 blocos, totalizando 312 apartamentos. Os demais blocos das quadras foram construídos posteriormente por outros arquitetos.

Pelos atributos aqui descritos e por meio de visita aos espaços das superquadras, é flagrante, quando comparado com construções posteriores nas SQN 407 e 408, a qualidade arquitetônica e a propriedade contextual dos blocos RE, não obstante as alterações tão repudiadas pelo autor do projeto em muitos edifícios. Mesmo com essas alterações, verifica-se a permanência da identidade da arquitetura do seu autor e de sua época. A clareza compositiva e a força expressiva discreta do edifício, mesmo após 50 anos, revelam a propriedade do gesto projetual e a qualidade arquitetônica que dele resulta.

Figura 199 – Em primeiro plano, edifício RE de Milton Ramos; por trás, edifício projetado alguns anos depois, na complementação da SQN 408: qualidade projetual e contrastes arquitetônicos.



Consolidação, permanências e alterações

A sensibilização e o reconhecimento de valores de um bem construído podem minimizar perdas e estimular sua conservação. O zelo do morador, da comunidade e do poder público dão força à conservação. Com o passar do tempo, o Conjunto São Jorge consolidou-se e apresenta, como seria inevitável, alterações e mudanças, algumas das quais naturais de um processo de vida urbana e outras que indicam um distanciamento (ou não reconhecimento) de valores dos edifícios RE.

Milton Ramos, em entrevista à equipe coordenada por Mateus Gorovitz e Marcílio Marques Ferreira, muito se indignou com alterações efetuadas nos edifícios RE ao longo do tempo, o que chamou, com certo exagero verbal, de “barbárie”. Fato até compreensível, considerando ser uma reação do “pai da criança.” Mas, se a realidade atual for analisada com calma e desapaixonadamente, verifica-se que muito ainda permanece. Se seria impossível tudo permanecer intocado, mantendo-se absolutamente inalterado um edifício por 50 anos, tampouco justificam-se atrocidades e descuidos na sua manutenção: a ocupação e fechamento da marquise do pilotis, com puxados mal ajambrados, sem dúvida

contraria qualquer cidadão que aprecia a boa paisagem urbana. Afora a instalação de algumas grades ou vidros, fotos de edifícios da época da construção do Conjunto São Jorge justapostos aos de hoje mostram que, em muitos casos, os edifícios conseguiram manter sua configuração básica, permanecendo fiéis ao conceito geral do projeto. São muitos os exemplares de edifícios que possibilitam efetuar essa verificação de permanências e alterações.

Completando a ideia de superquadra e unidade de vizinhança do plano de Lucio Costa, o comércio local que margeia as faces norte e sul do Conjunto¹¹⁹ se desenvolveu ao longo do tempo e, com as habitações das quadras, formaram um trecho urbano diversificado e ativo. No comércio local da 406/407 Norte, a proximidade com o Campus da UnB propiciou a implantação de serviços de referência popular na cidade, como a livraria Sebinho e o Careca - restaurante de comida chinesa, entre outros. Pela face norte, na SCLN 408/409, além de grande supermercado, a rua se especializou em serviços destinados à diversão cultural e ao lazer, com bares e serviços de alimentação de grande movimentação, frequentados por jovens universitários. Eventos culturais são programados para a rua, com frequente afluxo de grande número de pessoas: concursos do Bloco Pacotão, carnaval para crianças, Rua de Lazer.

119. Observa-se aqui a transformação da configuração imaginada por Lucio Costa e mostrada por Gisele Moll Mascarenhas na CLS 107/108. Em seu estudo, a autora constata que, "[...] inicialmente previstos para abrirem suas lojas para dentro da superquadra, pela separação da circulação entre pedestres e veículos, os comércios locais inverteram a lógica e retomaram o conceito de rua." (MASCARENHAS, 2013, p.10). Transformações desse tipo aconteceram ainda mais nos comércios da Asa Norte.



Dessas análises, constata-se como aquele trecho urbano tomou vida, abrigou memórias com o passar do tempo, registrado nas relações de vizinhança comunitária, nas feições dos edifícios e na exuberante vegetação que transformou as quadras num grande bosque verde, pleno de sombras, crianças e peladas de futebol.

Exploramos calçadas e desvios. Grandes troncos são visitados. Árvores quarentonas, copas generosas que escondem o céu. Paus-ferro, paineiras, abacateiros, mangueiras, sibipirunas e muitos, muitos pés de jamelão. Gramados descuidados, cheios de galhos caídos, montes de folhas secas, contrastando com pequenos trechos próximos de alguns blocos que exibem ilhas de pedriscos, grama especial e plantas exóticas. (BUENO, 2010, p.23).

Figura 200 – Complementação de atividades e conexão espacial do comércio local com a área residencial da SQN 408.



Figura 201 – Consolidação da vegetação exuberante: sombras e paisagem na SQN 407 408.



Figura 202 – Croquis de Lucio Costa indicando características das superquadras do Plano Piloto de Brasília e fotos do cinturão verde do perímetro das Superquadras 407 e 408 Norte.

Alterações comparadas

Figura 203 – Blocos N e O, à época da construção (esquerda) e atualmente (direita). Algumas alterações e permanências da configuração física e identidade visual da concepção original. Fonte: ArPDF.



Figura 204 – Fachada posterior original(esquerda) e fachada alterada sobre a marquise do pilotis de forma que compromete a volumetria e a composição do edifício (direita). Fonte : ArPDF.



Figura 205 – Alterações efetuadas : escada aberta e 'solta' no térreo do projeto, e enclausurada posteriormente. Fonte: acervo Milton Ramos.





Figura 206 – Fachadas Oeste de edifício RE com alterações que pouco comprometem a composição arquitetônica e que dão nova dinâmica a essa face do conjunto.



Figura 207 – Fachada original do edifício e alterações posteriores, com fechamentos em vidros e grades. Fonte: ArPDF.



Figura 208 – Igreja na borda da área central da Superquadra 407/408.



Figura 209 – Passarela sombreada que contorna a quadra, utilizada paracaminhadaspela população do bairro; entrada de veículos da SQN 407 e 408.



Consolidações



Figura 210 – Fotos do espaço central das superquadras 407 e 408, com ambientes, arborização e equipamentos coletivos consolidados.





Figura 211 – SQN 407/408
- Edifícios e ambientes
urbanos consolidados nas
superquadras.





Figura 212 – SQN 407/408
- Edifícios e ambientes
consolidados.





Figura 213 – Edifícios e ambientes consolidados. Última foto acima, edifício com um Módulo RE de Milton Ramos, unidade geradora de todo o conjunto.



As Superquadras 400, criadas no plano urbanístico após o concurso de 1957, destinavam-se a atender os segmentos sociais postados em escalões subalternos da administração da cidade. O Conjunto São Jorge, no transcorrer do tempo, foi gentrificado, embora esteja em área imobiliária menos valorizada comercialmente em relação a outras do Plano Piloto; já não abriga majoritariamente “escalões subalternos” e não é mais uma “obra econômica”. O conjunto consolidou-se como *locus* urbano considerando sua dimensão espacial. Na dimensão social mais ampla, nem tanto. Descasos sociais, voracidade especulativa e valorização econômica dos imóveis não permitiram a efetivação dessa promessa.

Pulsante, com espaço urbano fluido, sem barreiras físicas locais significativas, plenamente arborizadas, com comércio local diversificado e dinâmico, ao completarem 50 anos, as SQN 407 e 408, do ponto de vista da concepção urbanística, apresentam uma contribuição à ideia de superquadra do Plano Piloto. Constituem um espaço urbano consolidado, ratificando a ideia de Brasília como possibilidade e contradição.



Figura 214 – Foto do espaço interno da Superquadra Norte 408, com vista da área comercial ao fundo.

3.4.4 A Escola Classe 407/8



Figura 215 – Escola Classe 407/8 Norte.

Alguns estudos oferecem subsídios para entender mais amplamente o sentido das escolas de Brasília e de sua trajetória urbana. A pesquisa coordenada pela professora Eva Waisros Pereira consolidada no livro intitulado *Nas asas de Brasília - Memórias de uma utopia educativa* (PEREIRA et al, 2011), que envolveu documentos textuais, iconográficos e audiovisuais, além de entrevistas com pioneiros participantes da construção do sistema escolar da capital, apresenta um panorama comentado tanto do plano educacional pioneiro de Brasília quanto de experiências de consolidação de algumas unidades escolares, onde o experimentalismo e a inovação do ensino escolar se realizaram, como a Escola Parque 308 Sul, a Escola Normal, o CASEB e o Elefante Branco.

O estudo de Patrícia Melasso Garcia, *Pedagogias Invisíveis do Espaço Escolar*, tese de doutoramento na FAU UnB em 2016, apresenta preciosas informações sobre construções escolares em Brasília em comparação a outras localidades e épocas.

Figura 216 - Exemplos de implantação da escola classe padrão mostradas por Garcia (2016) - centralidade e integração no espaço da superquadra. Fonte: Arquivo Público do DF.



O espaço escolar é definido por Garcia (2016) como objeto arquitetônico e espaço social, unindo arquitetura e educação, consideradas instâncias distintas e ao mesmo tempo complementares. A autora compara o que ela denomina de dimensão legal (princípios políticos educacionais, a *pedagogia visível*) com a dimensão operacional (a configuração do espaço construído, a *pedagogia invisível*). Para entender como o espaço construído responde aos preceitos educacionais, a autora analisa o edifício escolar por meio de seus padrões espaciais associados à vida social nele desenvolvida. Utilizando as premissas teóricas da Sintaxe Espacial, Garcia busca entender os edifícios escolares como sistemas de permeabilidades e barreiras físicas ou visuais que favorecem, ou não, determinados atributos da vida social, influenciando conseqüentemente as práticas pedagógicas. Embora ressaltando a importância das propriedades configuracionais (*sintáticas*) dos edifícios escolares, a autora argumenta que as “[...] propriedades sintáticas, no entanto, nem sempre podem ser lidas e interpretadas sem uma avaliação mais consistente.” (GARCIA, 2013, p.310). Essa avaliação incluiria outras instâncias intervenientes na vida do sistema espacial como o uso, a cultura e os princípios educacionais, implícitos ou explícitos, *visíveis* ou *invisíveis*. Assim, parecem ficar subentendidos os limites (e amplitude) do papel da configuração físico-espacial sobre as relações sociais. A escola não se restringe ao âmbito de sua arquitetura, estando associada com os mais variados aspectos da experiência da vida e da construção da memória.

Do ponto de vista da concepção arquitetônica, Lima (2008) indica que as demandas modernas encontram ampla possibilidade de execução nas obras públicas, especialmente de escolas. As arquiteturas de escolas, especialmente de Brasília, constituiriam uma *tipologia* própria na busca de atender aos objetivos pedagógicos:

No caso das escolas percebe-se não apenas um modelo de composição - fundado na aplicação criterios de fundamentos construtivos, mas um tipo organizacional situando num conjunto de ideias, ambiências, percepções, delimitações e trajetos. No caso das Escolas Classe, fica patente a preocupação em criar sutileza entre os efeitos causados pela estrutura formal e uma determinada espacialidade. As plantas nascem do interior e definem uma relativa autonomia com os espaços da quadra. (LIMA, 2008, p.144).

Como as escolas analisadas por Garcia (2013), a Escola Classe 407/8 integra o sistema escolar proposto originalmente por Anísio Teixeira para Brasília. Foi projetada como componente e conformadora do urbanismo das superquadras em que foi inserida pelo arquiteto Milton Ramos. Assim como em outras situações na capital, a escola ratifica a ideia urbanística de Lucio Costa de ser uma peça estruturante da superquadra, pela sua composição com o tecido urbano, pela integração com o entorno imediato e relação direta com os outros edifícios residenciais.

Posicionada no centro da quadra, a escola é visualmente e fisicamente acessível, mesmo através dos pilotis dos prédios residenciais que a circulam. Essa é uma tônica das escolas construídas na fase inicial de implantação do Plano de Anísio Teixeira em Brasília. A descrição da posição relativa de algumas escolas da rede é comentada por Patricia Melasso Garcia: “Em outras palavras, não

havia sistema de muros ou barreiras visuais [...]. A grande proteção à vida escolar era feita por meio dos próprios prédios residenciais do entorno imediato.” (GARCIA, 2013, p.255). Posteriormente isso mudou, com a colocação de cercas na maioria delas.



Figura 217 – Foto da Escola Classe 407/8, em fase final de obra; a escola como ideia urbanística estruturante da superquadra. Fonte: ArPDF.

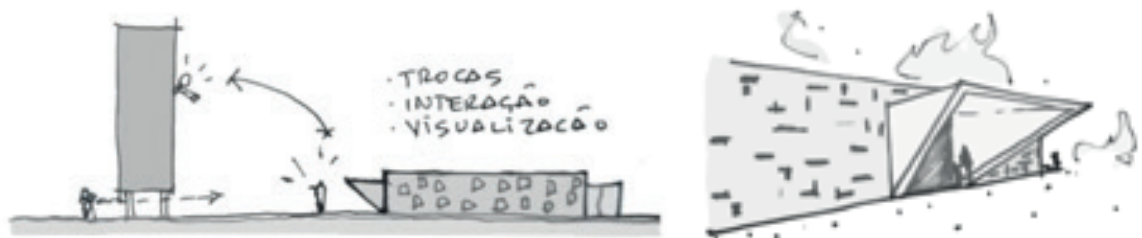


Figura 218 – Acessibilidade e visibilidade em relação ao entorno: interação, visualização, convite ao acesso. Desenhos do autor, com adaptação de croqui de Beatriz Gomes (<https://projetos.habitissimo.com.br>).



Figura 219 – A centralidade da escola em relação às superquadras - proximidade, visibilidade e acessibilidade. Fonte: Google Earth



Figura 220 – Vista aérea mostrando a centralidade e proximidade da escola em relação aos edifícios da superquadra. Fonte: Google Earth.



Figura 221 - Fotos da Escolinha a partir do pilotis de prédio vizinho e de área do estacionamento: acessibilidade e visibilidade em relação ao entorno propiciada pela circulação livre e pilotis vazados dos edifícios da superquadra.

No projeto escolar de Anísio Teixeira a escola deve *instruir e educar*. E para a prática desses princípios, por motivos históricos e econômicos, foi proposta no sistema de Teixeira a constituição de dois espaços complementares: a Escola Classe e a Escola Parque. No *Plano de Construções Escolares de Brasília*, a Escola Classe seria destinada ao desenvolvimento intelectual sistemático (*instrução*) de menores nas idades de 7 a 14 anos, em curso completo de seis anos ou séries escolares, e seria complementada em suas atividades pela Escola Parque onde se daria a “*formação para a vida*”(educação), com o desenvolvimento artístico, físico e recreativo da criança e sua iniciação no trabalho mediante uma rede de instituições de atividades ligadas entre si, dentro da mesma área, tais como biblioteca, museu, pavilhão de artes industriais, recreação, atividades sociais (música, dança, teatro, clubes, exposições, refeitório) e outras atividades educativas. No *Plano de Construções Escolares de Brasília* os alunos frequentariam diariamente a Escola Parque e a Escola Classe, em turnos diferentes, passando

quatro horas nas classes de educação intelectual e outras quatro horas nas atividades da Escola Parque, com intervalo para almoço.



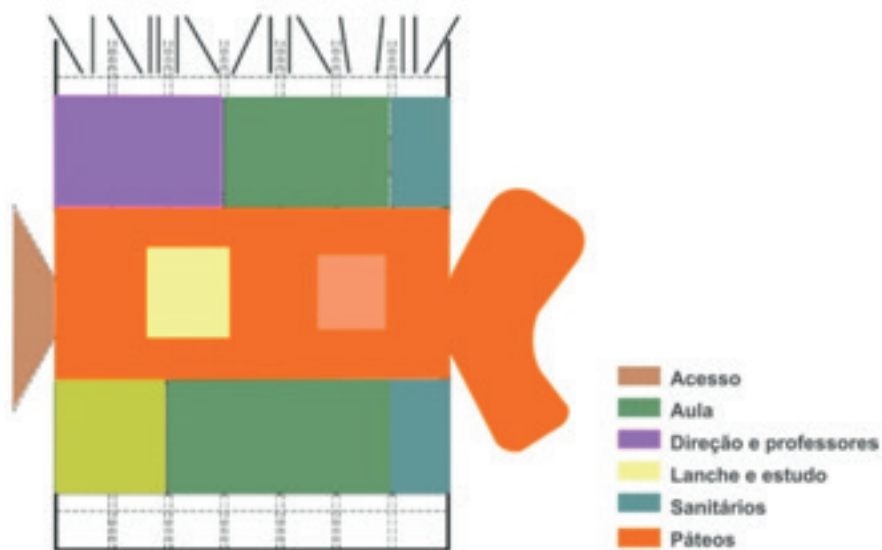
Figura 222 – Localização da Escola Classe 407/8 e da Escola Parque 210/211 Norte em relação ao Plano Piloto: complementaridade entre unidades do sistema de escolas. Croqui nosso.



Figura 223 – Esquema de agenciamento dos espaços da Escola Classe 407/8 - áreas e atividades.

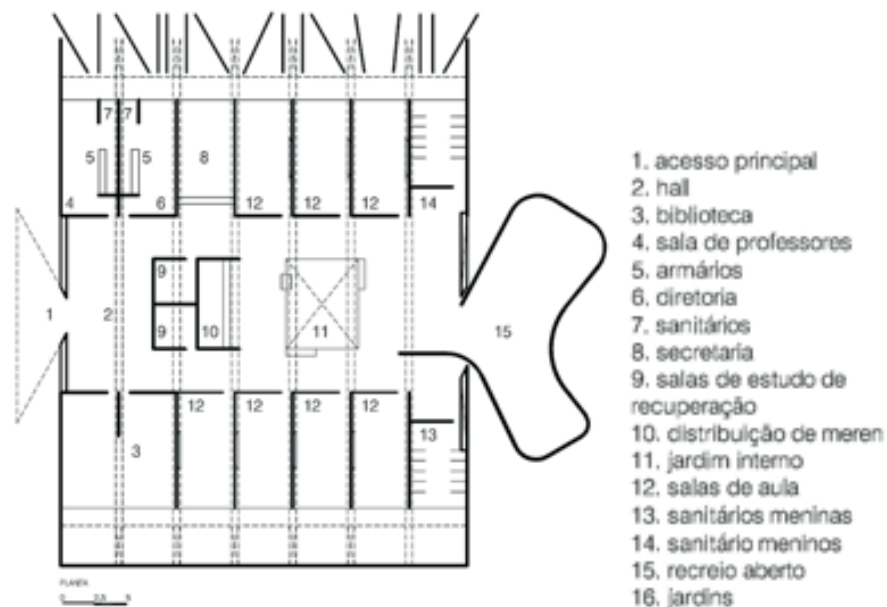
com a construção da Escola Parque 210 Norte, que atualmente atende àquela unidade.

A concepção de planta racional e a lógica estrutural clara identificadas em obras do arquiteto Milton Ramos, na análise de Carlos Henrique Lima, estão também presentes no projeto da Escola Classe. (LIMA, 2008). O agenciamento espacial da escola compõe-se de duas alas separadas por uma área central. Diferente de outras escolas da mesma época em Brasília, não há um pátio único central. A ala central (comparativamente a outras escolas, de espaço reduzido) é segmentada por um volume que define dois espaços abertos: um saguão frontal junto ao acesso e o pátio coberto (com abertura para o jardim). O saguão frontal define um primeiro nível de profundidade do espaço interno da escola, distribuindo ali as funções que podem servir tanto ao aluno quanto à comunidade local, como a biblioteca, as salas de estudo, a secretaria e a direção da escola. O morador da quadra que visita a escola não precisa interromper a rotina dos alunos que, quando não estão em sala, utilizam o pátio maior, situado num segundo estágio de profundidade espacial do edifício.



Um terceiro nível de profundidade é constituído pelo pátio descoberto, cuja forma é ameboide e encontra-se na área mais ao fundo do edifício. Composto por parede sinuosa, configura um volume contrastante com o cubo do edifício.

A escola é um bloco único, quadrado, complementado pelos volumes do pátio descoberto e da marquise. Na planta baixa do edifício, vê-se que o pátio é segmentado pelo volume da cantina e pelo jardim central. As salas de aula voltam-se para o pátio interno, cujo centro é um jardim descoberto. Essa configuração possibilita maior convivência entre os estudantes e professores e ao mesmo tempo, quando desejadas, *sombras* visuais com espaços fora da visada de todos, para pequenas confidências e relativa privacidade momentânea. O sistema de pátios do edifício caracteriza-se como espaço de *integração* dos alunos e professores, sendo difícil pensá-lo como *panóptico* como faz Garcia¹²⁰ para se referir ao espaço coletivo das escolas de Brasília (2016).



1. acesso principal
2. hall
3. biblioteca
4. sala de professores
5. armários
6. diretoria
7. sanitários
8. secretaria
9. salas de estudo de recuperação
10. distribuição de meren
11. jardim interno
12. salas de aula
13. sanitários meninas
14. sanitário meninos
15. recreio aberto
16. jardins

120. Baseada em Foucault, que sugere que o poder e o controle são assegurados pela situação permanente de visibilidade, Garcia (2016), na ampla e bem elaborada pesquisa sobre construções escolares, identifica configurações panópticas em leiautes de escolas do Distrito Federal, particularmente naquelas que têm pátio central. Uma discussão poderia ser feita quanto ao grau de adequação do conceito de panóptico para um espaço onde todos veem e todos são vistos como no pátio escolar. O modelo panóptico original de Bentham favorece a ampla percepção de toda a configuração espacial e o seu controle, mas nelle o controlador nunca é visto – daí sua “onipresença”. No pátio escolar central, certamente há controle da direção escolar, mas também há a percepção de sua presença e de seus movimentos, o que altera sobremaneira o conceito ao alterar as possibilidades daqueles que são observados. Talvez nos espaços de pátio escolar o maior ou menor controle e vigilância estejam relacionados ao grau de liberdade e autonomia que a pedagogia declara e pratica. Parece mais adequado falar em controle panóptico quando referir-nos, por exemplo, aos circuitos fechados de câmaras eletrônicas: monitoramento, onipresença, e dissimulação...

Figura 224 - Escola Classe 407/8 Norte. Planta Baixa elaborada pelo autor do projeto. Fonte: acervo Milton Ramos.

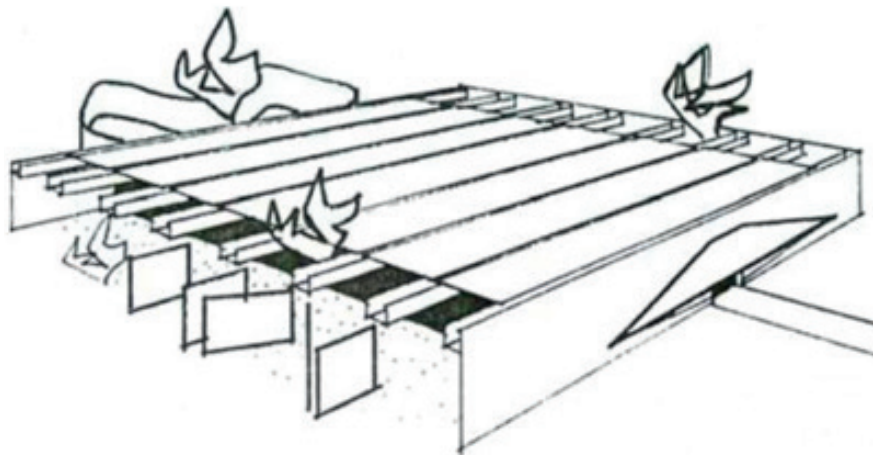


Figura 225 – Croquis com perspectiva da Escola Classe 407/8 elaborado por Milton Ramos. Fonte: acervo Milton Ramos.

A observação dos desenhos da Escola Classe de Milton Ramos propicia uma leitura imediata de seus conceitos; neles encontram-se expressa a modulação do edifício, a proporção, a estrutura como organizadora do espaço e expressão técnica e estética do seu tempo, a espacialidade fluida com a integração do espaço interno.

A busca modernista pela estandardização, pela repetição de peças de formas simples, baseadas na linha reta ou na malha e o ganho de escala (muitas peças com a mesma forma) que sua produção oferece, está presente na forma da viga-calha, com o formato repetido várias vezes, e nas peças de concreto pré-moldado que compõem o painel de toda a fachada sul da Escolinha.

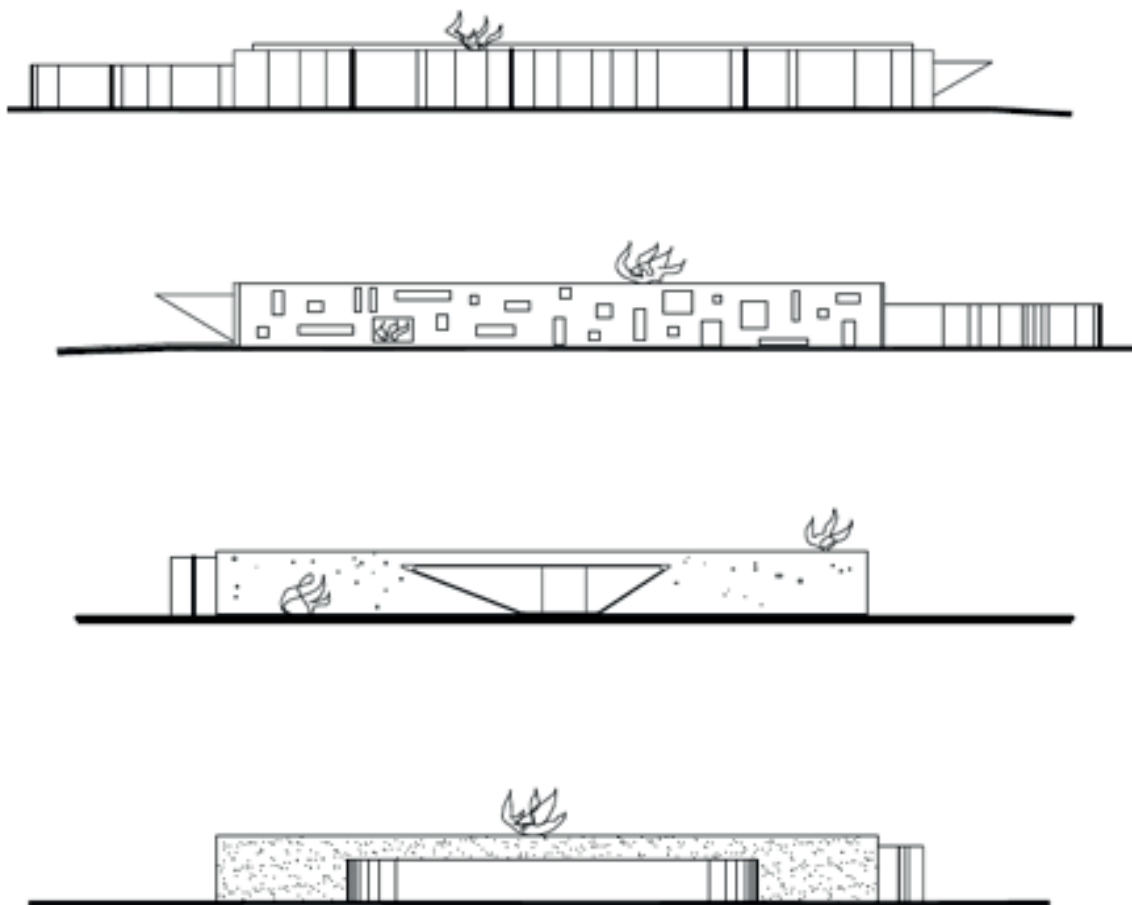


Figura 226 – Desenhos originais da Escola Classe 407/8. Na sequência: Fachadas Norte, Sul, Oeste e Leste. Fonte: acervo Milton Ramos.

A estrutura é protagonista: o ritmo das grandes vigas-calhas marca o compasso do espaço e possibilita a flexibilidade na ocupação sobre o teto. Nelas estão solucionados ao mesmo tempo o problema estrutural, os sistemas de escoamento das chuvas e de suporte para demais instalações. À sua própria maneira, o vínculo com a tradição recente da arquitetura moderna brasileira é manifesto no projeto de Milton Ramos.

A clareza organizacional, a flexibilidade e independência estrutural que o racionalismo carioca demonstrava, foi realçada e estendida pela primeira geração de arquitetos atuantes em Brasília, embora isso tivesse ocorrido sob diversos pressupostos no amplo lastro da modernidade. (LIMA, 2008, p.169).

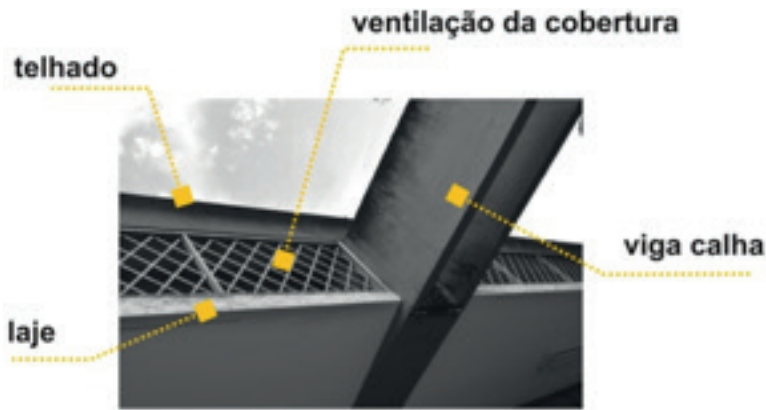


Figura 227 – Detalhes da ventilação da cobertura e viga-calha, repetida a cada 4,85m, no edifício da Escola Classe 407/8.

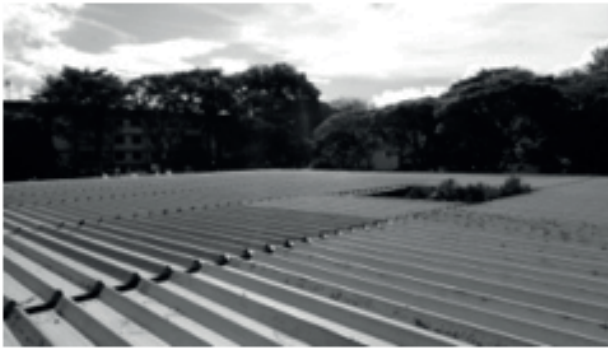


Figura 228 – Fotos das vigas-calhas no edifício da Escola Classe 407/8.

Outro elemento estruturado de proteção e simbolização no edifício é a marquise situada na fachada oeste. No formato de uma *pá invertida* - ou qual peça de *origami*, como quer Bueno (2010) -, ela se projeta para o espaço externo da escola. Com manifesta intenção plástica, além de proteção do sol e chuva, a peça estabelece uma simetria do conjunto e define o eixo central do espaço da escola. A marquise dessa fachada e o painel azulejar no qual ela está incrustada constituem um jogo de luz e sombra que distingue o edifício.



Figura 229 – Marquise de acesso e mural de azulejos



Figuras 230 - Cobertura, pátio interno e vistas sudeste e nordeste da Escola Classe 407/8.



Na historiografia da arquitetura brasileira, encontram-se referências relativas à frutífera associação entre o trabalho de arquitetos e o de artistas e paisagistas, sendo em Brasília, as manifestações dessa parceria a mais diversificada. Pela ampla publicidade, a obra do Palácio do Itamaraty é emblemática e, nesse sentido, o caso mais conhecido pela quantidade, qualidade e diversidade de obras integradas ao edifício.

Abstrata ou figurativa, 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 da arte quando se faz pública e democrática; a crença em restabelecer a ligação entre a arte e a vida, constituindo a arquitetura como espaço de congregação das artes.

Efetuando uma ruptura da ordem ligada à tradição do azulejo em Portugal e no Brasil, separando-se, pouco a pouco, da tradição figurativa modernista e efetuando leituras próprias do Abstracionismo e Construtivismo (Concretismo e Neoconcretismo) Athos Bulcão¹²¹ desenvolveu seus trabalhos em Brasília realizando investigações centradas na forma, na cor, no espaço e no tempo:

Para Athos Bulcão, o aprendizado formal colocado em pauta pela questão abstrata e, desde então, exigência essencial para a formação do artista brasileiro, intensificou-se, sobretudo a partir do momento em que se transferiu para a nova capital em construção. Não só tornou-se seu primeiro artista, como foi o que mais teve oportunidades no Brasil, e talvez em todo o mundo, de desenvolver uma obra integrada à arquitetura. (COCCHIARALE, 1998, n.p.).

Com obras aplicadas à arquitetura, concretizadas em murais de azulejos e relevos disseminados em muitos pontos da cidade, Athos Bulcão simbolizou e incorporou plenamente esse papel, durante muito tempo anonimamente, talvez ofuscado pelo excessivo brilho de outras estrelas ou pela inovadora proximidade cotidiana das obras. Com sua geometria sintética e uma moderna utilização dos azulejos na arquitetura, Bulcão pesquisou, desenvolveu e aplicou formas, cores e seus efeitos nos espaços públicos da cidade.

Embora invariavelmente de grandes dimensões, muitas das obras de Athos Bulcão, pela sua proximidade da arquitetura e da cidade, pela familiaridade imposta pelo contato cotidiano, terminam por eclipsar sua condição excepcional, sua natureza de um pensamento plástico refinado. São tão próximas de nós, tão verdadeiras, que não mais parecem obras de um artista. (FARIAS, 2009, n.p.).

Crença e conveniência. Além de valorizar o papel das artes e a expressão arquitetônica (como, por exemplo, na “diluição” das paredes, ressaltando a estrutura da Igrejainha da 308 Sul, de Niemeyer), constata-se que muitas vezes as artes integradas amenizaram a paisagem e os espaços urbanos das superquadras da capital com suas edificações invariavelmente ortogonais, sistematicamente organizadas em padrões e gabaritos regulares.

A crença de arquitetos e artistas na construção de Brasília era a de que a arte e a arquitetura constituiriam uma expressão única de utilidade e prazer estético. O acesso aos bens públicos, ao lazer, à saúde, à educação, à cultura e novas formas de sociabilidade, ao exercício da cidadania, tanto apregoado por Anísio Teixeira em seus fundamentos educacionais, estaria disponível, por

121. Athos Bulcão (Rio de Janeiro, RJ, 1918 - Brasília, DF, 2008). Pintor e escultor. Em 1939, abandona o curso de medicina para dedicar-se à pintura. Trabalha como assistente de Candido Portinari (1903-1962) na construção do painel de São Francisco de Assis, na Igreja da Pampulha, em Belo Horizonte. Entre 1948 e 1949, vive em Paris com bolsa de estudos concedida pelo governo francês. Realiza cursos de desenho na Académie de La Grande Chaumière e de litografia no ateliê de Jean Pons (1913-2005). De volta ao Rio de Janeiro, ingressa no Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Cultural (MEC), e realiza ilustração de catálogos e livros. Desde 1957, quando se integra à Companhia Urbanizadora da Nova Capital (Novacap), colabora em projetos do arquiteto Oscar Niemeyer (1907-2012). Realiza, entre outros, o projeto de painéis de azulejos e vitrais para a Igreja Nossa Senhora de Fátima e para o Palácio do Itamaraty em Brasília, e relevos para o Memorial da América Latina, em São Paulo. Leciona na Universidade de Brasília (UnB) entre 1963 e 1965. Em 1993, é criada a Fundação Athos Bulcão, em Brasília. Bulcão torna-se um dos principais artistas a desenvolver uma obra integrada à arquitetura. Trabalha em associação com Oscar Niemeyer e posteriormente com o arquiteto João Filgueiras Lima criando relevos e elementos arquitetônicos para a rede de hospitais Sara Kubitschek. Sua obra está ligada aos espaços públicos, entre murais, painéis e relevos para os edifícios do Congresso Nacional, Câmara dos Deputados, Teatro Nacional Claudio Santoro, Palácio do Itamaraty, Palácio do Jaburu, Memorial Juscelino Kubitschek, Capela do Palácio da Alvorada, Hospital Sarah Kubitschek e outros. Em seus azulejos destacam-se a modulação e o grafismo habilmente criados com base nas formas geométricas. Sua obra, inscrita em alguns dos principais edifícios modernos brasileiros, notabiliza-se pelo equilíbrio encontrado nas relações entre arte e arquitetura. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

exemplo, na espacialidade (interna e externa) do edifício escolar, na qualidade de seu traçado e sua solução plástica, nos seus espaços e seus complementos artísticos, constituindo uma instância capaz de favorecer novas possibilidades de percepção, conhecimento e emancipação dos envolvidos. O artista, o arquiteto, o operário da obra, o transeunte e a criança complementaríamos os sentidos da obra integrada e aberta:

Tome-se, por exemplo, o mural realizado para a Escola Classe 407/8 norte, projeto de Milton Ramos, de 1965. O padrão modular é trivial: três azulejos (15 x 15 cm): um preto, um branco e um terceiro com dois terços da superfície em branco e o último terço em preto¹²². Sua aplicação, assim como a aplicação de todos os seus painéis, é deixada sempre a critério do operário encarregado, um critério que, segundo o artista, tem o mérito de ser “deseducado”, isto é, sem o gosto pelo equilíbrio ou mesmo pela desordem arrumadinha inculcada pelas nossas escolas. Cada unidade vai se juntando com a outra num todo aleatório, de ritmo sincopado, cuja sequência nos é impossível apreender de bate-pronto. (FARIAS, 2009, n.p.).

122. Parece haver pequenos equívocos e dados nesse trecho. O projeto de Ramos é de 1966 e a cor do azulejo, um azul bastante escuro, pode ser confundida com o preto. Os trechos coloridos dos azulejos do mural da Escola Classe 407/408 foram executados com azulejos na cor azul escuro, próxima ao nº 52 da escala cromática utilizada por Athos Bulcão. Essa cor, quando comparada no sistema de cores CMYK, se aproxima da cor formada pela composição de Cyan 92, Magenta 81, Yellow 53 e Black (Key) 22. Se há equívoco nos dados, o mesmo não acontece com o conteúdo, que é adequado e pertinente.



O projeto da Escola Classe 407/8 Norte foi a primeira e única parceria do arquiteto Milton Ramos com o artista Athos Bulcão. Integrados à arquitetura da escola, foram desenvolvidos dois objetos artísticos de grandes dimensões: um mural de azulejos, na parte frontal (duplicado na fachada posterior do edifício) e um grande painel em relevo, confeccionado em placas pré-moldadas de concreto, compondo a fachada sul do edifício. É ali também que, retomando os motivos do mural em azulejo executado em 1962, no edifício de autoria de Niemeyer, para a Fundação

Figura 231 – Athos Bulcão em seu atelier e dialogando com operários na obra. Fonte: Fundação Athos Bulcão.

Getúlio Vargas, no Rio de Janeiro, Bulcão inicia suas experiências de participação dos operários na composição final da obra artística, delegando-lhes a possibilidade de arranjo das peças de acordo com suas próprias sensibilidades e percepções. Podendo ser utilizado de forma aleatória dentro da composição básica, a colocação dos azulejos na obra estimula o pensamento do azulejista e ativa sua criatividade, tornando-o partícipe do processo¹²³.

As características de reflexividade¹²⁴ urbana e arquitetônica das intervenções artísticas de Bulcão são singulares em Brasília. Mas, nem sempre foi assim na produção artística integrada à arquitetura modernista, mesmo em seu período “heroico”. No modernismo, [...] “uma pintura mural tinha por vocação a tendência a ignorar, a escamotear a parede que lhe servia de suporte; [...] Era, portanto, irredutível à arquitetura e ao espaço urbano; podia embelezá-los, mas por adição, nunca porque se confundisse com eles.” (FARIAS, 2009, n.p.). As peças artísticas aplicadas às obras de arquitetura, como quadros, painéis ou esculturas, tradicionalmente mantinham sua autonomia recebendo nome e personalidade quase independentes da obra construída. Nessa linha, as obras artísticas que compunham o edifício do MES tinham nomes: A Mulher de Cócoras, Jovem de Pé, Ciclo da Vida Econômica do Brasil; no Itamaraty, Meteoro e O Sonho de Dom Bosco. Em Brasília, os murais e painéis de Athos Bulcão, mantendo uma expressividade característica e uma força estética própria, estão integrados de tal forma à arquitetura que prescindem de “batismo”, de nome próprio, de personificação. São identificados simultaneamente ao edifício ou lugar: os painéis do Teatro Nacional, o mural do salão nobre da Câmara, os azulejos da Torre, os painéis da Escola Classe 407/8. As obras de arte aproximam-se da arquitetura que as recebe e ambas se potencializam. Simbiose entre arte e construção, arquitetura e natureza, espaço e vida. Mas o anonimato não resulta em ausência de fruição, apropriação e reelaboração subjetiva: “A obra de Athos Bulcão caminha para o anonimato para integrar o imaginário do cidadão comum, transeunte dos espaços da cidade. [...] Muitos não sabem que essas obras pertencem ao artista. E, a bem dizer, isso não importa, posto que estão impregnadas neles e, portanto, lhes pertencem.” (FARIAS, 2009, p.84.).



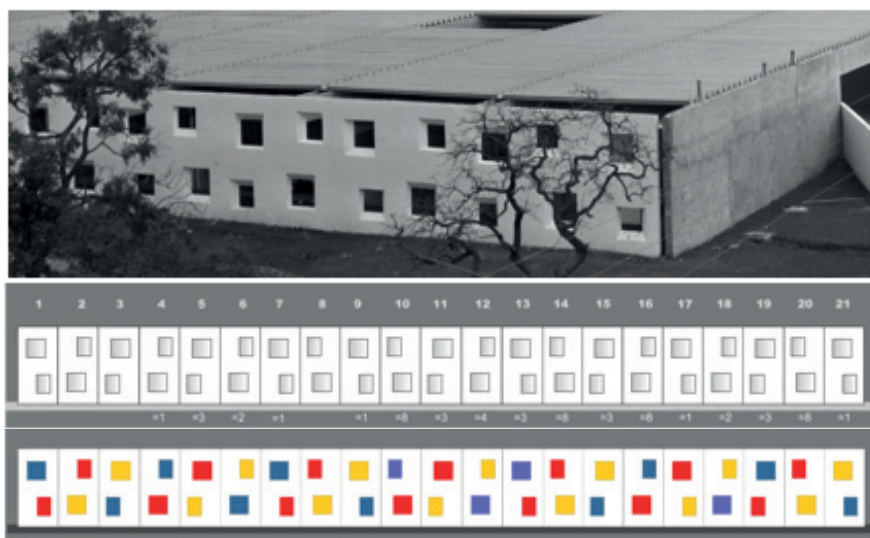
Figura 232 – Transeunte diante dos painéis da Escola Classe e crianças brincando junto ao mural de azulejos. O que Agnaldo Farias (2009) escreve sobre os painéis do Teatro Nacional de Brasília vale aqui também, de forma similar: o morador da superquadra depara cotidianamente com essa obra, vista de passagem; as crianças brincam junto à obra. Qual será o efeito dessa obra sobre essas pessoas? Fontes: Foto do autor e Correio Brasiliense.

123. Onde aparece o sinal da “mão” do candango nas obras de Brasília? Aquilo que Sergio Ferro chama de emancipação dos automatismos da produção, a experiência gravada no gesto justo, necessário e suficiente. Em poucos espaços é possível identificar essa “memória motriz”, esse gesto remanescente, essa libertação pelas “mãos” do candango. Pouco, muito pouco. Talvez nos pisos de pedra portuguesa de algumas praças da cidade, em algumas formas de madeira que deixaram marcas no concreto armado, ou talvez nos painéis assim trabalhados por Athos Bulcão.

124. A reflexividade possui um caráter em grande medida coletivo, sem prejuízo de seus aspectos individuais.

Na Escola Classe, o artista participou com a autoria do mural de azulejos (na fachada oeste e, parcialmente replicado na fachada leste) e um painel em concreto na fachada sul.

Figura 233 – Na foto da época da construção, painel em placas pré-moldadas de concreto pintado em branco, com vazados em baixo relevo, quando instalado na Escola Classe 407/8 Norte. Abaixo dele, esquema de posição das placas e cores aplicadas posteriormente. As peças pré-moldadas, de mesmas dimensões, foram justapostas após rebatimentos alternados, girando em torno de seus próprios eixos verticais e horizontais. Fonte: ArPDF e croquis nossos.



O painel da fachada sul da Escola foi montado com 21 módulos de concreto armado, de mesma espessura e dimensão total, porém alternando a posição dos furos em baixo-relevo, por meio de espelhamento e rebatimentos das peças em concreto. A solução gera figuras com as aberturas intercaladas, propiciando uma dinâmica visual ritmada, com alternância de cheios e vazios; ao mesmo tempo, propicia relativa privacidade e estabelece uma transição gradual entre o espaço externo e interno do edifício. Em sua proposta original, todo o painel era pintado em cor branca.

Os furos quadrados em baixo relevo, atualmente pintados em vermelho, azul e amarelo, vazados, contribuíam para a integração espaço-visual entre o grande parque da área central da superquadra e o espaço interno da escola. Não se conseguiu documentação a respeito, mas esta modificação, provavelmente, ocorreu em função de reivindicações de segurança e privacidade - o painel funciona hoje como uma parede isolando as crianças que ali estudam, quando em sala de aula.



Figura 234 – Painel da fachada sul, antes e após restauração, em 2013.

A degradação das superfícies e acabamentos dos módulos do painel indicavam, antes da restauração ocorrida em 2013, que provavelmente seu fechamento aconteceu pouco tempo após sua inauguração.

As alterações no painel, com a inclusão de fechamento dos vãos quadrados (ainda em rebaixos) e a individualização com cores alternadas, é uma opção bastante diferente da original. O maior “fechamento” do edifício coloca em discussão a integração espacial e simbólica da escola com seu entorno. Não estaria aqui o registro de presença de *pedagogias invisíveis* no espaço escolar - a configuração física e a relação espaço aberto e fechado atuando na maior integração ou isolamento do universo da escola com a comunidade? Certo é que, do ponto de vista arquitetônico, a escola perde em leveza e transparência, quando comparada com a solução original. Mas, por outro lado, pelo seu colorido vibrante, contrapondo-se às maiores superfícies brancas do próprio painel/paredo e às cores menos marcantes dos edifícios RE em sua proximidade, termina por auxiliar na identificação da escola (- *Ah, aquela escolinha dos quadradinhos coloridos da 408 Norte?*), resultando sua percepção não somente pelos usuários ou vizinhos do prédio, mas por todos que por ali circulam, tornando-a uma referência topoceptiva no espaço urbano.

As mais conhecidas e divulgadas obras integradas ao edifício da Escola são os murais em azulejos nas fachadas oeste e leste, formados por peças de dimensão 15x15cm, nas cores azul-escuro (nº 52 na escala cromática utilizada por Athos Bulcão) e branco, em três tipos de azulejos diferentes:



Figura 235 - Murais das fachadas Oeste e Leste da Escolinha



Figura 236 - Representação esquemática dos tipos de azulejos componentes dos murais da Escola Escolinha e escala de cores utilizadas por Athos Bulcão em seus trabalhos. Fonte: acervo Athos Bulcão.

Nos trabalhos de azulejos anteriores, Athos Bulcão normalmente desenvolvia um esquema compositivo seguido na fase de assentamento das peças. A Fundação Athos Bulcão tem o registro de uma sugestão de paginação dos azulejos feita pelo artista para a Escola Classe 407/8. Essa composição, talvez tenha sido feita para marcar o “estilo” do autor e servir como *referência* para os trabalhos na obra. Mantidos os três tipos de azulejos, foi delegada aos operários azulejistas a composição livre final dos murais, conforme seu entendimento e percepção. Similar às atitudes da arte participativa minimalista, Athos Bulcão convida o *espectador ativo* (no caso o operário) a reconstruir, voluntária ou involuntariamente, o retrato mental de variações possíveis de sua figura. Essa foi a primeira experiência desse procedimento de montagem de murais, posteriormente colocada em prática pelo próprio artista. Não seguindo rigidamente nenhum esquema pré-concebido, o resultado final da composição implantada ainda mantém uma referência ao mural da Fundação Getúlio Vargas e ao desenho destinado originalmente à Escola Classe.

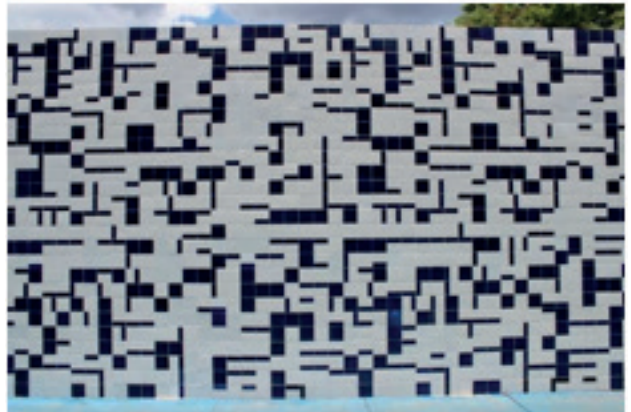
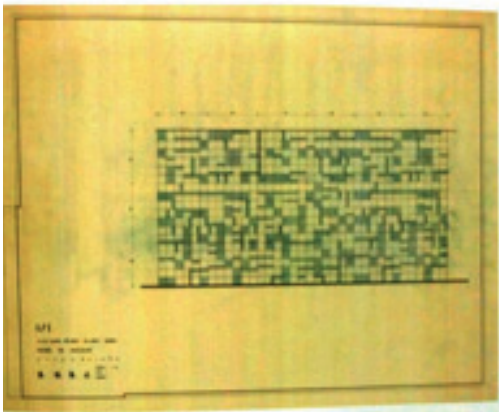


Figura 237 - Prancha com representação de possível paginação para a fachada, elaborada por Athos Bulcão e o resultado final da composição aplicada pelos azulejistas no mural da Escola Classe. Fonte: acervo Fundathos.



Figura 238 – Foto do mural de azulejos da fachada oeste.

Comparada com a escala do grande parque central das SQN 407/408, a Escola Classe possui uma dimensão física (principalmente vertical) reduzida. Mas sua presença naquele espaço, pelo seu diferencial estético-formal, tem uma carga simbólica e uma saliência visual que não passam despercebidas. O espaço interno da escola é reduzido (especialmente o pátio) como que a dizer: *vamos lá fora*; ele parece dizer que o seu destino é interagir com o espaço circunvizinho (embora as perdas significativas com os fechamentos não previstos originalmente aconteçam). É nesse espaço contíguo que as crianças gostam de brincar, lá se sentem mais livres e espontâneas¹²⁵. Lá, elas veem e são vistas.

Os murais promovem novas percepções do espaço, parecem se confundir com o edifício, destacando a arquitetura da escola do rol das coisas comuns: Diante de uma parede revestida por Athos Bulcão, o olho, descenterado, erra. A parede torna-se um plano ativado, estilhaça-se aos olhos em velocidades que variam do vagar ao vertiginoso. (FARIAS, 2009, n.p.).

125. Segundo gestores da Escola, o pátio descoberto e as áreas externas contíguas ao prédio são as áreas preferidas pelas crianças, nos momentos fora de sala de aula.

Figura 239 – Mural da Escola Classe 407/8 – ativação do olhar, ritmo sincopado, efeito de pulsação, reflexo da retina saturada, jogo aleatório cuja sequência nos é impossível apreender de bate-pronto. (FARIAS, 2009).



Com o passar do tempo e a consolidação da arborização prevista no paisagismo da superquadra, o edifício mais se integra à natureza, ora destacando-se, ora mimetizando-se à paisagem.



Figura 240 - Escola Classe: destaque figurativo e mimetismo integrado à natureza local.

Nos painéis de Bulcão para a Escola Classe 407/8, o desenho torna-se parte intrínseca da arquitetura; além do estímulo visual, provoca o espectador a interagir espacialmente. Não são objetos de arte para serem expostos em outros locais escolhidos para essa finalidade. O trabalho assume seu pleno sentido por meio da experimentação no espaço real irredutível de sua exposição, que é o edifício da escola do qual é parte.

Os murais da Escola Classe 407/8 simbolizam a atitude de valorização do espaço escolar. A valorização não se dá pelo monumental, mas dialogando com delicadeza e sensibilidade com o seu entorno, como a dizer que o prazer estético compõe também a pedagogia invisível enobrecedora do ser humano.



Figura 241 – Escola Classe vista a partir do portão de acesso lateral atual.

Alterações

Como em toda obra, e principalmente nas últimas décadas, em que a velocidade das mudanças é maior em todas as áreas, a Escola Classe sofreu diversas alterações. Na maior parte, essas mudanças não desfiguraram nem descaracterizaram o edifício como um todo. Duas ressalvas cabem nesse contexto: primeira, o fechamento da fachada norte, que sem dúvida compromete muito a intenção, implícita no projeto arquitetônico e no *Plano de Construções Escolares*, de abertura efetiva e simbólica para o entorno, na busca de uma maior integração e participação da comunidade; a segunda, o fechamento do painel de concreto pré-moldado diminuiu a transparência. Em ambos os casos a espacialidade do edifício foi alterada, reduzindo sua integração espacial. Não fosse a força expressiva do conjunto, o edifício estaria irremediavelmente comprometido. Registra-se que essas intervenções são reversíveis e dependentes da vontade e das condições objetivas de seu grupo de interesse.

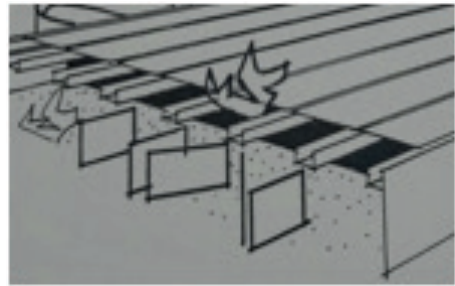
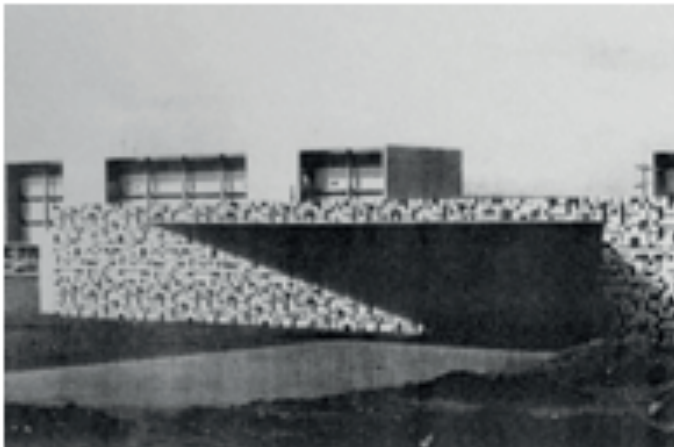


Figura 242 – Alterações na fachada Norte – brises no projeto inicial (esquerda), logo após a construção do edifício (centro) e muro fechando o espaço posteriormente (direita). Interrupção da integração espacial e redução de "diálogo" com o espaço circunvizinho. Fontes: acervo Milton Ramos e ArPDF.

Figura 243 – Edifício sem alambrado na inauguração e cercado posteriormente. Fonte: acervo Milton Ramos.



Figura 244 – Fotos do painel artístico da fachada sul em três etapas: com vão aberto, semifechados e totalmente fechados. Perda de transparência e contato visual da sala de aula com o entorno. Fonte: acervo Milton Ramos, croquis nossos.

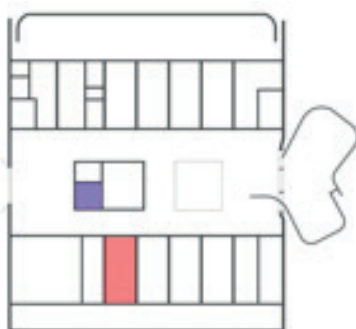
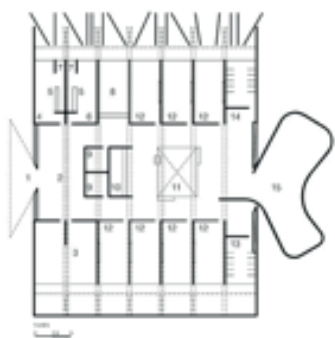
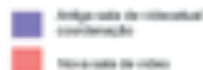


Figura 245 – Alterações e complementos - parquinho construído junto à fachada oeste e alambrado.



Figura 246 – Alterações das disposições do leiaute ao longo do tempo – pequenas alterações que ajustam o espaço às necessidades e não comprometem a configuração geral do edifício. Fonte PROAU UnB.

- | | |
|-----------------------------------|---|
| 1- acesso principal | 1- Sanitários direção |
| 2- hall | 2- Sala de serviço |
| 3- biblioteca | 3- Sala de direção |
| 4- sala de professores | 4- Secretaria |
| 5- armários | 5- SOE |
| 6- diretoria | 6- Arquivo |
| 7- sanitários | 7- Almoxarifado |
| 8- secretaria | 8- Sala de aula |
| 9- salas de estudo de recuperação | 9- Cozinha preparo |
| 10- distribuição de meren | 10- Cozinha armazenamento |
| 11- jardim interno | 11- Despensa |
| 12- salas de aula | 12- Sala Coordenação (antiga sala de vídeo) |
| 13- sanitários meninas | 13- Banheiro professores |
| 14- sanitário meninos | 14- Sala de professores |
| 15- recreio aberto | 15- Pátio coberto |
| 16- jardins | 16- Biblioteca |
| | 17- Sala de vídeo (antiga sala de aula) |
| | 18- Banheiros alunos |
| | 19- Pátio descoberto |
| | 20- Jardim (planta original) |



Valores

Em sua caracterização de valores patrimoniais, Riegl define os valores de rememoração, que compreendem o valor histórico e de antiguidade, e os valores de contemporaneidade, que dizem respeito ao valor de uso e ao valor de arte. Para Riegl, os valores patrimoniais são relativos e às vezes concorrentes. Como num pêndulo, quando um valor se apresenta em um nível mais alto, o outro diminui. Devido à proximidade temporal, os bens patrimoniais modernos apresentam valores de uso e de arte relativamente maiores, quando comparados com seus valores históricos e de antiguidade.

O valor histórico

Reafirma-se neste trabalho que os lugares de memória (aqui, espaço urbano ou edifícios) compõem e contêm uma narrativa urbana que oferece matéria de caráter didático, psicológico e sentimental, contribuindo na constituição da memória coletiva da cidade e dos lugares e trazendo a cultura do passado para um contato próximo.



Figura 247 - Edifício da Escola Classe - história e pioneirismo na Asa Norte.
Fonte: ArPDF.

Para Riegl, o valor histórico remete à ideia de que um edifício é capaz de expressar e veicular o conteúdo intelectual de uma época por meio de uma linguagem específica que é a arquitetura. Constituinte das Superquadras 407 e 408 Norte, a Escola Classe foi ao longo do tempo ratificando sua presença como testemunho de um tempo de construção e constituição da cidade, correspondendo às características e valores de um período e a uma forma de fazer arquitetura mantendo, mesmo com alterações significativas (reversíveis), sua configuração geral de origem, que lhe dá sentido e propicia seu reconhecimento como lugar de potencial cognitivo e de rememoração, reafirmando seu valor histórico.

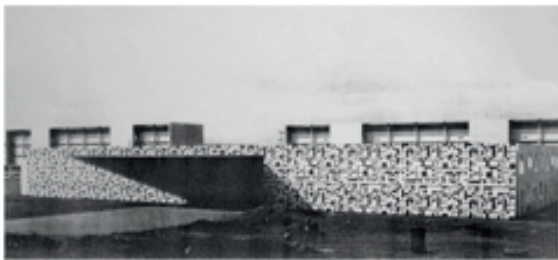


Figura 248 – Vista da maquete da SQN 407 e 408 e Edifício da Escola Classe - pioneirismo na Asa Norte e contribuição para consolidação da superquadra. Fonte: acervo Milton Ramos.



A Escola Classe é ao mesmo tempo *representatividade* técnica e artística e *cenário* na constituição e desenvolvimento da cidade. E é também testemunho da história, sendo parte do ambiente dos acontecimentos históricos e processos educacionais relevantes para a comunidade, especialmente para os segmentos nela envolvidos.

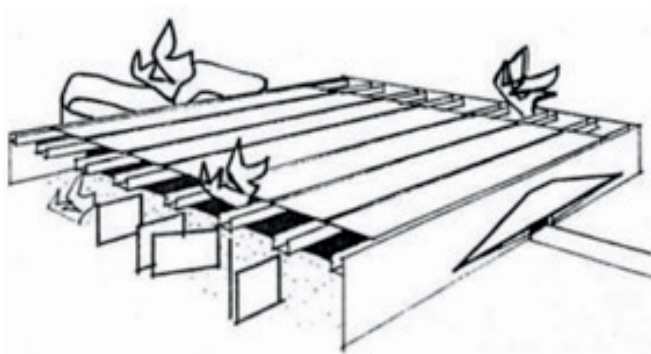


Figura 249 – Perspectiva do edifício da Escola Classe executada pelo seu autor: "visão de mundo" - o edifício como concepção total, tecnologia e arte integrada. Fonte: acervo Milton Ramos.

Quando verificamos a importância estruturante na implantação e concretização de Brasília dada ao *Plano de Construção Escolares de Brasília* de Anísio Teixeira, verificamos como politicamente a Escola Classe desempenhou papel estratégico na consolidação dessa ideia, além de constituir elemento de distinção e consolidação do espaço da Superquadra. Na imensidão do planalto e na semidesértica Asa Norte da época, a Escola simboliza o pioneirismo da ideia de uma nova forma de educação e um jeito peculiar de construir.

O melhor expediente para assegurar a integridade e identidade de um bem é o seu reconhecimento como significativo e a conservação dinâmica de seu ambiente físico e cultural. Se o valor histórico remete à ancestralidade e integridade do bem, valorizando as características originais não alteradas, são bem vindas as atividades (trabalho de recuperação e restauro) que buscam garantir sua perenidade como fonte histórica, como o restauro dos painéis e murais recentemente efetuados na Escola Classe 407/8, contribuindo para assegurar o deleite estético dos seus usuários e visitantes, ratificando o seu valor histórico e artístico. Mesmo que isso implique a perda do valor de antiguidade, com a supressão parcial de marcas da passagem do tempo, de imperfeições e da pátina. Valor de antiguidade que deve ser relativizado no edifício modernista, pois o sentimento de antiguidade fica mais distante e neutralizado pela proximidade temporal e pelas necessidades específicas dos novos materiais.

Valor social e afetivo

Indo além de sua forma física e sua história, os lugares podem incorporar sentimentos que tem seus significados compartilhados pelas comunidades, estabelecendo vínculos afetivos do passado com o presente. Mais do que o valor de

utilidade, os membros da comunidade adquirem por esses lugares uma empatia e um vínculo profundo, que é reconhecido como *valor social*. De outra forma, valor social é relativo ao apego coletivo a lugares que incorporam significados importantes para as comunidades, auxiliando grupos a estabelecer contato com sua história. Esses lugares são usualmente de acesso público e incorporam outras formas de apropriação no cotidiano das pessoas (JOHNSTON, 1994).

Como a Escola Classe participa na constituição desses vínculos sociais e nessa identificação com a vida coletiva?

O sistema escolar público de Brasília, como de resto de todo o país, apresenta dificuldades de infraestrutura, de pessoal e recursos financeiros para desenvolver suas atividades educacionais e sociais. No entanto é inegável sua abrangência e a qualidade pedagógica de suas propostas de ensino e educação. A Escola Classe 407/8 (Escolinha) participa desse sistema, contribuindo de maneira permanente no processo formativo de crianças no Distrito Federal. Ao longo de seus 50 anos a escola participou significativamente do ensino e educação. Passaram nesses anos pelo seu ambiente de ensino mais de 5.000 crianças, o que significa traços de lembranças, afetos e histórias espalhadas por gerações em todo o território do Distrito Federal.



Diante da carga estética que impregna o edifício da Escolinha e de número tão significativo de crianças que ali conviveram, cabe novamente o comentário de Agnaldo Farias:

São apenas crianças. (...) Essas crianças apenas brincam, em perfeita comunhão com a obra, enquanto fazemos a indagação persistente: qual o efeito da obra de arte sobre uma pessoa? Como avaliá-lo? Qual o resíduo que ela levará consigo como um presente recebido sem que se esperasse por ele? (...) qual terá sido seu efeito nessas crianças, nessas e em todas aquelas que um dia brincaram, brincam e brincarão nesta sua obra?"(FARIAS, 2009, n.p.).

Constituindo o ensino da segunda etapa da Educação Básica, a Escola Classe 407/8 acompanha as diretrizes educacionais da Secretaria de Educação do DF, que estabelece como objetivo da educação a formação integral do indivíduo para o exercício pleno da cidadania, pautando-se nos princípios da igualdade, da liberdade, do reconhecimento e respeito à diversidade, além da valori-

Figura 250 – Crianças à sombra da marquise e em frente ao painel lateral de Athos Bulcão. Fonte: acervo da Escola.

zação de professores/as e da gestão democrática do ensino público como garantia da qualidade da educação.¹²⁶ Baseada nesses princípios, coerentes com aqueles expressos por Anísio Teixeira, a Escola elabora anualmente seu projeto pedagógico considerando seu público alvo e os objetivos pretendidos.

O Projeto Político Pedagógico (PPP) da Escola Classe 407/8 Norte, elaborado de forma coletiva, com a participação de todos os segmentos da escola, estabelece metas e estratégias a serem desenvolvidas no seu espaço.

Através desse projeto, a escola busca desempenhar a sua autonomia, e atualização acompanhando as inovações da sociedade da qual faz parte, levando em consideração o pensar de todos os participantes da comunidade escolar num processo de construção coletiva, fundamentada na concepção da melhoria da qualidade de ensino, e também como uma forma de refletir o sentido de conjugar as experiências adquiridas na prática docente, visando o desenvolvimento do educando em todas as suas potencialidades, despertando o senso crítico e o exercício da cidadania. (ESCOLA CLASSE 407, 2015, p.5)

As atividades escolares na Escola Classe 407/8 Norte iniciaram-se em abril de 1969. Criada com o objetivo de atender crianças do ensino regular de 1ª a 4ª série, passou, posteriormente, a receber alunos com necessidades educacionais especiais.

A partir de 2002 constituiu-se como uma Escola Inclusiva e participa do Projeto de Educação Integral em Tempo Integral - PROEITI, ofertando atividades de lazer, esportivas, culturais, artísticas, de educomunicação, educação ambiental e de inclusão digital, todas estas, articuladas pedagogicamente em Projetos Interdisciplinares, pautados nos Eixos Transversais, oferecendo assim, oportunidades de aprendizagens significativas e prazerosas. Nessa perspectiva, a Escola Classe 407 Norte se propõe a ressignificar os espaços e tempos educacionais, de modo a potencializar a aprendizagem do cidadão em suas múltiplas dimensões. (ESCOLA CLASSE 407, 2015, p.6).

Item 13: Local de Residência:

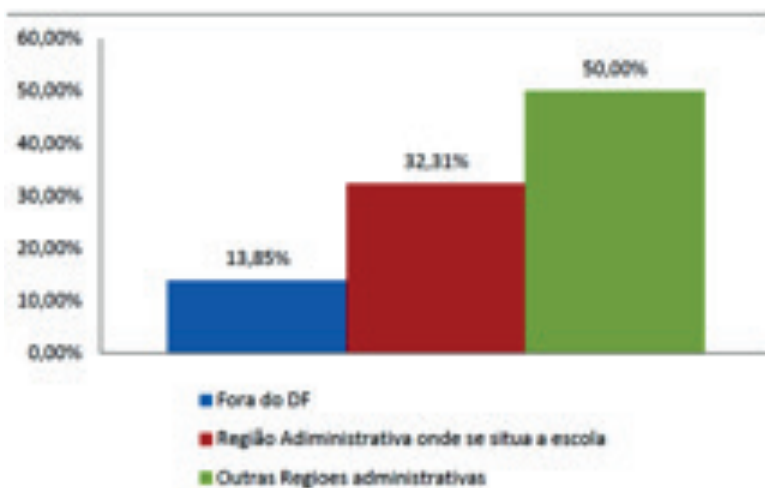


Figura 251 - Locais de residência dos alunos da Escola Classe 407/8. Fonte: PPP da Escola.

dia a dia e na sua conservação.

Recentes problemas e desafios são colocados para a Escolinha. Com a gentrificação e a redução de demandas dos moradores locais por matrícula de crianças, o número de alunos que reside em outras regiões administrativas constitui um percentual de 63,85% do seu total. Se por um lado isso simboliza a oferta de educação para aqueles que mais necessitam dela, por outro traz dificuldades de relacionamento cotidiano com o espaço da escola fora do horário das aulas, o que pode dificultar um maior envolvimento da comunidade nas suas questões do

Mas o fato é que, acolhendo crianças de outras localidades e, especialmente, atendendo número significativo de crianças com necessidades especiais de todo o DF, a Escolinha marca positivamente o papel próprio desse tipo de instituição.

A prática pedagógica no espaço interno e externo da Escolinha vai sedimentando um sentimento de pertencimento e cumplicidade com seu ambiente. Experiências vividas, processos interativos, representativos e simbólicos, expedientes que constroem relações caracterizam o espaço aberto da Escola como espaço de vida. As brincadeiras, as atividades coletivas no pátio e no gramado da Superquadra, a peça de teatro, o jogo de futebol, a arte aplicada realizam o imbricamento cúmplice do espaço no tempo, construindo a experiência do vivido e transformando o espaço em *lugar*, dotado de uma função onde se manifestam as relações de prazer, conhecimento e sociabilidade, desenvolvendo um *valor afetivo* único e insubstituível (PESAVENTO, 2008).



Figura 252 - Atividades no espaço coletivo no entorno imediato da Escolinha: diversão, sensibilidade e vínculos afetivos. Fonte: acervo da Escola



Figura 253 - Atividades no espaço coletivo interno da Escolinha. Fonte: acervo da Escola

127. www.escolas/267045-ec-407-norte



Figura 254 - Capa do livro "Estou na quadra", de Fátima Bueno.

A Escola Classe 407/8 trabalha com crianças nos anos iniciais do Ensino Fundamental e apresenta uma infraestrutura adequada, o que potencializa o seu desenvolvimento pedagógico. Segundo o censo local de escolas de 2015¹²⁷, possui, além de 33 funcionários e 7 salas de aula, laboratório de informática com internet banda larga, computadores para alunos, tv, equipamento de som, projetor multimídia, sala de recursos multifuncionais para Atendimento Educacional Especializado (AEE), alimentação escolar e água filtrada para os alunos, biblioteca, parque infantil, banheiro e acessibilidade para alunos com mobilidade reduzida: coisas que criam um ambiente físico e técnico adequado ao ensino e aprendizagem.

O valor social e afetivo pode ser identificado na forma como as pessoas se relacionam com o seu espaço cotidiano, nos pequenos expedientes que dão vida própria e sentido à determinada porção da cidade, a um bairro, a um contexto social.

Um olhar crítico ou afetivo, um relato delicado dos traços locais, descobertas e compilação de pequenas situações experimentadas diariamente podem conferir ao lugar uma vida própria, sem afastá-lo do conjunto maior da cidade. O livro *Estou na quadra*, de Fátima Bueno (2010), pode ser um exemplo de vínculo do olhar (mesmo que “de fora”) e da narrativa com o sentimento de pertencimento e autonomia no ambiente das superquadras 407/408. De maneira singela e às vezes ingênua, a autora passeia com seus animais pelas quadras e vai descortinando simplicidades, belezas e idiosincrasias reveladores de traços, indicando que o conjunto habitacional possui rotina tocada por rostos que aos poucos se tornaram familiares. “Estou na rua”, nome do livro, é o aviso na placa do eletricitista que marca seu ponto de trabalho na superquadra; a autora revela também que ali naquele conjunto urbano, com prédios de poucos andares, as mães chamam os filhos pela janela, como imaginava Lucio Costa. Ao familiarizar-se com o “bairro”, conta um pouco a história da cidade. Tanto a superquadra quanto a Escolinha de Milton Ramos estão presentes no cenário da narrativa, inclusive na capa do livro, cuja ilustração é um edifício RE do arquiteto:

O zelador atravessa o gramado para trazer o tabuleiro de balas e doces de sua mulher que encerra a jornada na banca improvisada junto à parada de ônibus. Seguimos. A pata traseira de Toy arrasta a camada de folhas secas. A lua decrescente está a meio caminho no azul profundo. Os últimos alunos deixam a Escola Classe 407 Norte, com a portaria em dobradura de concreto no formato de *origami*, arte de Milton, sobressaindo-se à frente da fachada de azulejos alternados entre brancos e azuis do céu quase noite, na proporção de um terço de azul e dois terços de branco, na aleatória ordem da lavra de Athos. Os mestres juntos. (BUENO, 2010, p.184).

E ainda:

Na escola Classe 407 Norte, após a sirene encerrar a jornada, às seis e meia da tarde, os pequenos aglomeram-se em alvoroço, jogam bola e se balançam no parque interno, antes da abertura dos portões. Liberados, saem em várias direções, em companhia de adultos, carregando mochilas de rodinhas. Já está escuro, os postes iluminam a forração de folhas secas. (BUENO, 2010, p.186).

Revelando pequenas coisas do cotidiano, a autora caracteriza especificidades das SQN 407 e 408 Norte, com suas pessoas, bichos, escola, comércio e plantas. Seu singelo texto funciona como índice da urbanidade e da constituição de identidade das duas superquadras, revelando indiretamente seus valores sociais e afetivos.

Assim também pode ser índice de reconhecimento da capacidade comunicativa e estética de um bem o seu registro para a transmissão a outros como, por exemplo, o poster abaixo, editado pela Fundação Athos Bulcão, franqueado aos interessados em sua aquisição, que sintetiza as expressões artísticas integradas ao edifício da Escolinha e divulga sua imagem no universo das redes sociais.



Figura 255 – Fotomontagem em poster condensando na composição gráfica os bens artísticos integrados ao edifício da Escola Parque, disponível no site Fundação: www.fundathos.org.br.

Valor de arte

O edifício da Escola Classe é uma obra de delicada força estética. Produto da inteligência arquitetônica e artística, traduz uma forma de construir de sua época, com suas preocupações técnicas, estéticas e sociais. O conjunto formado por seus volumes e os elementos artísticos (murais, painel) integrados à arquitetura animam o ambiente da SQN 407/408, despertando o interesse do olhar descompromissado do transeunte ou do usuário de seu espaço. A clareza estrutural e a sistematização da construção não inibiram a capacidade de comunicação do edifício com o seu público. Ao contrário, tais arranjos potencializaram uma expressão artística claramente manifesta no edifício, reconhecida por aqueles que têm oportunidade de estabelecer contato com o conjunto.

Voltando à afirmação de Paul Valéry sobre edifícios que “são mudos”, “os que falam” e os que “cantam”, a Escola Classe se situa no rol daqueles que transmitem um sentimento relacionado à beleza e à necessidade, em que a simplicidade final do resultado, comparada à complexidade do problema, inspira especial entusiasmo (VALÉRY, 1996). Através das partes que constroem seu significado, o edifício diz, de cara, que a vida cotidiana, a troca de experiências, o aprendizado escolar convivem de forma complementar com a beleza leve e divertida manifesta nos coloridos painéis que lhe acenam limites e na sua inserção no seu contexto próximo. Na figura de linguagem de Valery, poderíamos afirmar que a Escola Classe é um edifício que *canta*. A sua beleza não se assemelha a uma canção estridente ou a um altissonante solo de um barítono, mas algo como uma ciranda, uma música que, para fazer pleno sentido, tem que ser compartilhada por todos da roda.¹²⁸

128. Ciranda é um tipo de música e dança comunitária do nordeste brasileiro, especialmente Pernambuco. Caracteriza-se pela formação de uma grande roda, geralmente em praias ou praças, onde os integrantes dançam no compasso marcado pelo toque grave da zabumba. A ciranda começa com uma pequena roda. De mãos dadas, à medida que as pessoas chegam para dançar, o círculo vai aumentando, sem limites.



Figura 256 – Murais, painéis, marquise – preocupação com a expressividade do edifício.

Valor de Uso

O prédio se mantém adequado e ativo como integrante do sistema de escolas de Brasília. É expressivo o valor de uso da Escola Classe, e o edifício se mostra apropriado para as atividades ali desenvolvidas, o que potencializa sua conservação e permanência. Projetado para ser escola e sempre servindo a essa finalidade, o edifício, pela sua configuração e opção estrutural, propicia grande flexibilidade espacial, permitindo, sem maiores desfigurações, pequenas adaptações diante de novas demandas que as atividades ao longo do tempo apresentam.

A Escola Classe é uma obra em pleno uso, ciente de sua função ainda marcada por seus traços originais e pelas obras de arte que lhe dão uma feição própria e única. A carga imaginária de significados deste espaço-território no tempo transforma-a em lugar portador de valores simbólicos e de sensibilidades (PESAVENTO, 2008).

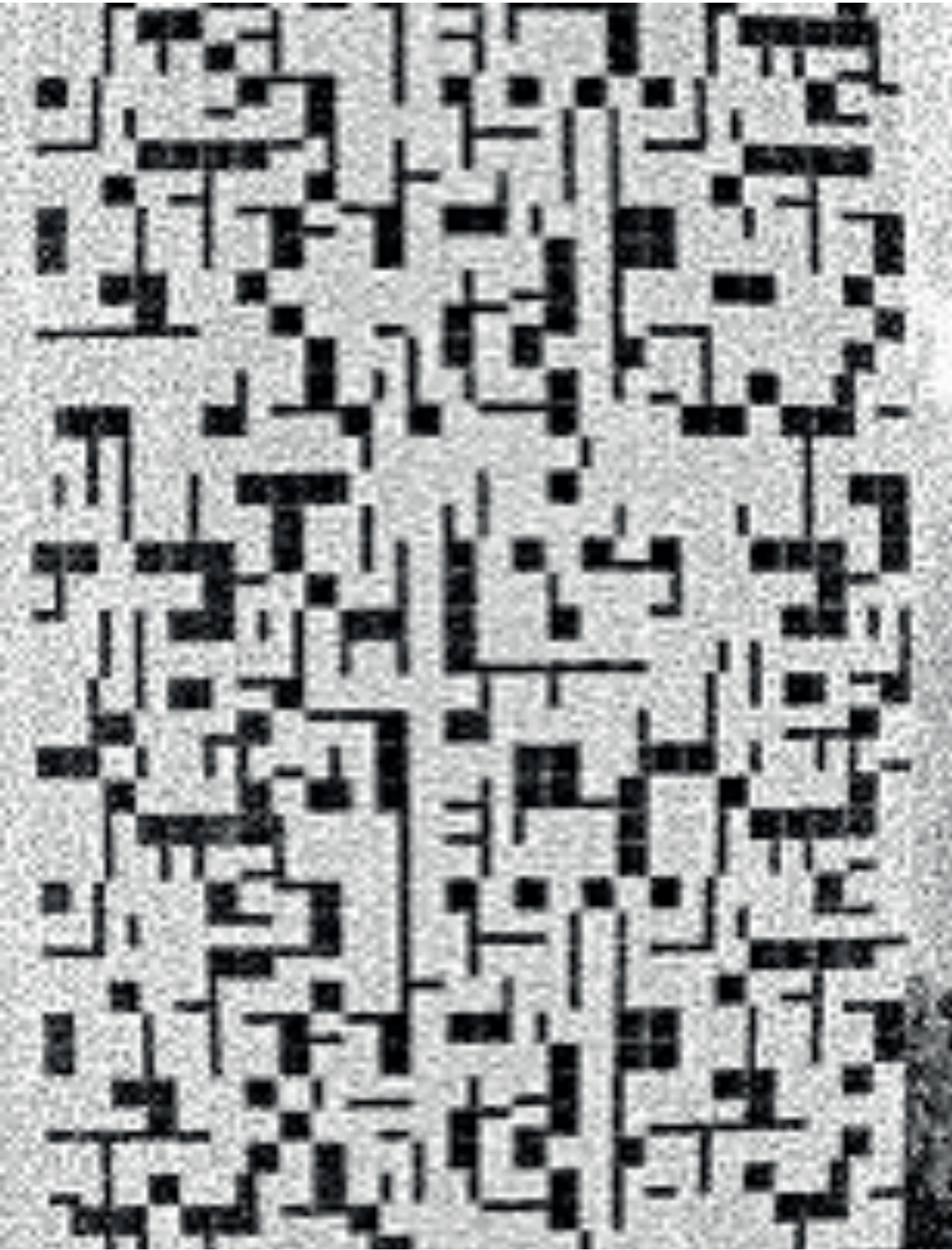


Figura 257 - Escola Classe 407 /408 Norte vista da cobertura de prédio vizinho, em 2016.

Figura 258 - Escola Classe 407 /408 Norte, de Milton Ramos. Fotos nossas (2012).

Não obstante as alterações às quais foi submetida - e que são reversíveis se estabelecido um acordo sócio comunitário sobre isso - a Escola Classe representa uma forma de fazer arquitetura peculiar à constituição de Brasília, tanto pelos seus elementos projetuais intrínsecos, como pela sua representatividade no sistema escolar da cidade. Sua significância cultural (estética e histórica), o capricho despretensioso de sua concepção e execução, a referência urbana que exerce em seu contexto, o senso comunitário manifesto no gesto simbólico de trazer a arte para a rua a qualificam como um *monumento não intencional*, nos termos de Riegl. Não foi concebida com essa finalidade, mas termina por incorporar sentidos diversos e uma carga simbólica densa que a notabiliza, tanto em seu contexto próximo, quanto no parque construído mais amplo da cidade.





Conclusões

Qual o sentido do campo patrimonial e da preservação de bens culturais na atualidade? O patrimônio moderno requer estratégias de preservação diferentes da arquitetura histórica? Tem que *tomb* para preservar? A forma do tombamento de Brasília deixa em risco obras significativas da arquitetura moderna na cidade? Faz sentido conservar obras do cotidiano que não são, em sua origem, monumentais? Essas questões nos instigaram e nos mobilizaram abrindo caminhos para a pesquisa. Se as respostas não foram plenas, avançamos em sua direção, vislumbramos desdobramentos, intuímos caminhos a seguir. De toda maneira, mesmo que parcialmente, algumas conclusões podem ser explicitadas.

Partindo das formulações de Bourdieu, ratificamos que o *campo patrimonial* é um segmento social do universo da cultura que se compõe a partir da correlação de interesses e forças sociais que disputam posições no jogo do exercício do poder simbólico. Seus *habitus*, suas práticas, crença que o sustenta (*doxa*) mobilizam as forças para a sua permanência ou sua transformação. As ações de seus membros definem os elementos a serem reconhecidos como patrimônio e foco de conservação. Entender o patrimônio como *campo* significa, necessariamente, olhar criticamente para sua constituição, para seus objetos, sua forma de atuação e os grupos sociais que o constituem. Olhar criticamente significa compreender sua gênese, suas vicissitudes, suas qualidades e tensões, sua *necessidade*, vislumbrando caminhos possíveis diferentes daqueles defendidos por posturas imobilizadoras - esse lado da tradição que se caracteriza como um estado cômodo de quietude do espírito, nas palavras de Le-Duc (2000, p.34). Não se trata de “reduzir ou destruir”, mas inquirir e *desnaturalizar* a ideia de patrimônio. Abordar criticamente o campo patrimonial significa tentar superar as limitações e distorções, frutos da hegemonia desproporcional de grupos, de impossibilidades históricas e conjunturais e omissões de setores sociais, do resultado, enfim, do momento do jogo que Bourdieu denomina de *poder simbólico*.

O que lembrar e o que esquecer escreve o drama do campo patrimonial. Nesse jogo, o equilíbrio entre memória e esquecimento pode ser a chave para equacionar e dimensionar seu universo, onde a memória abriga-se em substratos temporais e na materialidade espacial. Nossa reflexão aponta para os objetos do patrimônio como *lugares de memória*, locais onde a memória coletiva se cristaliza, onde uma sociedade, grupos ou povos se reconhecem, possibilitando existir um sentimento de formação de identidade e de pertencimento. Mas aponta esses lugares também como partícipes do cotidiano onde a vida segue, onde se desenvolvem novos modos de associação e de produção. O bem patrimonial edificado deve estar inserido no pulsar vital da cidade. Afastá-lo da dinâmica social diária pode significar condená-lo à esterilidade e definhamento. Para não ser uma simples remissão ao passado, o patrimônio deve exercer sua função social de orientação, de fortalecimento de identidades, de inclusão social e constituir um sistema de referência tempo/espço para os cidadãos. Se os bens patrimoniais, além de componentes ativos na dinâmica da vida, são lugares de memória, objetos que sedimentam a memória coletiva e a história, é socialmente necessária sua conservação/preservação. Preservá-los significa disponibilizá-los para sua fruição, hoje e no futuro. Significa para o cidadão dar vida ao que pode amparar sua angústia em relação ao tempo e à finitude, e significa ampliar a

possibilidade do prazer estético e do sentido vivencial. Preservá-los potencializa seu reconhecimento público por meio de ampla divulgação e educação patrimonial, de formas participativas de conservação que não somente a instituição do tombamento, implicando o auxílio de instrumentos alternativos e variados de conhecimento - como a proposta aqui desenvolvida.

Ainda como caminho para respostas às questões, reafirmam-se as múltiplas possibilidades colocadas ao sujeito da preservação, a necessidade de fazer escolhas, de eleger e pesar atributos para a construção do resultado final da valoração do bem patrimonial. Para que essa valoração assuma critérios mais os significativos possíveis, é necessário contemplar o ponto de vista de vários atores históricos, sem o monopólio da visão de uma classe ou segmento no qual o especialista esteja inserido. Mesmo assim procedendo, os valores revelados, pelo seu caráter dinâmico, devem ser relativizados com o passar do tempo, com as mudanças históricas do quadro sociocultural. Para se legitimarem, eles precisariam necessariamente ser compartilhados por usuários e não usuários, por segmentos sociais os mais amplos possíveis.

Algumas análises nos possibilitaram entender que, embora possa compartilhar de uma mesma base conceitual, o patrimônio histórico moderno exige a flexibilização dos *valores patrimoniais* de uma forma mais acentuada do que aquela efetuada pelo campo de atuação patrimonial. Verifica-se que, nos processos de identificação do patrimônio moderno, qualidades como *espacialidade* e *uso* requerem que seus *status* valorativos sejam redimensionados, por coerência com o espírito projetual do modernismo que os gerou. As dificuldades para identificação e valoração patrimonial do edifício modernista podem ser superadas por meio de uma análise pautada em critérios: contextualização histórica e espacial do bem, *leitura* do ideário e das práticas estéticas correntes em sua gênese, análise das formas de ocupação e vínculos afetivos, ampla utilização das mais variadas fontes de documentação e informação e uma teoria consistente.

As formas de proteção do patrimônio de Brasília contêm espaços indefinidos que podem comprometer a conservação de bens significativos de seu parque construído. Por não ter uma prática sistematizada para a preservação de exemplares mais significativos de sua arquitetura não incluídos no processo de tombamento da cidade, o campo necessita esforços para consolidar formas alternativas de preservação, dividindo as responsabilidades e envolvendo sua população no processo. Constatamos que é possível identificar e valorar esses bens com análise sistemática de sua gênese, de sua configuração constitutiva e das memórias sociais ali sedimentadas ao longo de sua história. A sua preservação depende tanto do seu reconhecimento quanto do engajamento de seus usuários, grupos de interesse, e até mesmo de toda a sociedade.

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 seu sentido original?

A pesquisa aponta 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 compreendem a valorização

de políticas preventivas, compensatórias e de estímulo, bem como a diversidade de formas de acautelamento e preservação 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.

Entendendo que a dimensão material de um bem patrimonial é inseparável de sua dimensão imaterial, os três edifícios pesquisados foram o *meio* para consolidar o processo de identificação, valoração e divulgação de atributos patrimoniais de construções modernas, conformando um modo de abordar o patrimônio edificado que simultaneamente contempla a dimensão tangível e o universo intangível que o envolve.

Analisar as teorias de Riegl e verificar o caráter flexível e relativo que as qualificam para avaliações atuais; traçar a trajetória dos autores dos projetos, caracterizando o seu universo projetual e seu perfil típico no quadro modernista; rememorar alguns pontos da origem de Brasília passando pelo seu reconhecimento como *patrimônio*; detalhar a gênese histórica dos edifícios e identificar os seus atributos arquitetônicos específicos foram passos aqui percorridos. Trilhar esse percurso nos possibilitou também algumas conclusões e sugestões a ele relativas.

De finalidades e formas diferentes, os três edifícios analisados representam o universo da produção destinada à atividade cotidiana da capital e são dotados de características que os qualificam como representativos da arquitetura moderna da cidade.

Por sua topologia conformadora do espaço local, pelo seu porte e sua disposição no Setor Bancário Sul, paralelo ao Eixo Rodoviário, o edifício Sede I contribui para a identificação do lugar e a orientação do transeunte. A força visual do edifício, a sua adequação espacial, a arte integrada, o 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 ideia de centralidade de Brasília. E auxilia na configuração, integração e consolidação de uma parte central significativa da cidade.

O edifício A-22, da SQN 206, formando um conjunto de onze unidades, afirma e exemplifica a ideia de superquadra do projeto de Brasília. A sofisticada elaboração formal de sua arquitetura baseada em elementos construtivos simples, a correção funcional, as experiências técnicas com a pré-moldagem e o diálogo estabelecido entre ele e seu entorno, valorizando esteticamente o lugar, reiterando o valor relacional da arquitetura, qualificam-no como representante da produção de uma época e revelam aspectos específicos da construção habitacional da capital.

A Escola Classe 407/8 representa a efetivação (mesmo que parcial) do plano escolar de Brasília de autoria de Anísio Teixeira, em diálogo com o urbanismo da capital. O edifício constitui a integração da arte e da arquitetura de forma genuína. Os painéis artísticos de Athos Bulcão, a linguagem arquitetônica do modernismo brasileiro, a clareza estrutural e o rigor formal comedido marcam uma forma própria da produção arquitetônica e urbanística da capital.

Os três edifícios foram projetados e construídos sem pretensão declarada de se configurarem como monumentos (Garcia Roza chega a afirmar: “*Não*

estamos fazendo um palácio!”). No transcorrer dos seus últimos cinquenta anos, por seus atributos e representatividade, revelam e incorporam valores que os caracterizam como *monumentos não intencionais* dentro do quadro conceitual desenvolvido por Riegl e, portanto, como objetos que requerem um cuidado especial na preservação. *Monumentos* porque incorporam ao longo do tempo atributos históricos, além de representarem um modo específico de fazer arquitetura, testemunhos de uma etapa marcante da arquitetura moderna brasileira e de Brasília. *Não intencional* porque em suas origens os edifícios buscavam essencialmente satisfazer uma necessidade prática, sem a pretensão deliberada de legar às gerações futuras o testemunho de uma atividade artística, cultural, sem a pretensão de ser um “monumento”. De outra forma, os projetos aqui analisados fazem parte do repertório arquitetônico destinado ao dia a dia sem deliberada pretensão monumental no espaço da capital. Foram executados por arquitetos ainda pouco conhecidos e oferecem a oportunidade de inquirir e redimensionar o papel do *arquiteto-artista* na construção da cidade, equacionar sua amplitude e seus limites. Mas não deixam de ratificar que a arquitetura – e, indo mais além, o espaço construído pelo homem – pode ser um dos lugares privilegiados de resistência à deificação do efêmero e pode ajudar a constituir a diade através da qual experimentamos o tempo e o espaço (BRANDÃO, 2011).

O reconhecimento dos valores patrimoniais dos edifícios não deve de forma nenhuma *congelá-los*. Eles continuam prontos para uso. As alterações sofridas nos projetos decorrentes de variadas necessidades (serviços, segurança, e, às vezes, de facilidade de solução) não comprometem o sentido original dos três edifícios estudados por não atingirem, em nosso modo de ver, pontos essenciais imprescindíveis na estruturação formal e funcional de suas composições, por não comprometerem sua identidade. Essas alterações apenas incorporam neles o registro 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 reversibilidade¹²⁹, conforme recomendações das teorias da moderna conservação patrimonial.

Como contribuir para que esses valores envolventes dos edifícios sejam conhecidos, reconhecidos e partilhados pela comunidade? Como forma alternativa de abordar o bem patrimonial e revelar publicamente seus atributos, este trabalho propõe uma modalidade alternativa de caracterização e valoração: o Inventário de Sensibilização e Reconhecimento – INSERE. Por se adequar às condições locais e à realidade patrimonial e arquitetônica de Brasília o INSERE foi concebido como um instrumento estimulador do conhecimento e da conservação dos edifícios. Estruturado como um modo de identificar o objeto, baseado na comunicação fácil e direta, o INSERE não define *a priori* uma forma rígida de expressão. Dependendo do caso, pode ser uma história em quadrinho, um vídeo, um cordel, uma crônica... O que o diferencia de uma simples ficção é ser baseado em ampla pesquisa efetuada antes de sua elaboração, e suas referências estão registradas no corpo de sua respectiva pesquisa. A ideia é que o INSERE, quando elaborado para um edifício de Brasília, atue como reforço na conservação dos exemplares arquitetônicos representativos não contidos no processo de

129. 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).

tombamento da cidade e sirva de base para seu reconhecimento e conservação, assegurando-lhe sua livre utilização e ao mesmo tempo mitigando riscos de desfiguração e de perda de seus significados.

Um exemplo de consolidação da ideia do INSERE é o estudo da Escola Classe 407/8 (Anexo X). O INSERE da *Escolinha* é desenvolvido em forma de crônica, a partir de um *passeio* no perímetro urbano que compreende o universo da escola. Por meio de referências topológicas, históricas e culturais, buscou-se contemplar todas as dimensões do edifício e de seu entorno, aproximando-os de seus usuários e interessados. Em linguagem menos formal, tem como objetivo tornar as informações e percepções do objeto patrimonial acessíveis a um público não especialista, principalmente aquele de seu conjunto mais amplo de relações – professores, alunos, pais, usuários, vizinhos, visitantes.

Considerando que a abordagem de forma isolada de um edifício limita seus sentidos, o texto, por meio de uma deriva pelo lugar, interage com seu contexto geral (Brasília e a superquadra), passa pelo ambiente próximo (Conjunto São Jorge) e a vida urbana em seu entorno. A *Escolinha* é analisada como objeto *em si*, em sua materialidade física e também em dimensões menos tangíveis geradoras de significados e de sentidos históricos, estéticos, afetivos. Não se trata de negar o papel importante do registro detalhado e rigoroso de informações. O texto não se furta, nas entrelinhas e diálogos, a apresentar dados históricos e informações comprovadas, mas pretende ser mais fluido que aquele destinado ao mesmo objeto, formatado no corpo desta tese, e que todos, caso interessem, poderão consultar.

O INSERE intitulado *Escolinha 407/8 – história, arte, deriva* (ver Apêndice A dessa tese) é entremeadado de croquis que, além de tornarem mais palatável a leitura, transmitem instantâneos reveladores de sentidos da vida cotidiana daquele espaço urbano. Informações complementares, referenciadas direta ou indiretamente no texto, assim como a bibliografia, estão disponíveis na parte final do livreto.

Considerando que a preservação do patrimônio é uma construção cultural, ratificamos que um bem patrimonial só adquire legitimidade social com a participação de múltiplas subjetividades. A nossa narrativa identifica os edifícios como bens de significativos valores patrimoniais. Sendo o patrimônio uma construção simbólica e coletiva, buscou-se com a disponibilização da maior quantidade possível de informações ao longo desse trabalho – documentos originais, fotos, desenhos, depoimentos – oferecer ao leitor a oportunidade de efetuar a sua própria análise crítica sobre a questão. Não nos eximindo da responsabilidade dos conceitos aqui emitidos¹³⁰, ratificamos que os edifícios, de fato, só serão bens patrimoniais com o reconhecimento de seus valores pelos seus usuários, gestores, interessados – o universo social que os envolve.

130. “Reconhecer a obra de arte como tal impõe a quem reconhece o imperativo moral da sua conservação.” (KÜHL2006, pág. 29).



BIBLIOGRAFIA / REFERÊNCIAS

1. ALMEIDA, Eneida. **L'Architettura Futurista: o manifesto de Antonio Sant'Elia**. Usjt. Revista eletrônica arq.urb n.9, 2013. Disponível em: <http://www.usjt.br/arq.urb/numero-09/13-antonio-sant-elia.pdf>. Acesso em 01.02.2017.
2. AMORIM L.; LOUREIRO C., **The space of architecture and a new conservation agenda**. City & Time 2 (3): 1. 2007. Disponível em: <http://ceci-br.org/novo/revista/docs2007/CT-2007-68.pdf>. Acesso em 03.12.2016.
3. _____. **Avaliação programática e espacial: procedimentos para projetos de intervenção em bens patrimoniais modernos**. ENTAC. RS, 2010. Disponível em <http://www.infohab.org.br/entac2014/2010/arquivos/132.pdf>. Acesso em 30.08.2016.
4. ANDRADE, Rodrigo M. Franco de. **Rodrigo e o Sphan: coletânea de textos sobre o patrimônio cultural**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura; Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.
5. ARANTES, A. A. **Apresentação**. In: Patrimônio imaterial e biodiversidade. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, v. 32, p. 5-11, 2005.
6. BANDEIRA, Severiano T. **50 anos de engenharia e arquitetura do Banco do Brasil**. Brasília, 1986.
7. BARRADAS-FERNANDES, Noemia L. **Arquitetura e Educação: ideologia e representação**. Docomomo, 2008. Disponível em: www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/040.pdf. Acesso em 02.8.2016.
8. BATISTA DA SILVA, Nelson José. **Memória, esquecimento e criação em Nietzsche**. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2012.
9. BERMAN, Marshal. **Tudo que é sólido desmancha no ar - a ventura da modernidade**. Cia. das Letras: São Paulo. 1986.
10. BITENCOURT, Ana Paula M. **A transferência do direito de construir para a conservação do patrimônio cultural: a experiência da cidade de Curitiba**. Dissertação de mestrado. UFPE Recife, 2005.
11. BOITO, Camillo. **Os restauradores**. Apresentação Beatriz Mugayar Kühl. Ateliê Editorial. São Paulo, 2002.
12. BORGES, J. L. **Funes o memorioso**. Ficções. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
13. BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. São Paulo: Bertrand, 1989.
14. _____. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand, 2002
15. _____. **Coisas Ditas**. São Paulo: Brasiliense, 1990
16. _____. **Economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007
17. _____. **Razões práticas**. São Paulo: Papirus, 1996
18. BOURDIEU, Pierre; WACQUANT, Loïc. **Um convite à sociologia reflexiva**, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2005.
19. BRANDÃO, Carlos Antônio L. **A alegoria na Arquitetura**. 2011. Disponível em <http://josealbertostes.blogspot.com.br/2011/12/alegoria-na-arquitetura-autor-carlos.html>. Acesso em 01.07.2015.

20. BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração**. Tradução Beatriz Mugayar Kühl. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
21. BUENO, Fátima. **Estou na quadra**. Editora Thesaurus, 2010.
22. CABRAL, Renata Campello. **A noção de "ambiente" em Gustavo Giovannoni e as leis de tutela do patrimônio cultural na Itália**. Tese de Doutorado. USP. São Paulo, 2013.
23. CALVINO. Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia de Letras, 1990.
24. CAMPOFIORITO, Ítalo. **Brasília Revisitada**. Revista Eletronica do SPHAN, 2010. Disponível em: www.labjor.unicamp.br/patrimonio/materia.php?id=101. Acesso em 08.06.2015.
25. CAMPOS, Pedro Henrique P. **Estranhas Catedrais: as Empreiteiras Brasileiras e a Ditadura**. Editora Eduff, 2015.
26. CAPPELLO, Maria Beatriz C. **Congresso Internacional de Críticos de Arte 1959**. Difusão nas Revistas Internacionais e Nacionais Especializadas. 8ª. Docomomo Brasil. 2009.
27. CAPPELLO, Maria Beatriz C.; 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.
28. CARRILHO, Marcos José. **Restauração de obras modernas e a Casa da Rua Santa Cruz de Gregori Warchavchik**. Vitruvius, 2000. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.006/965>. Acesso em 03.07.2016.
29. CARSLADE, Flávio. **A Ética das Intervenções**. In: MIRANDA, Marcos Paulo de Souza; ARAÚJO, Guilherme Maciel; ASKAR, Jorge Abdo (orgs.). Manual de Atuação dos Agentes do Patrimônio Cultural. Belo Horizonte: IEDS, 2009.
30. _____ . **A preservação do patrimônio como construção cultural**. Vitruvius, 2011. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.139/4166>. Acesso em 10.04.2012.
31. CARTA DE BURRA. Icomos Austrália, 1999. Disponível em: <https://5cidade.files.wordpress.com/2008/03/carta-de-burra.pdf>. Acesso em 01.04.2014
32. CARVALHO, Benjamin de A. **Dois arquiteturas no Brasil**. Civilização Brasileira. 1961.
33. CASTELO, Luis F. M. **Fissuras Urbanas** - Dissertação de Mestrado. UnB, 2008.
34. 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://revistas.unisinos.br/index.php/arquitetura/article/view/4801>. Acesso em 12.05.2016.
35. CAVALCANTE, Neusa. **Ceplan: 50 anos em 5 tempos**. Tese de doutorado. FAU- UnB. Brasília, 2015.
36. CAVALCANTI Lauro. **Introdução**. In: Modernistas na repartição. Lauro Cavalcanti (Org.) Editora UFRJ, Rio de Janeiro; 1ª edição, 1993.

37. _____ **Modernistas, arquitetura e patrimônio.** In: PANDOLFI, Dulce (org.). *Repensando o Estado Rio de Janeiro Novo.* FGV, 1999.
38. CEBALLOS, Viviane. G. **"E a história se fez cidade...":** a construção histórica e historiográfica de Brasília. Dissertação de mestrado. Unicamp. Campinas, 2005.
39. CERÁVOLO, Ana Lúcia. **Interpretações do patrimônio: arquitetura e urbanismo na constituição de uma cultura de intervenção no Brasil, anos 1930-60.** Tese de doutorado. USP, 2010. Disponível em www.teses.usp.br/teses/disponiveis/18/18142/tde-04052011-151700/en.php, acesso em 12.09.2011.
40. CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio.** São Paulo: Ed. UNESP, 2001.
41. _____ **Destinos da cidade européia: séculos XIX e XX.** Revista RUA, n. 6, Salvador.FAU UFBA, 1996.
42. CHUVA, Márcia R. R. **Os arquitetos da memória.** Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.
43. COCCHIARALE, Fernando. **Apresentação da exposição Athos Bulcão - Uma Trajetória Plural.** CCBB. Rio de Janeiro. Rio, 1998. Disponível em <http://www.fundathos.org.br/pdf/Apresentacao%20da%20expo%20Athos%20Bulcao%20-%20Uma%20trajetoria%20plural%20-%20Fernando%20Cocchiarale%20port.pdf>. Acesso em 13.12.2016.
44. COLELLI, Andrea. **Tutela e valorizzazione nella Cultura alla luce della riforma MiBACT in comparazione con lo spirito costituente del 1948.** *Bibliotime*, anno XVIII, n. 1, Itália, 2015. Disponível em <http://www.aib.it/aib/sezioni/emr/bibttime/num-xviii-1/colelli.htm>. Acesso em 03.05.2017.
45. CORRÊA, A. Fernandes. **O "Mito de Dédalo" em Perspectiva.** XIV Congresso Brasileiro de Sociologia Rio de Janeiro, 2009.
46. COSTA, Lucio. **Memorial do Plano Piloto de Brasília.** 1957. Disponível em <https://pt.scribd.com/document/92518566/Memorial-do-Plano-Piloto-de-Brasilia>. Acesso e 02.03.2014.
47. _____ **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.
48. COSTA NETO, Nicolao Dino de Castro e. **A proteção do patrimônio cultural em face da omissão do Poder Público.** Revista de direito ambiental. Coordenação: Sílvia Cappelli e Eládio Lecey. RT. Número 51, Ano 13, jul/set 2008.
49. COSTA, Rodrigo V. **A ideia do Código de Proteção do Patrimônio Cultural enquanto paradigma da simplificação dos direitos culturais.** IV ENECULT. Salvador-Bahia, 2008.
50. CUNHA, Claudia R. **Alöis Riegl e "O culto moderno dos monumentos".** Revista CPC. São Paulo, v.1, n.2, p. 6-16, maio/out, 2006.
51. CUNHA, Claudia R; KODAIRA, Karina Terumi. **O legado moderno na cidade contemporânea: restauração e uso.** 8º Seminário DOCOMOMO Brasil, 2009.
52. CUNHA, Marcio Cotrim. **Entre protagonistas e esquecidos: a arquitetura**

- dos irmãos Cascaldi.** Revista Vitruvius Arquitectos, 2005. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/06.063/439>. Acesso em 04.07.2015.
53. 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. Acesso em 10.08.2012.
54. DECRETO N.º 33.040 de 14 de julho de 2011. Dispõe sobre o Tombamento dos Jardins de Burle Marx em Brasília, e dá outras providências. Disponível no site <https://www.jusbrasil.com.br/diarios/28408673/pg-70-secao-01-diario-oficial-do-distrito-federal-dodf-de-15-07-2011>. Acesso em 20.08.2012.
55. DELGADO, A. Ferreira. **Goiás: a invenção da cidade "Patrimônio da Humanidade"**. Porto Alegre. Horizonte Antropológico, 2005. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832005000100007>. Acesso em 03.07.2015.
56. DI LELLO, Carolina J.S. **Inventário do Patrimônio Cultural no IPHAN - instrumentalização do discurso na política nacional de preservação**. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: IPHAN, 2014.
57. DÓREA, Célia Rosângela Dantas. **Anísio Teixeira e a arquitetura escolar: planejando escolas, construindo sonhos**. Revista da FAEEBA n. 13, p.151-160. Salvador. 2000.
58. DUARTE, Isabel C. Brettas; MADERS, Angelita M. **Multiculturalismo caleidoscópico: a proteção dos bens de interesse histórico-cultural para a preservação da própria sociedade**. Campo Jurídico, vol. 3, n. 2, 2015.
59. ECO, Umberto. **A estrutura ausente**. Editora Perspectiva. São Paulo., 1991.
60. ESCOLA CLASSE 407. **Projeto Político Pedagógico (PPP)**. Secretaria de Estado de Educação. GDF, 2015.
61. FARIAS, Agnaldo. **Construtor de Espaços**. In *Athos Bulcão*. Org.: CABRAL, Valéria Maria Lopez. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009.
62. FERNANDES, Fernanda S. **A síntese das artes e a moderna arquitetura brasileira dos anos 1950**. 2005. Disponível em: www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/fernanda_fernandes.pdf, Acesso em 27 set. 2011.
63. FERREIRA, Aurélio Buarque de H. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Editora Nova Fronteira, 1982.
64. FERREIRA, Luiz Felipe. **Acepções recentes do conceito de lugar e sua importância para o mundo contemporâneo**. Revista Território, Rio de Janeiro, ano V, n" 9, jul./dez., 2000.
65. FERREIRA, Marcílio Mendes. **Curriculum Vitae do profissional**. Brasília, s/data.
66. FERREIRA, Marcílio M; GOROVITZ, Matheus. **A invenção da Superquadra**. IPHAN Brasília, 2009.
67. 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/>. Acesso em 03.02.2017.
68. FICHER Sylvia; ACAYABA, Marlene M. **Arquitetura Moderna brasileira**. São Paulo. 1982. Projeto.
69. FICHER Sylvia; LEITÃO Francisco; BATISTA G. N.; FRANÇA D. A. **Os blocos residenciais das superquadras do Plano Piloto de Brasília**. Em:

- Brasília 1960 - 2010 - passado, presente e futuro. Org. Francisco Leitão. Governo do Distrito Federal, 2009.
70. FICHER Sylvia; 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.
71. FOLHA DE SÃO PAULO. **Arquitetura de prédios mudos**. 2013. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/fj2104201003.htm>. Acesso em 22.07.2013.
72. FONSECA, Maria Cecília Londres. **Referências Culturais: Base Para Novas Políticas de Patrimônio**. INRC: manual de aplicação. IPHAN. Rio de Janeiro, 2000.
73. _____ . **O Patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: UFRJ/MinC-IPHAN, 2005.
74. FREITAS, Conceição. **Como nasce uma cidade**. Correio Brasiliense. Brasília. 2012. Disponível em <http://www2.correiobraziliense.com.br/comonasce/>, acessado em 17.03.2016.
75. GARCIA, Patrícia Melasso. **Pedagogias Invisíveis do Espaço Escolar**. Tese de Doutorado. PPG - FAU UnB. 2013.
76. GHIRARDELLO, Nilson. **Marquises Modernas**. Docomomo, 2003. Disponível em <http://pt.scribd.com/doc/59356487/Marquises-Modernas>, acesso em 21.06.2012.
77. GIEDION, Sigfried, 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.
78. GIMENEZ, Luis Espallargas. **Brasília - o jogo de sete erros**. In XAVIER e KATINSKY (orgs.) Brasília - Antologia Crítica, p. 276 a 284. São Paulo. Cosac Naify, 2012.
79. GIMENEZ, Luis Espallargas. **Cidade moderna e superquadra**. 8ª. Docomomo Brasil, 2009. Disponível em <https://www.yumpu.com/pt/document/view/13035136/cidade-moderna-e-superquadra-docomomo-brasil>. Acesso em 07.08.2015.
80. GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1996.
81. _____ . **Monumentalidade e cotidiano: os patrimônios culturais como gênero do discurso**. In: OLIVEIRA, Lucia Lippi (Org.). Cidade: História e Desafios. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2002, p. 121-122.
82. GONSALES Célia Helena Castro. **Reflexão sobre rearquiteturas e obras modernas - ou, por que o pavilhão sim e a stoa não?** 7ª. Docomomo Brasil, 2007.
83. _____ . **A preservação do patrimônio moderno: Critérios e valores**. 2008. Disponível em: www.docomomobahia.org/AF_Celia%20Gonsalves.pdf. Acessado em 13.09.2011.
84. GOROVITZ, Matheus. **Os Riscos do Projeto**. Edunb, 1993.
85. GRAEFF, Lucas. **Tempo e memória: o que não está em jogo no campo do**

- patrimônio cultural**. Pelotas: Revista Memória em Rede, 2015. Disponível em [www.ufpel.edu.br/fich/memoria em rede](http://www.ufpel.edu.br/fich/memoria-em-rede), acessado em julho de 2015.
86. GRANATO, Marcus; CAMPOS, Guadalupe do N. **Teorias da conservação e desafios relacionados aos acervos científicos**. MIDAS Online, 2013. Disponível em <http://midas.revues.org/131>, consultado em julho de 2015.
87. GROPIUS, Walter. **Bauhaus: novarquitectura**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.
88. HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo, Centauro: 2006.
89. HARVEY David. **A produção capitalista do espaço**. São Paulo: Annablume, 2002
90. HENNING, Priscila. **Questões de autenticidade na era do patrimônio espetacular**. II Encontro de história da arte - IFCH / UNICAMP, 2006. Disponível em <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2006/HENNING,%20Priscila%20-%20IIIEHA.pdf>. Acesso: 01.02.2017.
91. HOLANDA, Frederico. **O espaço de Exceção**. Editora Universidade de Brasília, 2002.
92. _____. **Frederico de Holanda analisa as transformações por que passou Brasília nos últimos 50 anos**. Revista AU. 2010. Disponível em <http://www.au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/192/frederico-de-holanda-analisa-as-transformacoes-por-que-passou-brasilia-163903-1.aspx>. Acesso em 29.05.2015.
93. HOLSTON, James. **A cidade modernista - Uma crítica de Brasília e sua utopia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
94. HOUAISS, 2001. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. 1ª Edição. Rio de Janeiro.
95. HUGO, Victor. **O Corcunda de Notre-Dame**. São Paulo: Martin Claret, 2006.
96. INRC. Inventário Nacional de Referências Culturais. **Manual de Aplicação**. IPHAN, 2000.
97. IPAC, Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia. **Conceitos Gerais - Educação Patrimonial**. 2016. Disponível em <http://www.ipac.ba.gov.br/preservacao/conceitos-gerais>, acesso em 23.07.2016.
98. _____. Cadernos IPAC, **Conjunto Escola Parque**, no n. 8 dos Cadernos do Instituto do Patrimônio Artístico Cultural - IPAC - Salvador, Bahia, 2014. Disponível em <https://drive.google.com/file/d/0B4oIcS6SMfeqdkZpWIN0dmR5V1k/view>. Acesso em 23.03.2017.
99. IPHAN. **Inventário Nacional de Configuração Urbana** - Inceu. Manual de aplicação, 2010.
100. _____. **Cartas patrimoniais**. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/226>. Acesso em 10.03.2017.
101. 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 26.06.2015.
102. JOKILEHTO Jukka..et al. **Gestão do Patrimônio Cultural Integrado**. CECI- UFPE, 2002.
103. KOHLSDORF, Maria Elaine. **A apreensão da forma da cidade**. Editora

- UnB. 1996.
104. KRAWCTSCHUK, Stepan. **Lógica e Poesia: a obra de Marcílio Mendes Ferreira**. Dissertação de Mestrado. FAU UnB - 2011.
105. KÜHL, Beatriz Mugayar. **Viollet-le-Duc e o Verbete Restauração**. In VIOLLET-LE-DUC, E. M. Restauração. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
106. _____. **História e Ética na Conservação e na Restauração de Monumentos Históricos**. Revista CPC, São Paulo, 2006. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/15579>. Acesso em 15.04.2016.
107. _____. **Notas sobre a Carta de Veneza**. Anais do Museu Paulista v. 18. São Paulo, 2010.
108. LE CORBUSIER. **Maneira de Pensar o Urbanismo**. Coleção Saber. Editora Europa America, 1969.
109. _____. **A Arquitetura e as Belas-Artes**. Artigo escrito em 1936. Publicado na Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional, N. 19, 1984.
110. LEAL DIAS, Maurício. **Desequilíbrio urbano-ambiental: o problema da outorga onerosa do direito de construir em Belém do Pará**. III Congresso Brasileiro de Direito Urbanístico. Recife, 2004.
111. LEÃO, Renato Rego. **Paisagem antrópica e arquitetura moderna no Brasil**. Revista Assentamentos Humanos, Marília, v3, n. 1, p11-15, 2001.
112. LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora UNICAMP, 1990.
113. 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 09.09.2015.
114. LEI Nº. 3.751, de 13 de abril de 1960. **Dispõe sobre a organização administrativa do Distrito Federal**. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L3751.htm. Acesso em 08.08.2016.
115. LEMAIRE, Raymond. **Autenticidade e Patrimônio Monumental**. In: Restauo, Nápoles, 1994, n.129, pp. 7-24, apud HENNING Priscila. Questões de autenticidade na era do patrimônio espetacular. II Encontro de história da arte - IFCH / UNICAMP 2006. Disponível em <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2006/HENNING,%20Priscila%20-%20IIIEHA.pdf>. Acesso em 01.02.2017.
116. LEMOS, Carlos A. C., **O que é Patrimônio**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
117. LIMA, Carlos Henrique M. **Modernidades brasileiras - a obra de Milton Ramos**. Dissertação Mestrado. FAU-UnB, 2008.
118. LIMA, Jayme W. **O patrimônio histórico modernista: identificação e valoração de edifício não tombado de Brasília. O caso do edifício-sede do Banco do Brasil**. Dissertação de mestrado. FAU-UnB, 2012.
119. 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>. Acesso em 15.12.2013.
120. LOPES, Maria Zmitrowicz . **O Congresso Internacional de Críticos de 1959 e Aspectos da Modernidade no Brasil**. Dissertação. 2009.
121. MACDONALD, Susan. **20th Century heritage: recognition, protection and**

- practical challenges.** ICOMOS World Report 2002-2003 on monuments and sites in danger. 2003. Disponível em <https://www.icomos.org/risk/2002/20th2002.htm>. Acesso em 09.11.2016.
122. MACHADO, Marília P. **Superquadra: pensamento e prática urbanística.** Dissertação de mestrado. FAU UnB, 2007.
123. MAFFESOLI, Michel. **O Tempo das Tribos: O declínio do individualismo nas sociedades de massa.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.
124. MAHFUZ, Edson da Cunha. **A arquitetura consumida na fogueira das vaidades.** Vitruvius, 2001. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.012/886>, acesso 10.05.2012.
125. _____. **O sentido da arquitetura moderna brasileira.** *Arquitextos*.2002. Disponível em: www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.020/811 Acesso em 07.11.2013.
126. MANZATO, Maria C. B. **Transferência do direito de construir como uma das formas de indenização do tombamento.** Dissertação de mestrado. PUC São Paulo. 2007.
127. MARCELO, Hernan Venegas. **A noção de patrimônio no Brasil Império.** *Revista PASOS* Vol. 11, N.º 1, 2013. Disponível em <http://www.redalyc.org/html/881/88125588010/>. Acesso em 16.03.20016.
128. MÁRQUEZ, Gabriel García. **Cem anos de solidão.** São Paulo, Record, 1980.
129. MARTÍNEZ. Ascensión. H. La arquitectura del Movimiento Moderno: entre la desaparición y la reconstrucción. *Revista Apuntes* vol. 21, n.2. Bogotá, 2008.
130. MASCARENHAS, Gisele Moll, **O Comércio Local de Brasília: Projeto e Configuração da Rua da Igrejinha.** Dissertação de mestrado. FAU-UnB, 2013.
131. MAYUMI, Lia. **A Cidade Antiga nos CIAM - 1950-1959.** 6.º Seminário DOCOMOMO Brasil, 2005. Disponível em <http://docplayer.com.br/12978588-A-cidade-antiga-nos-ciam-1950-59.html> . Acesso 03.04.2016.
132. 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. Acesso em 10.06.2014.
133. MENESES, Ulpiano T. B. **A história, cativa da memória?: para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais.** *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros.* N.º 34. São Paulo: Edusp, 1992.
134. _____. **Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico.** *Anais do Museu Paulista*, v.2. 1994.
135. _____. **Preservação de Acervos Contemporâneos - problemas conceituais,** 2006. Disponível em <http://www.macvirtual.usp.br/>. Acesso em 28.07.2015.
136. MENESES SILVA, SM de. **A "musealização" do presente.** Udesc. 2009 - Disponível em http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:nO3jIT4gV_QJ:revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/download/712/603+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br. Acesso em 23.03.2017.

137. MICELI, Sergio; GOUVEIA, Maria Alice. **Política cultural comparada**. Ministério da Cultura/Funarte, 1985.
138. MIRANDA Marcos P. S. **O inventário como instrumento constitucional de proteção ao patrimônio cultural brasileiro**. Revista eletrônica Jus Navigandi. 2008. Disponível em <https://jus.com.br/artigos/11164/o-inventario-como-instrumento-constitucional-de-protecao-ao-patrimonio-cultural-brasileiro>. Acesso em 20.03.2017.
139. MIRANDA, Clara Luiza . **Arquitetura Moderna Capixaba (desde 1948) e Identidade**. 2011. Disponível em http://www.intermidias.com/intermidias2011/Configuracao/Arquitetura_Moderna_Capixaba/Arquitetura_Moderna_Capixaba_Clara_Luiza.pdf. Acesso em 15.05.2013.
140. MÓDULO, Revista, nº. 13. Editora Módulo Ltda. Rio de Janeiro, abril de 1959.
141. MÓDULO, Revista, nº. 16. Editora Módulo Ltda. Rio de Janeiro, dezembro de 1959.
142. 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>. Acesso em 06.11.2014.
143. MOREIRA, Fernando D. **Os Desafios postos pela conservação da Arquitetura Moderna** . Ceci 2010. Disponível em www.ceci-br.org/ceci/br/publicacoes/59/534-textos-para-discussao-v-46.html. Acesso em 13.11.2013.
144. MORERA, Carlota S. **La influencia del gusto postmoderno en la conservación del arte contemporáneo**. Revista Electrónica de Patrimonio Histórico. Universidad de Granada, 2012. Disponível em revistadepatrimonio.es/revistas/numero10/intervencion/estudios/articulo.php. Acesso em 12.03.2017.
145. MORO, Laura. **L'Inventaire général italien, le Catalogo**. Seminário Dynamiques d'une «aventure de l'esprit»: l'Inventaire général du patrimoine culturel.Parigi, 2014. Disponível em <file:///C:/Users/Jayne/Downloads/L%E2%80%99Inventaire%20g%C3%A9n%C3%A9ral%20italien,%20le%20Catalogo.pdf>. Acesso em 4.03.2017.
146. NASLAVSKY Guilah. **Inventário de arquitetura moderna: definições, recortes, limites**. CECI - Olinda, PE. 2010.
147. NIGLIO, Olimpia. **La política cultural en Italia y las innovaciones del siglo XXI**. Culturas. Revista de Gestión Cultural Vol. 3, N° 1. Espanha, 2016.
148. NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. **Inventário e patrimônio cultural no Brasil**. Revista História, São Paulo, 2007. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/his/v26n2/a13v26n2.pdf>. Acesso em 20.01.2015.
149. NORA, Pierre. **Entre memória e história - a problemática dos lugares**. Paris: Gallimard, 1984. Disponível em <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/12101/8763>.
150. OLENDER, Marcos. **Uma "medicina doce do patrimônio". O inventário como instrumento de proteção do patrimônio cultural - limites e problematizações**. Revista Arqtextos, 2010. Disponível em <http://vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/11.124/3546>. Acesso em 24.03.2017.

151. OLIVEIRA, Márcio. Brasília: **O mito na trajetória da nação**. Paralelo 15. Brasília, 2005.
152. PANE Andrea. **Il vecchio e il nuovo nelle città italiane: Gustavo Giovannoni e l'architettura moderna**. Padova, Il Poligrafo, 2007.
153. ----- . **Atualidade de Gustavo Giovannoni**. Em Gustavo Giovannoni. Textos Escolhidos. Org. KÜHL, Beatriz Mugayar. ATELÊ EDITORIAL, 2012.
154. PAOLUCCI, Antonio. **Una politica per i beni culturali** . XXI Secolo, 2010. Disponível em [http://www.treccani.it/enciclopedia/una-politica-per-i-beni-culturali_\(XXI-Secolo\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/una-politica-per-i-beni-culturali_(XXI-Secolo)/). Acesso em 25.03.2017.
155. PARAIZO, Rodrigo Cury - **A representação do patrimônio urbano em hiperdocumentos: um estudo sobre o Palácio Monroe**. Dissertação de mestrado. UFRJ, 2003. Disponível em <http://www.fau.ufrj.br/prourb/dissertacoes/rparaizo/>. Acesso em 26.03.2017.
156. PEDROSA, Mario. **A arquitetura moderna no Brasil**. In: Mundo, Homem, Arte em Crise. Editora Perspectiva. Org. Aracy Amaral, 2007.
157. PEIXOTO, Elane e VICENTINI, Albertina. **Introdução da tradução brasileira**. In: RIEGL, Alois. O culto moderno dos monumentos: sua essência e sua gênese. UCG, 2006.
158. PELLEGRINI, Ana Carolina Santos. **Quando o projeto é patrimônio: a modernidade póstuma em questão**. Tese de doutorado. Faculdade de Arquitetura da UFRGS. Porto Alegre, 2011.
159. PENNA, Ivo de Azevedo. **Entrevista concedida ao autor**. Gravação em áudio, em sua residência, em Petrópolis, no dia 9.05.2012.
160. PEREIRA, Eliane. **Aprensão e significação em "Funes, o memorioso", de Jorge Luís Borges**. Estudos Semióticos. São Paulo: FFLCH -USP, 2012. Disponível em <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>). Acesso em 20.02.2017.
161. PEREIRA, Eva Waisros; ROCHA, Lúcia M. Franca. **Anísio Teixeira e o Plano Educacional de Brasília**. In: Nas Asas de Brasília. Editora UnB, 2011.
162. 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 08.07.2013.
163. PESSÔA, José Simões de Belmont. **Brasília e o Tombamento de uma Ideia**. 5ª. Docomomo Brasil. 2003.
164. PLUTARCO. **Vidas paralelas: Teseu e Rômulo**. Coimbra: CECH, 2008.
165. POLIZZO, Ana Paula. **A estética moderna da paisagem: a poética de Roberto Burle Marx**. Dissertação de mestrado. PUC Rio. 2010.
166. POULOT, Dominique. **Uma historia do patrimônio no ocidente, séculos XVIII-XXI: do monumento aos valores**. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
167. ----- . **A razão patrimonial na Europa do século XVIII a XXI**. Revista IPHAN n. 34, 2012.
168. PRADO, Marla Michelle N. P do. **Reflexão sociológica sobre a produção do patrimônio cultural brasileiro**. Dissertação de mestrado. UFRB, 2013. Disponível em <http://www.repositorio.ufrb.edu.br/>. Acesso em 26.03.2017.

169. PULS, Mauricio. **Arquitetura e Filosofia**. Annablume, 2006.
170. RANGEL Tauã L.V. **Comentários à relevância do Inventário dos Bens Arquitetônicos (IBA) para a salvaguarda do Patrimônio Cultural**. Brasília, 2015. Disponível em www.conteudojuridico.com.br. Acesso em 25.08.2016.
171. REIS FILHO, Nestor G. **Entrevista**. Disponível em www.arcoweb.com.br/entrevista/nestor-goulart-dos-reis-filho-arquitetura-nao-28-01-2004.html. Acesso em 10.08.2013.
172. REIS, Carlos Madson. **Brasília: espaço, patrimônio e gestão urbana**. Dissertação de mestrado. Universidade de Brasília, 2001.
173. REIS-ALVES, L.A. **O conceito de lugar**. Vitruvius, 2007. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/arquitextos/08.087/225>. Acesso em 02.06.2014.
174. REVISTA AABB RIO. Acervo do Museu BB no Centro Cultural do Banco do Brasil - RJ, 1959
175. RIBEIRO, Emanuela S; SILVA Aline F. **Inventários de bens móveis e integrados como instrumento de preservação do patrimônio cultural: a experiência do INBMI/IPHAN em Pernambuco**. Revista Projeto Historia n. 96, PUC SP, 2010.
176. RIBEIRO, S. Bernardes. **Brasília - memória, cidadania e gestão do patrimônio cultural**. São Paulo: Annablume, 2005.
177. RIBEIRO, V. S. **Nietzsche e a crítica à ideia de progresso e ao historicismo do século XIX: para um novo ideal de cultura (bildung)**. Instituto Federal de Goiás, 2014. Disponível em <http://cadernosets.inhumas.ifg.edu.br/index.php/cadernosets/article/view/200/103>. Acesso em 15.03.2015
178. RICOUER, Paul. **Memória, história, esquecimento**. 2003. Disponível em http://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/memoria_historia. Acesso em 3 de julho 2015.
179. RIEGL, Alois. **O culto moderno dos monumentos: sua essência e sua gênese**. UCG - Goiânia, 2006.
180. ROCHA, Ricardo de S. **As propostas de ensino de Anísio Teixeira e os projetos de José de Souza Reis para a arquitetura escolar de Brasília**. 9º Seminário Docomomo Brasil, 2011.
181. ROCHA, João A. **As inovações de Anísio Teixeira na arquitetura e construção escolar: os casos da Bahia e do Rio de Janeiro**. BVAT UFBA, 2016. Disponível em: http://www.bvanisio Teixeira.ufba.br/livro6/inovacoes_at.html. Acesso em 8 de agosto de 2016.
182. ROCHA, Mércia Parente. **Patrimônio arquitetônico moderno: do debate às intervenções**. Dissertação de mestrado. UFPB. João Pessoa, 2011.
183. ROCHA, Mércia Parente; TINEM, Nelci. **O patrimônio arquitetônico moderno: reflexões sobre sua conservação**. 2011. Disponível em <http://www.lppm.com.br/?q=node/566>. Acesso em 26.03.2017.
184. RODRIGUES, Francisco Luciano Lima. **A proteção do patrimônio cultural**. Revista Jus Navigandi, n. 58, 2002. Disponível em <https://jus.com.br/artigos/3160>. Acesso em: 20 jul. 2016.
185. ROSSETTI, Eduardo P. **A arquitetura do Palácio Itamaraty (1959-1970)**.

- Portal Vitruvius, 2009.
186. _____ . **Brasília-patrimônio: desdobrar desafios e encarar o presente**. IV Docomomo Sul. 2013.
187. ROZA, Ary Garcia. **Memorial descritivo do projeto do Banco do Brasil Brasília**. Acervo família Ary Garcia Roza. 1957.
188. _____ . **Depoimento ao Arquivo Público do Distrito Federal (APDF)**, em 1989.
189. RUBINO, Silvana. **As fachadas da história: os antecedentes, a criação e os trabalhos do SPHAN**. Campinas: Unicamp, IFCH, 1991.
190. RUSKIN, John. **A Lâmpada da Memória**. Tradução e apresentação Maria Lucia Bressan Pinheiro. Cotia, Ateliê Editorial, 2008.
191. SALVO, Simona. **A intervenção na arquitetura contemporânea como tema emergente do restauro**. Revista POS USP, n. 23. São Paulo, 2008.
192. _____ . **Restauro e "restauros" das obras arquitetônicas do século 20: intervenções em arranha-céus em confronto**. Revista CPC, n.4. São Paulo, 2007.
193. SANTOS, Evaristo C. Rezende et al. **A estrutura do Palácio do Itamaraty em Brasília: aspectos históricos e tecnológicos de projeto, execução, intervenções e manutenção**. Rev. Int. de Desastres Naturales, Accidentes e Infraestructura Civil. Vol. 7, 2007.
194. SCHLEE Andrey R.; COSTA, Graciete G. **Brasília 50 anos. O local e o global**. Simpósio a arquitetura da cidade nas Américas. Sevilha, 2006.
195. SCHWANZ, Angélica Kohls. **Educação patrimonial - a pedagogia política do esquecimento?** Editora da UFPEL. RS, 2006.
196. SEABRA, Stellio: **Stellio Seabra: o arquiteto do jardim da infância da 308 sul**. Brasília, s/d. Disponível em <http://www.prefeitura308sul.org.br/stellio.html>. Acesso em 01.07.2015.
197. SEGRE Roberto. **O resgate da unidade perdida: o Teatro do Museu de Arte Moderna de Affonso Eduardo Reidy**. 2013. Disponível em www.archdaily.com.br. Acesso em 20.08.2016.
198. SEIXAS, Jacy Alves. **Percursos de memórias em terras de história: problemáticas atuais**. In BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia, (orgs). Memórias e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível. Editora Unicamp, 2001.
199. _____ . **Os tempos da memória: (des)continuidade e projeção. Uma reflexão (in)atual para a história?** São Paulo: Revista do Programa de estudos pós-graduados de História. USP, 2002.
200. SETTON, Maria G. **Uma introdução a Pierre Bourdieu**. Revista Cult, 2010. Disponível em <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/uma-introducao-a-pierre-bourdieu/>. Acesso em 07.01.2015.
201. SILVA, Luiz Sérgio D. **A construção de Brasília: modernidade e periferia**. Editora da UFG, 1997.
202. SILVA, Talita Maria. **Espaço escolar, arquitetura e pedagogia no Recife: notas para uma modernização sem mudança**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012.
203. SOSA, Marisol Rodríguez; 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 28.04.2015.
204. SOUZA, Igor Alexander Nascimento. **Educação patrimonial nos documentos patrimoniais: constituição de 1988 e planos de salvaguarda.** VII ENECULT. Salvador, 2011.
205. SPECULUM. Site de termos filosóficos. Disponível em <http://www.filoinfo.bem-vindo.net/filosofia/modules/lexico/entry.php?entryID=709>. Acesso em 21.03.2016.
206. TEIXEIRA, Anísio. **Plano de Construções Escolares de Brasília.** Revista Módulo. Rio de Janeiro, v. 4, n. 20, p. 2-3, out. 1960.
207. _____. **Plano de Construções Escolares de Brasília.** Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos, Rio de Janeiro, v. 35, n. 81, 1961.
208. THIRY-CERQUES, H. Roberto. **Pierre Bourdieu: a teoria na prática.** Rio de Janeiro: Scielo, 2006.
209. TORINO, Isabel H. C. **A memória social e a construção da identidade cultural: diálogos na contemporaneidade.** Contribuciones a las Ciencias Sociales, 2013. Disponível em www.eumed.net/rev/ccss/26/memoria-social.html. Acesso em 01.07.2015.
210. TORRES, Caroline de F. S. **A efetividade da tutela do patrimônio cultural brasileiro e o instituto municipal dos Imóveis Especiais de Preservação** Fortaleza, 2013. Disponível em www.direitosculturais.com.br. Acesso em 28.03.2016.
211. TRAMONTANO, M.; SOUZA, M. D. **Encontros e Desencontros: Modernismo e Conjuntos Habitacionais na Metrópole Paulistana.** Seminário Docomomo São Paulo, 2004, São Paulo. Disponível em <http://www.nomads.usp.br/site/livraria/livraria.html>. Acesso em 10.08.2015.
212. TRENTIN, Patricia. **A preservação e conservação do patrimônio histórico na cidade moderna.** Arqtextos, 2005. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/>. Acesso em: 08 nov.2015.
213. URTIZBEREA, Iñaki Arrieta. **El campo patrimonial y museístico: unespacio cultural conflictivo.** RDTP, vol. LXV, n. 2, 2013. Disponível em: <http://rdtp.revistas.csic.es/index.php/rdtp/issue/view/20>, acessado em julho 2015.
214. VALÉRY, P. **Eupalinos ou o Arquiteto.** Tradução Olga Reggiani. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
215. VIDAL, Laurent. **De Nova Lisboa a Brasília. A invenção de uma capital (séculos XIX e XX).** Editora UnB. Brasília, 2009.
216. VIÑAS, Salvador Muñoz. **Contemporary theory of conservation.** Oxford e Burlington: Elsevier Butterworth-Heinemann, 2005.
217. _____. **Pertinencia de la Teoría del restauro.** Jornada Internacional “A 100 anni della nascita di Cesare Brandi”, Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2007. Disponível em https://www.academia.edu/4671406/Pertinencia_de_la_Teoria_del_restauero. Acesso em 27.03.2017.

218. VIOLLET-LE-DUC, E. M. **Restauração**. Apresentação e tradução: Beatriz Mugayar Kühl. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
219. VIZZOTO, Andrea. T. **O solo criado em Porto Alegre: a adoção e a aplicação do instrumento jurídico urbanístico**. Dissertação na UFRGS. Porto Alegre, 2008.
220. WAISMAN, Marina. **La estructura histórica del entorno**. Nueva Vision. 1977.
221. WEBER, Regina, PEREIRA Elenita, M. **Halbwachs e a memória: contribuições à história cultural**. Revista Territórios e Fronteiras. UFMT, 2010.
222. WELLS, Jeremy C. **The plurality of truth in culture, context, and heritage: a (mostly) post-structuralist analysis of urban conservation charters**. CECI. Recife, 2007. Disponível em <http://www.ceci-br.org/novo/revista/docs2008/CT-2008-103.pdf>. Acesso em 18.03.2016.
223. ZANCHETTI, Sílvio Mendes. **A Teoria contemporânea da conservação e a arquitetura moderna**. CECI Brasil, 2014.
224. ZANCHETTI, Sílvio M., DOURADO Catarina, CAVALCANTI Fábio, LIRA Flaviana, PICCOLO Rosane. **Da autenticidade nas cartas patrimoniais ao reconhecimento das suas dimensões na cidade**. I Curso Latino Americano sobre a Conservação da Arquitetura Moderna. CECI Brasil, 2008.
225. ZANCHETTI, Sílvio Mendes e HIDAHA, Lúcia. **A Declaração de Significância de Exemplares da Arquitetura Moderna**. I Curso Latino Americano sobre a Conservação da Arquitetura Moderna. CECI Brasil, 2009.
226. ZEIN, Ruth Verde; DI MARCO, Anita Regina. **Paradoxos do valor artístico e a definição de critérios de preservação na arquitetura, inclusive moderna**. Arquitectos, 2008. Disponível em <http://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/09.098/123>. Acessado em 20.06.2012.



Lista de figuras

Figura 1	A relação entre estruturas sociais, habitus e práticas	27
Figura 2	Relação entre campo de Boudieu e campo patrimonial	30
Figura 3	Imagens do Plano Voisin de Le Corbusier	44
Figura 4	A morfologia de Brasília- mapas	62
Figura 5	Sequência temporal das modificações no Plano Piloto	62
Figura 6	Mapa com perímetro tombado de Brasília	63
Figura 7	Diploma da UNESCO - Brasília Patrimônio Mundial	65
Figura 8	Zora, a cidade invisível	71
Figura 9	Maurília, a cidade invisível	72
Figura 10	Funes, o memorioso	75
Figura 11	Melquíades, o cigano de Macondo	80
Figura 12	Desintegração da memória - relógio mole de Dali	81
Figura 13	O barco de Teseu	86
Figura 14	Os valores patrimoniais de Riegl	89
Figura 15	Esquema atual de preservação na Inglaterra	96
Figura 16	Esquema dos inventários do IPHAN	121
Figura 17	Esquema dos inventários do IPHAN e INSERE	123
Figura 18	Pavilhão alemão de Barcelona - Mies	130
Figura 19	Pavilhão L'Esprit Nouveau - Le Corbusier	131
Figura 20	Pavilhão da República Espanhola - Sert	132
Figura 21	Palácio da Justiça de Porto Alegre	134
Figura 22	Croquis da igreja Le Saint-Pierre - Le Corbusier	135
Figura 23	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro	135
Figura 24	Complexo Parque do Ibirapuera	136
Figura 25	Quartiere Frugès a Pessac - Le Corbusier	137
Figura 26	Casa Ateliê de Frida Kahlo e Diego Rivera	138
Figura 27	Edifícios Lever House e Pirelli - Milão	139
Figura 28	Mapa original do Plano Piloto	144
Figura 29	Croqui nº 8 de Lucio Costa	144
Figura 30	Trecho de mapa e croqui da área central de Brasília	145
Figura 31	Foto de maquete e perspectiva do SBS	145
Figura 32	Mapa do SBS	146
Figura 33	Vista panorâmica do SBS	147
Figura 34	Fotos do SBS - via periférica - descontinuidades	147
Figura 35	Croqui com trechos do SBS	148
Figura 36	Fotos com fluxos de pessoas no SBS	148
Figura 37	Mapa de Integração do SBS	149
Figura 38	Quiosques e tendas no SBS	150
Figura 39	Bar Calaf no SBS	150
Figura 40	Fotos de Churrasquinho no SBS	151
Figura 41	Manifestações trabalhistas no SBS	151
Figura 42	Localização da Praça do Cebolão	152
Figura 43	Manifestações na raça do Cebolão	152
Figura 44	Skatistas no SBS	152

Figura 45	Edifícios do SBS	154
Figura 46	Imagem de maquete do projeto do SBS	154
Figura 47	Fotos de Ary Garcia Roza	157
Figura 48	Folder - Ary Garcia Roza no IAB	159
Figura 49	Detalhes do projeto do Sede I	162
Figura 50	Edifícios pré-fabricados	162
Figura 51	Conjuntos habitacionais projetados por Ary Garcia Roza	162
Figura 52	Foto da Praça Sergio Pacheco - Uberlândia	164
Figura 53	Desenho da planta geral da Praça Sergio Pacheco	164
Figura 54	Vista do Hospital Souza Aguiar RJ e detalhe de painéis	165
Figura 55	Fotos do Instituto de Hematologia RJ	166
Figura 56	Fotos da escultura A Doadora de Ceschiatti	166
Figura 57	Perspectiva geral do Hospital Souza Aguiar RJ	166
Figura 58	Planta geral do Hospital Souza Aguiar RJ	166
Figura 59	Perspectiva do Edifício SEFAZ - ES	167
Figura 60	Imagem de perspectiva original do Sede I	168
Figura 61	Fotos do projeto da Sede do BB Rio e do MES	169
Figura 62	Fotos de Garcia Roza e esposa, e de projeto de Sede do BB Rio	170
Figura 63	Perspectivas do projeto de Garcia Roza para a sede do BB Rio	170
Figura 64	Capa de número especial da Revista da AABB Rio	171
Figura 65	Fotos do edifício Seagram e Lever House	173
Figura 66	Fotos de agências bancárias em períodos diferentes da história	173
Figura 67	Foto do Manufactory Trust Company Building	173
Figura 68	Detalhes do Manufactory Trust Company Building	174
Figura 69	Prancha do Estudo Preliminar para o projeto do Sede I	174
Figura 70	Memória de projeto manuscrita por Garcia Roza para o Sede I	175
Figura 71	Desenhos do Estudo Preliminar do Sede I	176
Figura 72	Imagens do Sede I na Revista Módulo de 1959	177
Figura 73	Foto da placa original da obra do Sede I	178
Figura 74	Foto da equipe técnica da obra do Sede I	178
Figura 75	Foto de operário escavando tubulão no Sede I	179
Figura 76	Vista geral da obra do Sede I na etapa das fundações	180
Figura 77	Fotos com etapas da construção do Sede I	181
Figura 78	Foto do canteiro de obras do Sede I	181
Figura 79	Aspectos compositivos do Sede I	184
Figura 80	Passeio Arquitetônico no térreo/mezanino do Sede I	186
Figura 81	Tipologia do Sede I e outras referências	186
Figura 82	Foto do esquema estrutural do Sede I	188
Figura 83	Corte esquemático da estrutura do Sede I	188
Figura 84	Corte esquemático do nível do térreo do Sede I	188
Figura 85	Detalhes da estrutura metálica do Sede I	189
Figura 86	Detalhes DAE esquadrias do Sede I	189
Figura 87	Detalhe do vidro da fachada do Sede I	190
Figura 88	Foto de trecho de vidraçaria do Sede I	190
Figura 89	Especificações dos vidros do Sede I	190
Figura 90	Planta do 22º pavimento do Sede I - terraço	191

Figura 91	Foto do terraço do Sede I	192
Figura 92	Foto do pilotis/varanda do Sede I	193
Figura 93	Foto do pilotis/varanda do Sede I	194
Figura 94	Esquema de acessos no térreo do Sede I	195
Figura 95	Esquema de setorização do pavimento tipo do Sede I	195
Figura 96	Planta de setorização do pavimento térreo	196
Figura 97	Desenho do Correio Pneumático do Sede I	196
Figura 98	Desenho da escada rolante do Sede I	197
Figura 99	Foto da esteira mecanizada do Sede I	197
Figura 100	Fotos de referência a síntese das artes	199
Figura 101	Painel de Burle Marx na Agência do Sede I	202
Figura 102	Painel de Burle Marx na Agência do Sede I	202
Figura 103	Painel de Burle Marx no acesso de funcionários do Sede I	203
Figura 104	Fotos de obras de Bruno Giorgi em Brasília	203
Figura 105	Localização e foto do painel de Bruno Giorgi no Sede I	204
Figura 106	Detalhe do painel de Bruno Giorgi no Sede I	204
Figura 107	Detalhe do painel de Bruno Giorgi no Sede I	205
Figura 108	Foto do painel de Bruno Giorgi no Sede I	205
Figura 109	Referências do painel de Athos Bulcão no Sede I	205
Figura 110	Localização e foto do painel de Athos Bulcão no Sede I	206
Figura 111	Fotos do espelho d'água de Burle Marx no Sede I	207
Figura 112	Detalhes do projeto paisagístico de Burle Marx no Sede I	208
Figura 113	Detalhes do projeto paisagístico de Burle Marx no Sede I	209
Figura 114	Fotos dos jardins de Burle Marx no Sede I	210
Figura 115	Fotos de fachadas do Sede I	210
Figura 116	Ambiente interno da Agência no Sede I	211
Figura 117	Ambientes internos da Agência no Sede I	211
Figura 118	Ambientes internos da Agência no Sede I	211
Figura 119	Fotos de trecho da cobertura da área frontal do Sede I	211
Figura 120	Ambiente interno da Agência no Sede I	212
Figura 121	Fotos do Mezanino do Sede I	212
Figura 122	Fotos de trecho da Agência no Sede I	212
Figura 123	Foto do saguão de acesso do Sede I	213
Figura 124	Painéis artísticos na Agência do Sede I	213
Figura 125	Fotos do espelho d'água do Sede I	213
Figura 126	Escada de acesso ao 2º subsolo	214
Figura 127	Escada de acesso ao 2º subsolo	214
Figura 128	Croqui com esquema técnico original do Sede I	217
Figura 129	Panorâmica do início da construção do Sede I	218
Figura 130	Panorâmica do início da construção do Sede I	218
Figura 131	Sede I em construção	218
Figura 132	Montagem de estrutura metálica no Sede I	219
Figura 133	Manifestações na Praça do Cebolão	220
Figura 134	Fotos do perfil do SBS 1960 - 2012	220
Figura 135	Escada interna para funcionários	222
Figura 136	Fotos com trechos do Sede I	223

Figura 137	Ambientes internos do Sede I	224
Figura 138	Leiautes do pavimento tipo do Sede I	224
Figura 139	Sede I com placa para locação	226
Figura 140	Capa da dissertação “Lógica e poesia: a obra de Marcílio...”	228
Figura 141	Desenhos do Forum de Passa Quatro	229
Figura 142	Indústrias gráficas Ediminas - BH	229
Figura 143	Indústrias gráficas Ediminas - BSB	230
Figura 144	Garagem da Caixa Econômica - BSB	231
Figura 145	Agências bancárias de Marcílio Ferreira	231
Figura 146	Centro de treinamento da Caixa Econômica - BSB	232
Figura 147	Imagens do bloco A-18a	233
Figura 148	Imagens do bloco AM-1	234
Figura 149	Imagens do bloco AM-2	235
Figura 150	Imagens do bloco AM-3	236
Figura 151	Imagens do bloco AM-4	237
Figura 152	Imagens do bloco A-23	238
Figura 153	Imagens do bloco A-25	239
Figura 154	Imagens de projetos de Marcílio Ferreira na UnB	240
Figura 155	Instituto de Química da UnB	241
Figura 156	Tipos de cobogós criados por Marcílio Ferreira	242
Figura 157	Homenagem do Docomomo a Marcílio Ferreira	243
Figura 158	Esquema de conexões de superquadras	244
Figura 159	Mapa e foto de superquadra de Brasília	245
Figura 160	Croquis da superquadra de Lucio Costa	245
Figura 161	Croquis do comércio local de superquadra	245
Figura 162	Croquis de cinturão verde de superquadra	246
Figura 163	Tipos de blocos de superquadras de Brasília	247
Figura 164	Cronologia dos projetos urbanísticos de superquadras	249
Figura 165	Tipos diferentes de superquadras de Brasília	250
Figura 166	Localização e planta da SQN 206	251
Figura 167	Canteiro de obras da SQN 206	253
Figura 168	Fachada e detalhes do edifício A-22	255
Figura 169	Fachada posterior e detalhe do cobogó do edifício A-22	256
Figura 170	Vista lateral do edifício A-22	257
Figura 171	Plantas e fotos do edifício A-22	258
Figura 172	Pilotis do edifício A-22	259
Figura 173	Detalhe de cobogó do edifício A-22	260
Figura 174	Detalhes de fachadas do edifício A-22	260
Figura 175	Detalhes de balcões do edifício A-22	261
Figura 176	Detalhes de balcões do edifício A-22	262
Figura 177	Cinturão verde da SQN 206	263
Figura 178	Espaços internos da SQN 206	264
Figura 179	Blocos da SQN 206 - antes e depois	265
Figura 180	Marquise de acesso da Escola Classe 407/8	266
Figura 181	Croquis de posição de escolas na superquadra e Brasília	268
Figura 182	Esquema geral da Escola Parque Salvador	269

Figura 183	Escola Parque Salvador	270
Figura 184	Palácio do Itamaraty	279
Figura 185	Escada helicoidal do Palácio do Itamaraty	280
Figura 186	Residências unifamiliares de Milton Ramos	281
Figura 187	Instituto Histórico e Geográfico de Brasília	281
Figura 188	Oratório do Soldado de Brasília	282
Figura 189	Localização do Conjunto São Jorge	284
Figura 190	Maquete do Conjunto São Jorge	284
Figura 191	Foto aérea da SQN 407 e 408	285
Figura 192	Edifícios de apartamentos da SQN 407 e 408	285
Figura 193	Edifício IAPC da SQN 405	285
Figura 194	Soluções técnicas do edifício RE	286
Figura 195	Corte e elevação do edifício RE	286
Figura 196	Detalhes do edifício RE	287
Figura 197	Edifício RE recém-construído	287
Figura 198	Plantas e elevações do bloco RE	288
Figura 199	Edifícios de épocas diferentes na SQN 408	288
Figura 200	Comércio local na SQN 408	289
Figura 201	Árvores do cinturão verde da SQN 408	290
Figura 202	Croquis de Lucio Costa e fotos do cinturão verde da SQN 408	291
Figura 203	Blocos RE - antes e depois	292
Figura 204	Blocos RE - antes e depois	293
Figura 205	Alterações na escada do edifício RE	293
Figura 206	Fachadas com alterações do edifício RE	293
Figura 207	Fachadas com alterações do edifício RE	294
Figura 208	Igreja e área central da SQN 407 e 408	294
Figura 209	Passarela sombreada e acesso de veículos da SQN 407 e 408	295
Figura 210	Espaço central da SQN 407 e 408	296
Figura 211	Ambientes consolidados da SQN 407 e 408	297
Figura 212	Ambientes consolidados da SQN 407 e 408	298
Figura 213	Ambientes consolidados da SQN 407 e 408	299
Figura 214	Área interna e comercial da SQN 408	300
Figura 215	Escola Classe 407/8	301
Figura 216	Escolas classe de Brasília	301
Figura 217	Escola 407/8 - foto histórica	303
Figura 218	Croquis sobre integração espacial na Escola 407/8	303
Figura 219	Posição da Escola 407/8 na superquadra	303
Figura 220	Posição da Escola 407/8 na superquadra	304
Figura 221	Escola 407/8 vista do pilotis vizinho	304
Figura 222	Localização da Escola 407/8	305
Figura 223	Setorização do edifício da Escola 407/8	305
Figura 224	Planta baixa do edifício da Escola 407/8	306
Figura 225	Croquis da Escola 407/8	306
Figura 226	Fachadas da Escola 407/8	307
Figura 227	Detalhes de ventilação e cobertura da Escola 407/8	308
Figura 228	Vigas-calha da Escola 407/8	308

Figura 229	Marquise de acesso da Escola 407/8	308
Figura 230	Cobertura e pátio interno da Escola 407/8	309
Figura 231	Athos Bulcão no ateliê e na obra	311
Figura 232	Transeunte e alunos na Escola 407/8	312
Figura 233	Painel pré-moldado da fachada da Escola 407/8	313
Figura 234	Painel pré-moldado da fachada da Escola 407/8	313
Figura 235	Murais da fachada da Escola 407/8	314
Figura 236	Tipos de azulejos dos murais da Escola 407/8	314
Figura 237	Desenho do mural da Escola 407/8	315
Figura 238	Mural da fachada oeste da Escola 407/8	315
Figura 239	Mural da fachada oeste da Escola 407/8	316
Figura 240	Escola 407/8 na superquadra	317
Figura 241	Escola 407/8 vista do portão lateral	317
Figura 242	Alterações na fachada norte da Escola 407/8	318
Figura 243	Alterações na Escola 407/8	318
Figura 244	Alterações no painel sul da Escola 407/8	319
Figura 245	Alterações e complementos na Escola 407/8	319
Figura 246	Alterações nos leiautes da Escola 407/8	319
Figura 247	Escola 407/8 - foto histórica	320
Figura 248	Maquete e foto histórica da Escola 407/8	321
Figura 249	Perspectiva da Escola 407/8 feita por Milton Ramos	321
Figura 250	Crianças na Escola 407/8	322
Figura 251	Locais de residências dos alunos da Escola 407/8	323
Figura 252	Atividades no espaço externo da Escola 407/8	324
Figura 253	Atividades no espaço interno da Escola 407/8	325
Figura 254	Capa do livro “Estou na Quadra”	325
Figura 255	Fotomontagem de painéis da Escola 407/8	326
Figura 256	Murais, painéis e marquise da Escola 407/8	327
Figura 257	Cobertura da Escola 407/8	328
Figura 258	Vistas da Escola 407/8	328



Anexo A

Funes, o Memorioso

Jorge Luis Borges

Tradução de Marco Antonio Frangiotti

Recordo-o (não tenho o direito de pronunciar esse verbo sagrado, apenas um homem na terra teve o direito e tal homem está morto) com uma obscura passiflórea na mão, vendo-a como ninguém jamais a vira, ainda que a contemplasse do crepúsculo do dia até o da noite, uma vida inteira. Recordo-o, o rosto taciturno e indianizado e singularmente remoto, por trás do cigarro. Recordo (creio) suas mãos delicadas de trançador. Recordo próximo dessas mãos um mate, com as armas da Banda Oriental, recordo na janela da casa uma esteira amarela, com uma vaga paisagem lacustre. Recordo claramente a sua voz; a voz pausada, ressentida e nasal de *orillero* antigo, sem os assobios italianos de agora. Mais de três vezes não o vi; a última, em 1887... Parece-me muito feliz o projeto de que todos aqueles que o conheceram escrevam sobre ele; meu testemunho será por certo o mais breve e sem dúvida o mais pobre, porém não o menos imparcial do volume que vós editareis. A minha deplorável condição de argentino impedir-me-á de incorrer no ditirambo - gênero obrigatório no Uruguai; quando o tema é um uruguaio. Literato, *cajetilla*, *porteño*. Funes não disse essas palavras injuriosas, mas de um modo suficiente me consta que eu representava para ele tais desventuras. Pedro Leandro Ipuche escreveu que Funes era um precursor dos super-homens; “Um Zaratustra *cimarrón* e vernáculo”; não o discuto, mas não se deve esquecer que era também natural de Fray Bentos, com certas limitações incuráveis.

A minha primeira lembrança de Funes é muito clara. Vejo-o em um entardecer de Março ou Fevereiro do ano de 1884. Meu pai, nesse ano, levava-me a veranejar em Fray Bentos. Voltava com meu primo Bernardo Haedo da estância de San Francisco. Voltávamos cantando, a cavalo, e essa não era a única circunstância da minha felicidade. Após um dia abafado, uma enorme tempestade cor cinza escura havia escondido o céu. Alentava-me o vento Sul, já enlouqueciam-se as árvores; eu tinha o temor (a esperança) de que nos surpreenderia em um descampado a água elemental. Apostamos uma espécie de corrida com a tempestade. Entramos em um desfiladeiro que se aprofundava entre duas veredas altíssimas de tijolo. Escurecera repentinamente; ouvi passos rápidos e quase secretos no alto; levantei os olhos e vi um rapaz que corria pela vereda estreita e esburacada como que por uma parede estreita e esburacada. Recordo a bombacha, as alpargatas, recordo o cigarro no rosto duro, contra a densa nuvem já sem limites. Bernardo gritou-lhe imprevisivelmente: Que horas são, Ireneo? Sem consultar o céu, sem deter-se, o outro respondeu: Faltam quatro minutos para as oito, jovem Bernardo Juan Francisco. A voz era aguda, zombeteira.

Sou tão distraído que o diálogo a que acabo de me referir não teria chamado a minha atenção se não o tivesse enfatizado o meu primo, a quem estimulavam (creio) certo orgulho local, e o desejo de mostrar-se indiferente à réplica tripartite do outro.

Disse-me que o rapaz do desfiladeiro era um tal Ireneo Funes, conhecido

por algumas peculiaridades como a de não se dar com ninguém e a de saber sempre a hora, como um relógio. Complementou dizendo que era filho de uma passadeira do povo, Maria Clementina Funes, e que alguns diziam que seu pai era um médico de saladeiro, um inglês O'Connor, e outros um domador ou rastreador do departamento de Salto. Vivía com a sua mãe, na curva da quinta dos Laureles.

Nos anos de 1885 e 1886 veraneamos na cidade de Montevideo. Em 1887 voltei a Fray Bentos. Perguntei, como é natural, por todos os conhecidos e, finalmente, pelo “cronométrico Funes”. Responderam-me que um redomão o havia derrubado na estância de San Francisco, e que havia se tornado paralítico, sem esperança. Recordo a sensação de incômoda magia que a notícia despertou-me: a única vez que eu o vi, vínhamos a cavalo de San Francisco e ele andava em um lugar alto; o fato, na boca do meu primo Bernardo, tinha muito de sonho elaborado com elementos anteriores. Disseram-me que não se movia da cama, os olhos repousados na figueira do fundo ou em uma teia de aranha. Ao entardecer, permitia que o levassem para perto da janela. Levava a arrogância ao ponto de simular que era benéfico o golpe que o havia fulminado... Duas vezes o vi atrás da relha, que toscamente enfatizava a sua condição de eterno prisioneiro; uma, imóvel, com os olhos cerrados; outra, imóvel também, absorto na contemplação de um aromático galho de santonina.

Não sem um certo orgulho havia iniciado naquele tempo o estudo metódico do latim. A minha mala incluía o *De viris illustribus de Lhamond*, o *Thesaurus* de Quicherat, os comentários de Júlio César e um volume ímpar da *Naturalis historia* de Plínio, que excedia (e continua excedendo) as minhas modestas virtudes de latinista. Tudo se propaga em um povoado; Ireneo, em seu rancho das *orillas*, não tardou em enteirar-se da chegada desses livros anômalos. Dirigiu-me uma carta florida e cerimoniosa, na qual recordava no encontro, desditosamente fugaz, “do dia 7 de Fevereiro de 1884”, ponderava os gloriosos serviços que Don Gregorio Haedo, meu tio, falecido nesse mesmo ano, “havia prestado às duas pátrias na valorosa jornada de Ituzaingó”, e me solicitava o empréstimo de qualquer dos volumes, acompanhado de um dicionário “para a boa intelecção do texto original, pois todavia ignoro o latim”. Prometia devolvê-los em bom estado, quase imediatamente. A letra era perfeita, muito perfilada; a ortografia, do tipo que Andrés Bello preconizou: i por y, j por g. A princípio, suspeitei naturalmente tratar-se de uma zombaria. Meus primos asseguraram que não, que eram coisas de Ireneo. Não sabia se atribuía ao atrevimento, à ignorância ou à estupidez a idéia de que o árduo latim não requeresse mais instrumento do que um dicionário; para desencorajá-lo completamente enviei-lhe o *Gradus ad parnassum* de Quicherat e a obra de Plínio.

No dia 14 de Fevereiro telegrafaram-me de Buenos Aires que voltasse imediatamente, pois meu pai não estava “nada bem”. Deus me perdoe; o prestígio de ser o destinatário de um telegrama urgente, o desejo de comunicar a toda Fray Bentos a contradição entre a forma negativa da notícia e o peremptório advérbio, a tentação de dramatizar a minha dor, fingindo um estoicismo viril, talvez distraíram-me de toda a possibilidade de dor. Ao fazer a mala, notei que me faltavam o *Gradus* e o primeiro tomo da *Naturalis historia*. O “Saturno” zarpava no dia seguinte, pela manhã; essa noite, depois da janta, dirigi-me à casa

de Funes. Assombrou-me que a noite fora não menos pesada que o dia.

No humilde rancho, a mãe de Funes recebeu-me.

Disse-me que Ireneo estava no quarto dos fundos e que não me estranhasse encontrá-lo às escuras, pois Ireneo preferia passar as horas mortas sem acender a vela. Atrevessei o pátio de lajota, o pequeno corredor; cheguei ao segundo pátio. Havia uma parreira; a escuridão pareceu-me total. Ouvi prontamente a voz alta e zombeteira de Ireneo. Essa voz falava em latim; essa voz (que vinha das trevas) articulava com moroso deleite um discurso, ou prece, ou encantamento. Ressoavam as sílabas romanas no pátio de terra; o meu temor as tomava por indecifráveis, intermináveis; depois, no enorme diálogo dessa noite, soube que formavam o primeiro parágrafo do 24o capítulo do 7o livro da *Naturalis historia*. O tema desse capítulo é a memória: as últimas palavras foram *ut nihil non iisdem verbis redderetur auditum*.

Sem a menor mudança de voz, Ireneo disse-me o que se passara. Estava na cama, funmando. Parece-me que não vi o seu rosto até a aurora; creio lembrar-me da brasa momentânea do cigarro. O quarto exalava um vago odor de umidade. Sentei-me, repeti a estória do telegrama e da enfermidade de meu pai.

Chego, agora, ao ponto mais difícil do meu relato. Este (é bem verdade que já o sabe o leitor) não tem outro argumento senão esse diálogo de há já meio século. Não tratarei de reproduzir as suas palavras, irrecuperáveis agora. Prefiro resumir com veracidade as muitas coisas que me disse Ireneo. O estilo indireto é remoto e débil; eu sei que sacrifiquei a eficácia do meu relato; que os meus leitores imaginem os períodos entrecortados que me abrumaram essa noite.

Ireneo começou por enumerar, em latim e espanhol, os casos de memória prodigiosa registrados pela *Naturalis historia*: Ciro, rei dos persas, que sabia chamar pelo nome todos os soldados de seus exércitos; Metriádates e Eupator, que administrava a justiça dos 22 idiomas de seu império; Simónides, inventor da mnemotecnia; Metrodoro, que professava a arte de repetir com fidelidade o escutado de uma só vez. Com evidente boa fé maravilhou-se de que tais casos maravilham. Disse-me que antes daquela tarde chuvosa em que o azulengo o derrubou, ele havia sido o que são todos os cristãos; um cego, um surdo, um tolo, um desmemoriado. (Tratei de recordar-lhe a percepção exata do tempo, a sua memória de nomes próprios; não me fez caso.) Dezenove anos havia vivido como quem sonha: olhava sem ver, ouvia sem ouvir, esquecia-se de tudo, de quase tudo. Ao cair, perdeu o conhecimento; quando o recobrou, o presente era quase intolerável de tão rico e tão nítido, e também as memórias mais antigas e mais triviais. Pouco depois averiguou que estava paralítico. Fato pouco o interessou. Pensou (sentiu) que a imobilidade era um preço mínimo. Agora a sua percepção e sua memória eram infalíveis.

Num rápido olhar, nós percebemos três taças em uma mesa; Funes, todos os brotos e cachos e frutas que se encontravam em uma parreira. Sabia as formas das nuvens austrais do amanhecer de trinta de abril de 1882 e podia compará-los na lembrança às dobras de um livro em pasta espanhola que só havia olhado uma vez e às linhas da espuma que um remo levantou no Rio Negro na véspera da ação de Quebrado. Essas lembranças não eram simples; cada imagem visual estava ligada a sensações musculares, térmicas, etc. Podia reconstruir todos os

sonhos, todos os entre sonhos. Duas ou três vezes havia reconstruído um dia inteiro, não havia jamais duvidado, mas cada reconstrução havia requerido um dia inteiro. Disse-me: Mais lembranças tenho eu do que todos os homens tiveram desde que o mundo é mundo. E também: Meus sonhos são como a vossa vigília. E também, até a aurora; Minha memória, senhor, é como depósito de lixo. Uma circunferência em um quadro-negro, um triângulo retângulo; um losango, são formas que podemos intuir plenamente; o mesmo se passava a Ireneu com as tempestuosas crinas de um potro, com uma ponta de gado em um coxilha, com o fogo mutante e com a cinza inumerável, com as muitas faces de um morto em um grande velório. Não sei quantas estrelas via no céu.

Essas coisas me disse; nem então nem depois coloquei-as em dúvida. Naquele tempo não havia cinematógrafos nem fonógrafos; é, no entanto, verossímil e até incrível que ninguém fizera um experimento com Funes. O certo é que vivemos postergando todo o postergável; talvez todos saibamos profundamente que somos imortais e que mais cedo ou mais tarde, todo homem fará todas as coisas e saberá tudo.

A voz de Funes, vinda da escuridão, seguia falando.

Disse-me que em 1886 havia elaborado um sistema original de numeração e que em muito poucos dias havia ultrapassado vinte e quatro mil. Não o havia escrito, porque o pensado uma só vez já não podia desvanecer-lhe. Seu primeiro estímulo, creio, foi o descontentamento de que os trinta e três uruguaiois reque-ressem dois signos e três palavras, em lugar de uma só palavra e um só signo. Aplicou logo esse desparatado princípio aos outros números. Em lugar de sete mil e treze, dizia (por exemplo) Máximo Pérez; em lugar de sete mil e catorze, A Ferrovia; outros números eram Luis Melián Lafinur, Olivar, enxofre, os rústicos, a baleia, o gás, a caldeira, Napoleão, Agustín de Vedia. Em lugar de quinhentos, dizia nove. Cada palavra tinha um signo particular, uma espécie de marca; as últimas eram muito complicadas... Eu tratei de explicar-lhe que essa rapsódia de vozes desconexas era precisamente o contrário de um sistema de numeração. Eu lhe observei que dizer 365 era dizer três centenas, seis dezenas, cinco unidades; análise que não existe nos “números”. O Negro Timoteo a manta de carne. Funes não me entendeu ou não quis me entender.

Locke, no século XVII, postulou (ou reprovou) um idioma impossível no qual cada coisa individual, cada pedra, cada pássaro e cada ramo tivesse um nome próprio; Funes projetou alguma vez um idioma análogo, mas o desejou por parecer-lhe demasiado geral, demasiado ambíguo. De fato, Funes não apenas recordava cada folha de cada árvore de cada monte, mas também cada uma das vezes que a havia percebido ou imaginado. Resolveu reduzir cada uma de suas jornadas pretéritas a umas setenta mil lembranças, que definiria logo por cifras. Dissuadiram-no duas considerações: a consciência de que a tarefa era intermi-nável, a consciência de que era inútil. Pensou que na hora da morte não havia acabo ainda de classificar todas as lembranças da infância.

Os dois projetos que foi indicado (um vocabulário infinito para a série natural dos números, um inútil catálogo mental de todas as imagens da lembrança) são insensatos, mas revelam certa balbuciante grandeza. Nos deixam vislumbrar ou inferir o vertiginoso mundo de Funes. Este, não o esqueçamos, era quase

incapaz de idéias gerais, platônicas. Não apenas lhe custava compreender que o símbolo genérico cão abarcava tantos indivíduos díspares de diversos tamanhos e diversa forma; perturbava-lhe que o cão das três e catorze (visto de perfil) tivesse o mesmo nome que o cão das três e quatro (visto de frente). Sua própria face no espelho, suas próprias mãos, surpreendiam-no cada vez. Comenta Swift que o imperador de Lilliput discernia o movimento do ponteiro dos minutos; Funes discernia continuamente os avanços tranquilos da corrupção, das cáries, da fadiga. Notava os progressos da morte, da umidade. Era o solitário e lúcido espectador de um mundo multiforme, instantâneo e quase intolerantemente preciso. Babilônia, Londres e Nova York têm preenchido com feroz esplendor a imaginação dos homens; ninguém, em suas torres populosas ou em suas avenidas urgentes, sentira o calor e a pressão de uma realidade tão infatigável como a que dia e noite convergia sobre o infeliz Ireneo, em seu pobre subúrbio sul-americano. Era-lhe muito difícil dormir. Dormir é distrair-se do mundo; Funes, de costas na cama, na sombra, figurava a si mesmo cada rachadura e cada moldura das casas distintas que o rodeavam. (Repito que o menos importante das suas lembranças era mais minucioso e mais vivo que nossa percepção de um gozo físico ou de um tormento físico). Em direção ao leste, em um trecho não pavimentado, havia casas novas, desconhecidas. Funes as imaginava negras, compactas, feitas de treva homogênea; nessa direção virava o rosto para dormir. Também era seu costume imaginar-se no fundo do rio, mexido e anulado pela corrente.

Havia aprendido sem esforço o inglês, o francês, o português, o latim. Suspeito, contudo, que não era muito capaz de pensar. Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No mundo abarrotado de Funes não havia senão detalhes, quase imediatos.

A receosa claridade da madrugada entrou pelo pátio de terra.

Então vi a face da voz que toda a noite havia falado. Ireneo tinha dezenove anos; havia nascido em 1868; pareceu-me tão monumental como o bronze, mais antigo que o Egito, anterior às profecias e às pirâmides. Pensei que cada uma das minhas palavras (que cada um dos meus gestos) perduraria em sua implacável memória; entorpeceu-me o temor de multiplicar trejeitos inúteis.

Ireneo Funes morreu em 1889, de uma congestão pulmonar.



Tradução de Marco Antonio Frangiotti. In Borges: Prosa Completa, Barcelona: Ed. Bruguera, 1979, vol. 1, pgs. 477-484

Trecho do livro *Cem anos de solidão* - A insônia e o esquecimento em Macondo

Gabriel García Marquez

Tradução de Eliane Zagury

[...] Uma noite, na época em que Rebeca se curou do vício comer de terra e foi levada para dormir no quarto das outras crianças, a índia que dormia com eles acordou por acaso e ouviu um estranho ruído intermitente no canto. Sentou-se alarmada pensando que tinha entrado algum animal no quarto, viu Rebeca na cadeira de balanço, chupando o dedo os olhos fosforescentes como os de um gato na escuridão. Pasmada de terror, perseguida pela fatalidade do destino, Visitación reconheceu nesses olhos os sintomas da doença cuja ameaça os havia obrigado, a ela e ao irmão, a se desterrarem para sempre de um reino milenário no qual eram príncipes. Era a peste da insônia.

Cataure, o índio, não amanheceu em casa. Sua irmã ficou, porque o coração fatalista lhe indicava que a doença letal haveria de persegui-la de todas as maneiras até o último lugar da terra. Ninguém entendeu o pânico de Visitación. “Se não voltar a dormir, melhor”, dizia José Arcadio Buendía de bom-humor. “Assim a vida rende mais.”

Mas a índia explicou que o mais temível da doença da insônia não era a impossibilidade de dormir, pois o corpo não sentia cansaço mas sim a sua inexorável evolução para uma manifestação mais crítica: o esquecimento. Queria dizer que quando o doente se acostumava ao seu estado de vigília, começavam a apagar-se da sua memória as lembranças da infância, em seguida o nome e a noção das coisas, e por último a identidade das pessoas e ainda a consciência do próprio ser, até se afundar numa espécie de idiotice sem passado. José Arcadio Buendía, morto de rir, considerou que se tratava de mais uma das tantas enfermidades inventadas pela superstição dos indígenas. Mas Úrsula, por via das dúvidas, tomou a precaução de separar Rebeca das outras crianças.

Ao fim de várias semanas, quando o terror de Visitación parecia aplacado, José Arcadio Buendía encontrou-se uma noite rolando na cama sem poder dormir. Úrsula, que também tinha acordado, perguntou-lhe o que estava acontecendo e ele respondeu: “Estou pensando outra vez em Prudencio Aguilar.” Não dormiram um minuto sequer, mas no dia seguinte se sentiam tão descansados que se esqueceram da noite ruim.

Aureliano comentou assombrado na hora do almoço que se sentia muito bem, apesar de ter passado toda a noite no laboratório, dourando um broche que pensava dar a Úrsula no dia do seu aniversário. Não se alarmaram até o terceiro dia, quando na hora de deitar se sentiram sem sono, e deram conta de que estavam há mais de cinquenta horas sem dormir.

— As crianças também estão acordadas — disse a índia com a sua convicção fatalista. — Uma vez que a peste entra em casa, ninguém escapa.

Haviam contraído, na verdade, a doença da insônia. Úrsula, que tinha

aprendido da mãe o valor medicinal das plantas, preparou, e fez todos tomarem, uma beberagem de acônito, mas não conseguiram dormir, e passaram o dia inteiro sonhando acordados. Nesse estado de alucinada lucidez não só viam as imagens dos seus próprios sonhos, mas também uns viam as imagens sonhadas pelos outros. Era como se a casa se tivesse enchido de visitas. Sentada na cadeira de balanço, num canto da cozinha, Rebeca sonhou que um homem muito parecido com ela, vestido de linho branco e com o colarinho da camisa fechado por um botão de ouro, trazia-lhe um ramo de rosas. Acompanhava-o uma mulher de mãos delicadas que separou uma rosa e pôs no cabelo da menina. Úrsula entendeu que o homem e a mulher eram os pais de Rebeca, mas ainda que fizesse um grande esforço para reconhecê-los, confirmou-se a certeza de que nunca os havia visto. Enquanto isso, por um descuido que José Arcadio Buendía não se perdoou nunca, os animaizinhos de caramelo fabricados em casa continuavam sendo vendidos no povoado. Crianças e adultos chupavam encantados os deliciosos galinhos verdes da insônia, os refinados peixes rosados da insônia e os ternos cavalinhos amarelos da insônia, de modo que a alvorada de segunda-feira surpreendeu todo o povoado de pé. No princípio, ninguém se alarmou. Pelo contrário, alegraram-se de não dormir porque havia então tanto o que fazer em Macondo que o tempo mal chegava. Trabalharam tanto que logo não tiveram nada mais que fazer, e se encontraram às três da madrugada com os braços cruzados, contando o número de notas que tinha a valsa dos relógios. Os que queriam dormir, não por cansaço, mas por saudade dos sonhos, recorreram a toda sorte de métodos de esgotamento. Reuniam-se para conversar sem trégua, repetindo durante horas e horas as mesmas piadas complicando até os limites da exasperação a história do galo capão, que era um jogo infinito em que o narrador perguntava se queriam que lhes contasse a história do galo capão e quando respondiam que sim, o narrador dizia que não havia pedido que dissessem que sim, mas se queriam que lhes contasse a história do galo capão, e quando respondiam que não, o narrador dizia que não lhes tinha pedido que dissessem que não, mas se queriam que lhes contasse a história do capão, e quando ficavam calados o narrador dizia que não lhes tinha pedido que ficassem calados, mas se queriam que lhes contasse a história do galo capão, e ninguém podia ir embora porque o narrador dizia que não lhes tinha pedido que fossem embora, mas se queriam que lhes contasse a história do galo capão, e assim sucessivamente, num círculo vicioso que se prolongava por noites inteiras.

Quando José Arcadio Buendía percebeu que a peste tinha invadido a povoação, reuniu os chefes de família para explicar-lhes o que sabia sobre a doença da insônia, e estabeleceram medidas para impedir que o flagelo se alastrasse para as outras povoações do pantanal. Foi assim que se tiraram dos cabritos os sininhos que os árabes trocavam por papagaios, se puseram na entrada do povoado, à disposição dos que desatendiam os conselhos e as súplicas dos sentinelas e insistiam em visitar a aldeia. Todos os forasteiros que por aquele tempo percorriam as ruas de Macondo tinham que fazer soar o sininho para que os doentes soubessem que estavam sãos. Não se lhes permitia comer nem beber nada durante a sua estada, pois não havia dúvidas de que a doença só se transmitia pela boca, e todas as coisas de comer e de beber estavam contaminadas pela

insônia. Desta forma, manteve-se a peste circunscrita ao perímetro do povoado. Tão eficaz foi a quarentena, que chegou o dia em que a situação de emergência passou a ser encarada como coisa natural e se organizou a vida de tal maneira que o trabalho retomou o seu ritmo e ninguém voltou a se preocupar com o inútil costume de dormir.

Foi Aureliano quem concebeu a fórmula que havia de defendê-los, durante vários meses, das evasões da memória. Descobriu-a por acaso. Insone experimentado, por ter sido um dos primeiros, tinha aprendido com perfeição a arte da ourivesaria. Um dia, estava procurando a pequena bigorna que utilizava para laminar os metais, e não se lembrou do seu nome. Seu pai lhe disse: “tás”. Aureliano escreveu o nome num papel que pregou com cola na base da bigorninha: *tás*. Assim, ficou certo de não esquecê-lo no futuro. Não lhe ocorreu que fosse aquela a primeira manifestação do esquecimento, porque o objeto tinha um nome difícil de lembrar. Mas poucos dias depois, descobriu que tinha dificuldade de se lembrar de quase todas as coisas do laboratório. Então, marcou-as com o nome respectivo, de modo que bastava ler a inscrição para identificá-las. Quando seu pai lhe comunicou o seu pavor por ter-se esquecido até dos fatos mais impressionantes da sua infância, Aureliano lhe explicou o seu método, e José Arcadio Buendía o pôs em prática para toda a casa e mais tarde o impôs a todo o povoado. Com um pincel cheio de tinta, marcou cada coisa com o seu nome: mesa, cadeira, relógio, porta, parede, cama, panela. Foi ao curral e marcou os animais e as plantas: vaca, cabrito, porco, galinha, aipim, taioba, bananeira. Pouco a pouco, estudando as infinitas possibilidades do esquecimento, percebeu que podia chegar um dia em que se reconhecessem as coisas pelas suas inscrições, mas não se recordasse a sua utilidade. Então foi mais explícito. O letreiro que pendurou no cachaço da vaca era uma amostra exemplar da forma pela qual os habitantes de Macondo estavam dispostos a lutar contra o esquecimento: Esta é a vaca, tem-se ordenhá-la todas as manhãs para que produza o leite e preciso ferver para misturá-lo com o café e fazer café com leite. Assim, continuaram vivendo numa realidade escorregadia momentaneamente capturada pelas palavras, mas que de fugir sem remédio quando esquecessem os valores da letra escrita.

Na entrada do caminho do pântano, puseram um cartaz que dizia Macondo e outro maior na rua central que dizia Deus existe. Em todas as casas haviam escrito lembretes para memorizar os objetos e os sentimentos. Mas o sistema exigia tanta vigilância e tanta fortaleza moral que muitos sucumbiram ao feitiço de uma realidade imaginária, inventada por eles mesmos, que acabava por ser menos prática, porém mais reconfortante. Pilar Ternera foi quem mais contribuiu para popularizar essa mistificação, quando concebeu o artifício de ler o passado nas cartas como antes tinha lido o futuro. Com esse recurso, os insones começaram a viver num mundo construído pelas alternativas incertas do baralho, onde o pai se lembrava de si apenas como o homem moreno que havia chegado no princípio de abril, e a mãe se lembrava de si apenas como a mulher trigueira que usava um anel de ouro na mão esquerda e onde uma data de nascimento ficava reduzida à última quarta-feira em que cantou a calhandra no loureiro. Derrotado por aquelas práticas de consolação, José Arcadio Buendía decidiu então construir a máquina da memória, que uma vez tinha desejado para

se lembrar dos maravilhosos inventos ciganos. A geringonça se fundamentava na possibilidade de repassar, todas as manhãs, e do princípio ao fim, a totalidade dos conhecimentos adquiridos na vida. Imaginava-a como um dicionário giratório que um indivíduo situado no eixo controlar com uma manivela, de modo que em poucas horas passassem diante dos seus olhos as noções mais necessárias para viver. Tinha conseguido escrever já cerca de quatorze mil fichas, quando apareceu pelo caminho do pântano um ancião mal-ajambrado, com o sininho triste dos que dormem, carregando uma mala barriguda, amarrada com cordas, e um carrinho coberto de trapos negros. Foi diretamente à casa de José Arcadio Buendía.

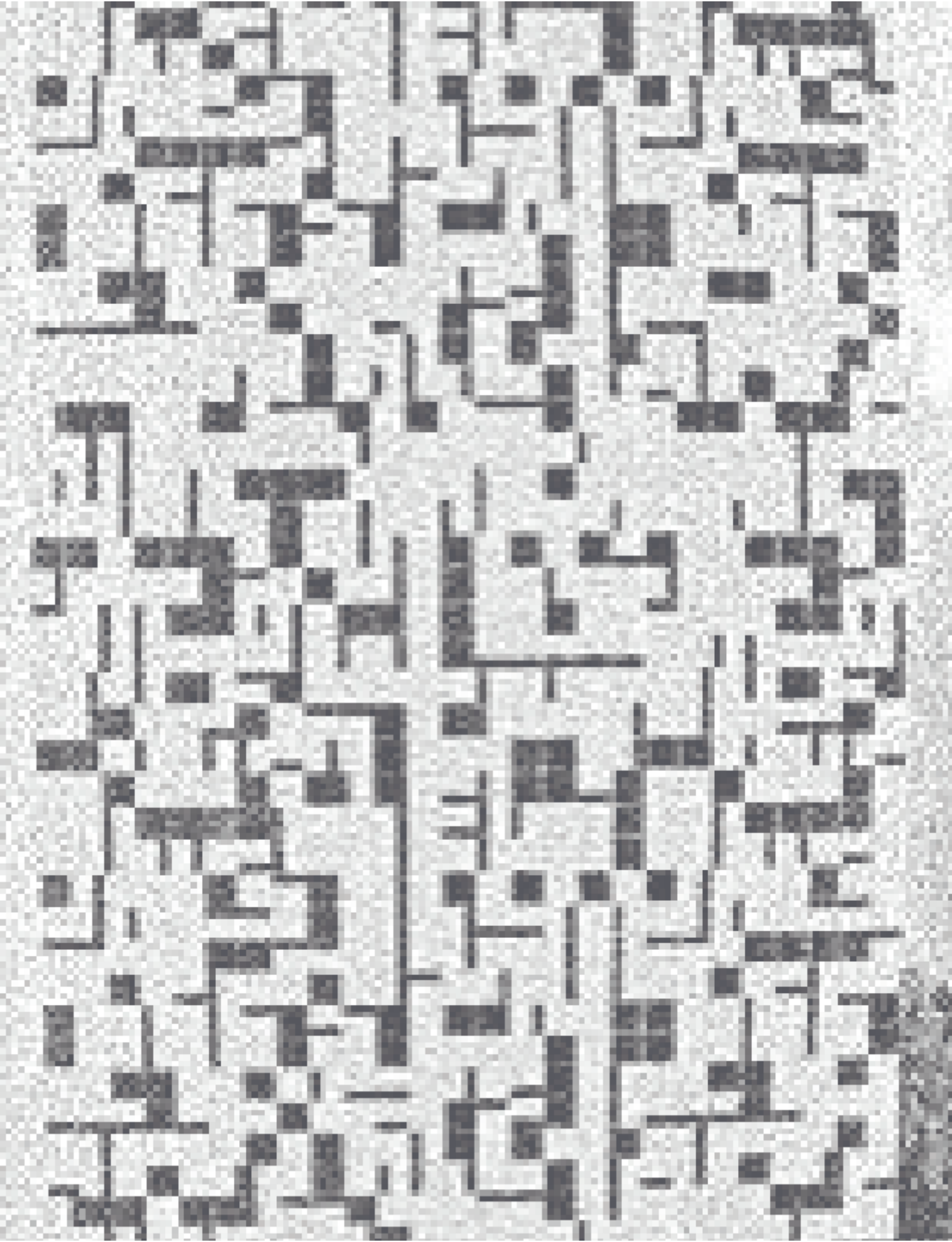
Visitación não o reconheceu ao abrir-lhe a porta, e pensou que tinha o propósito de vender alguma coisa, ignorante de que nada se podia vender num povoado que se afundava sem remédio no atoleiro do esquecimento. Era um homem decrépito. Embora a sua voz estivesse também oscilante pela incerteza e as suas mãos parecessem duvidar da existência das coisas, era evidente que vinha do mundo onde os homens ainda podiam dormir e recordar. José Arcadio Buendía encontrou-o sentado na sala, abanando-se com um remendado chapéu negro, enquanto lia com atenção compassiva os letreiros pregados na parede. Cumprimentou-o com amplas demonstrações de afeto, temendo tê-lo conhecido em outra época e agora não se lembrar mais dele. Mas o visitante percebeu a falsidade. Sentiu-se esquecido, não com o esquecimento remediável do coração, mas com outro esquecimento mais cruel e irrevogável que ele conhecia muito bem, porque era o esquecimento da morte. Então entendeu. Abriu a mala entupida de objetos indecifráveis, e dentre eles tirou uma maleta com muitos frascos. Deu para beber a José Arcadio Buendía uma substância de cor suave, e a luz se fez na sua memória. Seus olhos se umedeceram de pranto, antes de ver-se a si mesmo numa sala absurda onde os objetos estavam marcados, e antes de envergonhar-se das solenes bobagens escritas nas paredes, e ainda antes de reconhecer o recém-chegado numa deslumbrante explosão de alegria. Era Melquíades.

Enquanto Macondo festejava a reconquista das lembranças, José Arcadio Buendía e Melquíades sacudiram a poeira da velha amizade. [...]

Trecho do livro Cem anos de solidão de Gabriel García MÁRQUEZ, São Paulo, Record, 1980, pgs. 47 -52.



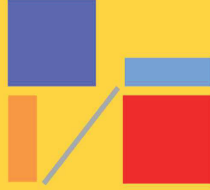




Apêndice A

escolinha 407/8

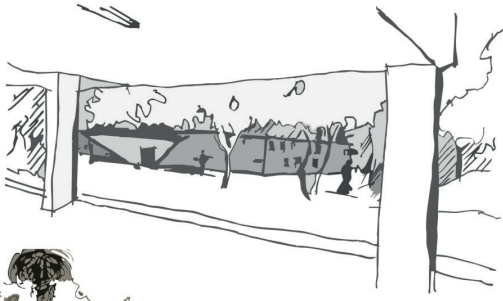
história, arte, deriva



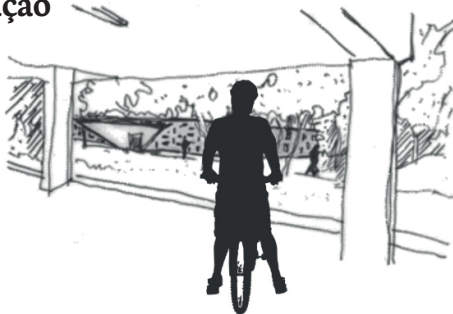
Escolinha 407/8
história, arte, deriva

Inventário de Sensibilização
e Reconhecimento – INSERE

Apêndice A da Tese:
Tem que tombar? Patrimônio moderno e
forma alternativa de conservação



Apresentação



Olá!

Meu nome é Jayme, sou arquiteto, gosto de passear pela cidade, a pé, de carro, de bicicleta.

O que um passeio por um trecho da cidade nos provoca?

Curiosidade, surpresa, monotonia, conhecimento?

O texto a seguir é um convite a vivenciar um espaço da cidade de Brasília e pensar sobre seus significados.

Se você quiser saber mais sobre o lugar, informações estão disponíveis, assim como a bibliografia de referência, na parte final do livreto. Os croquis e fotos que não têm indicações diferentes são de nossa autoria.

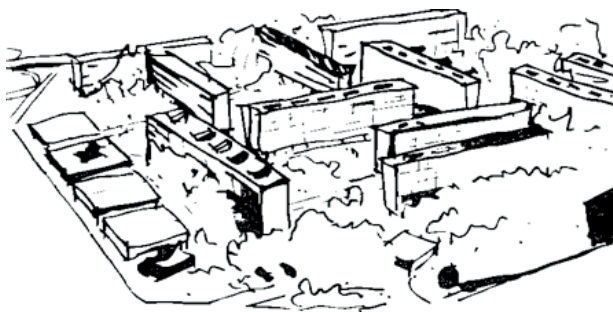
Boa viagem pelo Conjunto São Jorge e sua Escolinha!

Deriva heterodoxa

Entre *camelos*, biritas e pôr do sol

No interior de uma unidade de vizinhança, permaneço toda a manhã revendo que Lucio Costa não *inventou* a superquadra em Brasília. Para alguns estudiosos, ele *inovou* a idéia. Deu novo formato às superquadras do início do século vinte ao agrupá-las e conectá-las em áreas de vizinhança, áreas essas que, integradas umas às outras, constituíram uma *cidade*. Essa configuração do conjunto conciliaria as necessidades pessoais (comércio, escola, serviços) e coletivas (simbólicas, administrativas) do cidadão. Para outros analistas, o excesso de espaços no interior das superquadras dificultaria encontros interpessoais; além disso, a prioridade dada a ambientes telúricos e aprazíveis seria uma atitude regressiva e provinciana, que não contemplaria a necessidade da vida moderna. Existem ainda aqueles que, sem muito detalhar, afirmam que a superquadra de Brasília seria o que de melhor o urbanismo moderno trouxe para a cidade. Da pressa dessas leituras vêm:

“Brasília, cidade do automóvel”; “Brasília, cidade árida para se morar”; “Brasília, cidade-parque”... - slogans que às vezes ofuscam a complexidade do objeto e reduzem a amplitude da análise. E existem ainda nesse universo, dizem as más línguas, as *viúvas de Brasília* - que só lamentam a perda da originalidade e *virgindade* da cidade; e as *madrastas de Brasília* - que só reconhecem qualidades em seu *DNA* quando convém. Mas isso é outra história...





Já é tarde. Fome. A succulenta comida chinesa cairia bem para o mineiro, confirmando o que diz um livrinho sobre identidade cultural e mundo globalizado.¹ Atravessando a rua da entrequadra, movimentada com o retorno de funcionários e estudantes ao expediente vespertino, chego ao Restaurante Careca (as crianças adoram o nome!), na comercial, do lado da 407 Norte. Como a maioria dos serviços das áreas comerciais da cidade, seu espaço físico é complementado com um puxadinho lateral. Alguns estudantes universitários e executivos de segundo escalão ainda permanecem no local, concluindo seus assuntos - entre mudar cronograma e mudar o mundo. Peço o prato número 41 do cardápio de capinha preta, o *chop suey* de sempre (“pedaços misturados”, em mandarim), servido pelo Eusdélío, que, por indícios óbvios, não é chinês.

1. “A identidade cultural na pós-modernidade”, de Stuart Hall.

A fatura do prato me pede uma volta pelo “bairro” após a degustação. O preço honesto da comida, no caixa - aí sim, com ascendência oriental -, ainda me deixa uns trocados para, mais tarde, a água mineral e o café do necessário *passaio*.

Saio da comercial e desfruto momentaneamente a sombra de grandes e frondosas mangueiras, mognos, ipês, paineiras que margeiam o Conjunto São Jorge. *Conjunto São Jorge?* Sim, Conjunto São Jorge era o nome do “bairro” quando de sua construção, não se sabe ao certo se para aproximar do santo ou para afastar o estranhamento da abstrata formação de letras SQN 407 e SQN 408, nomenclatura oficialmente adotada para as quadras residenciais de Brasília.

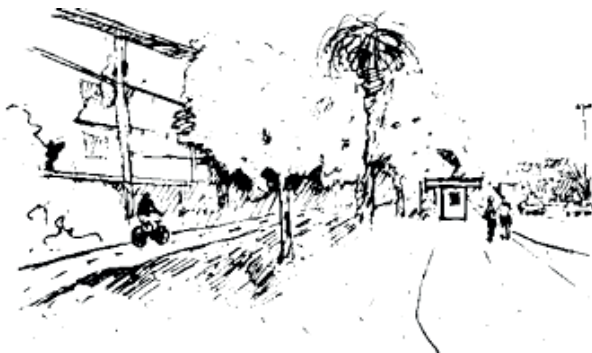
Os prédios mais próximos da 407, de construção mais ou menos recente, bordeiam a face do conjunto, diferentes dos primeiros dezoito, construídos ainda na década de 1960. Ao ultrapassá-los, avisto a quadra de ginástica, daquelas que parecem para a terceira idade, tinindo de nova, toda equipada, e o campinho de futebol, com balizas e tudo - um pequeno maracanã local. A igreja, com uma tenda onde

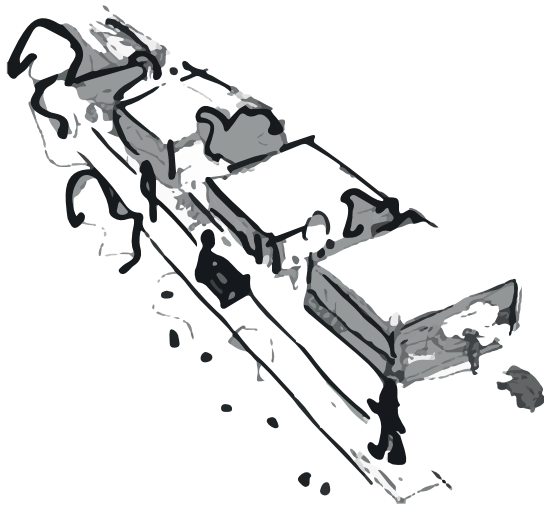


se aprendem artes marciais (é uma luta chegar ao céu?), fica do lado.

Distraído, observando os prédios institucionais e escolares do outro lado da via L2, tomo um susto ao ver uma bicicleta (ops, *camelo*, como gostam de falar por aqui) ultrapassar perigosamente o carrinho de bebê que passeava pela ciclovía local. A passarela de pedestre que contorna o “bairro” não tem tanta sombra quanto a ciclovía recentemente implantada sob as copas das árvores, serpenteando o cinturão verde... Pulo para a passarela de pedestres, sem medo de bronzear-me.

No grande mercado da comercial da 408/409,





paro para aliviar a sede do *shoyu* e da passarela e tomar o planejado cafezinho. É dia de promoção de verduras. O mercado está movimentado. Compro a água e pacientemente espero ser atendido no caixa rápido. Não estava mesmo com pressa... O cafezinho foi de graça, como compensação para seu sabor. Do lado de fora, o flanelinha se decepciona ao ver que saio a pé.

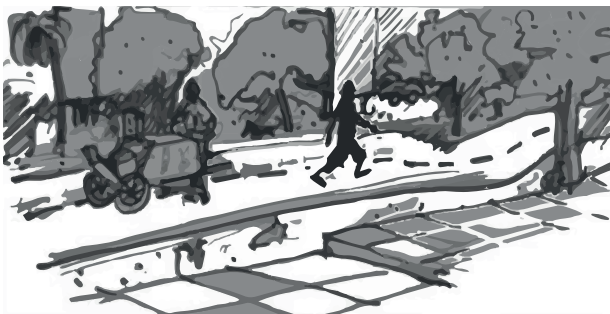
É quase fim de tarde quando recomeço a

caminhada (*ih*, pela ciclovia), entre a quadra e a comercial. Hospital do Celular. Senhoritas Café. Pastelaria Viçosa. Vale da Lua. SOS Materiais. Pôr do Sol. Biclopeças. Xis-Gaúcho. Oficina da Moda. Comércio e serviços urbanos, para o corpo e espírito. Do outro lado da rua, livros, de ginástica a filosofia.

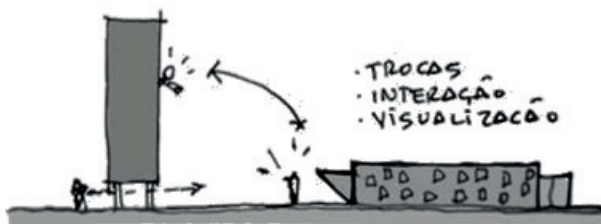
Universitários, vizinhos, moradores da Colina, aposentados, vagabundos, começam a chegar aos bares e biroskas locais, onde o alarido efusivo típico do espírito regado pelos derivados de cana, uva e cevada, aqui e ali, vai incomodar os moradores mais impacientes e intolerantes dos blocos vizinhos. Aqui e ali, eles também ouvirão boa música...

Quase ao mesmo tempo em que cruzo com o carrinho do amolador de facas movido a música gospel, um casal de artesãos ambulantes, cabelos em *dread*, me oferece bijuteria feita em casca de coco. Agradeço e sigo. Lembrei-me do eletricista comentado por Fátima Bueno, mas não encontrei sua placa “*estou na quadra*” por ali.

Ao alcançar a improvisada e charmosa alameda que penetra o espaço do conjunto, na altura do bloco C da comercial da 408, me direciono para a área verde central que se desenvolve ao longo do Conjunto São Jorge.

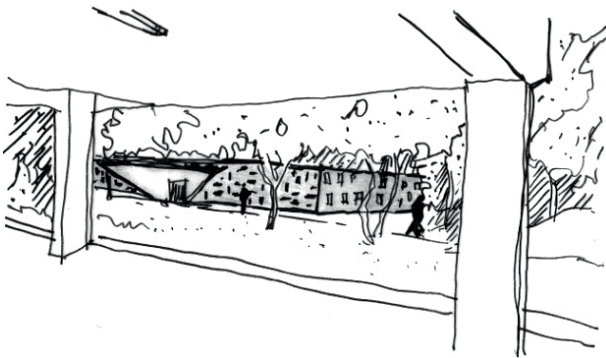


Margeando a pracinha da quadra de esportes, com garotos do colégio próximo animados na pelada, avisto um dos vários exemplares de edifícios de apartamentos de Milton Ramos, com alterações que tanto incomodaram o arquiteto. O medo e os pequenos furtos fecharam algumas varandas e a escada em balanço, tão ao gosto dos arquitetos modernistas... Ali próximo, edifícios da mesma época receberam adições com volumes cobertos e fechados ocupando a marquise dos pilotis, alterando sua composição arquitetônica. Mas aquele edifício junto à quadra, como outros, tem pequenos ajustes às novas demandas; porém, ele continua em pleno uso e mantém a integridade formal. Os moradores atuais não são os mesmos auxiliares de serviços gerais, porteiros, copistas, balconistas, motoristas – funcionários públicos de menor remuneração da época da construção. O valor dos imóveis,



a extinção de carreiras e a terceirização dos serviços os empurraram para as cidades satélites.

Através do *pilotis* do prédio vizinho avisto e me aproximo da Escolinha do conjunto. Ela se chama oficialmente Escola Classe 407 - está lá na placa - mas fica no espaço da 408... Faço questão de dar uma volta completa em seu volume quadrado, com paredes curvas nos fundos e um chapéu *origami* na frente. Não posui mais os brises da face norte vistos em uma foto, mas o painel em baixo relevo e os murais azulejares integrados às outras faces estão lá. O alambrado colocado posteriormente, com portões fechados, me impede de aproximar um pouco mais. O conjunto é visualmente



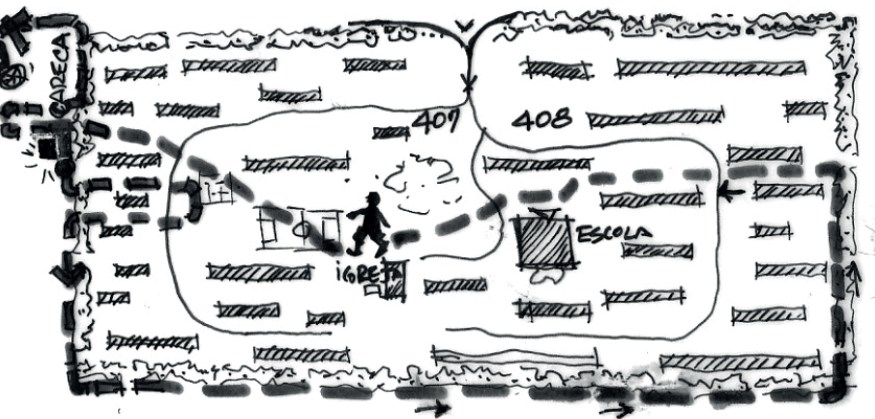
atraente. O relativo desleixo na manutenção da área dos fundos não ofusca o colorido especial que a luz do fim da tarde, filtrada pelas copas das árvores, projeta indiretamente na delicada peça. Os painéis coloridos de Athos Bulcão e a correta inserção da arquitetura de Milton Ramos, agora entre árvores, encantam. Que pena, nessa hora as crianças se foram, muitas para distantes cidades satélites. Nenhuma brincando no parquinho colorido instalado entre o alambrado e o prédio. Paro e contemplo. Um transeunte passa naquele momento e observa com atenção discreta aquele cenário em que murais artísticos se oferecem publicamente ao espaço urbano. O que aquele passante levará consigo da imagem daquela cena cotidiana?

Meu alter ego intervém: a Escolinha não foi projetada como um monumento, mas para integrar a rede de escolas planejada por Anísio Teixeira para a cidade. Será que, por ancorar tantas lembranças em 50 anos de funcionamento, por abrigar de forma inclusiva a educação de crianças, por conciliar necessidade e beleza, por oferecer permanentemente ao seu público a integração da arte com a vida, ela não teria

se transformado em um monumento não intencional?...

Completando o circuito, até então com mais ou menos mil e seiscentos metros percorridos, atravesso a parte final da grande área verde do conjunto. Sinto falta de alguns bancos ou pequenos remansos para desfrutar mais daquele pôr do sol no gramado viçoso de novembro, completado por crianças com suas bolas e cachorrinhos.

Ao cruzar de volta a comercial da 407, uma passagem no Sebinho. Adquiro um livro de segunda mão de um autor que insiste em



afirmar a existência de espaços destituídos de identidade e significados. Não consigo novamente nele identificar onde pode haver um “não lugar”, um local vazio de sentidos, estéril - o inverso do Conjunto São Jorge.

Retomo o camelo, que ficou trancado junto a seus pares na Girabike, ao lado do Careca. Tomando a ciclovia que margeia os prédios rendilhados projetados por Marcílio Ferreira na 206, cruzo o Macarrão de Rua² que está sendo montado. Precavendo-me na travessia sob as copas das mangueiras - *olha a manga!* -, em cinco minutos alcanço a 203 Norte, pensando no quanto é árida essa Asa Norte...

Ver de dentro

Aquela imagem sol poente da Escolinha fixada em minha retina inquietava. Decido conhecê-la melhor, em todas as suas dimensões. Dia seguinte, ao telefone, a secretaria me informa que o Projeto Político-Pedagógico - PPP da unidade, com as metas e estratégias a serem desenvolvidas junto à comunidade escolar, está no *site* da Secretaria de Educação do GDF e confirma minha visita solicitada para as 10 horas do outro dia - após a eleição direta para diretora da escola.

Aguardo ansioso, e retomo a leitura de textos sobre a trajetória e obras do arquiteto autor da Escolinha. Baixo do *site* o projeto pedagógico, no qual verifico dados sobre o perfil dos alunos e suas famílias, a infraestrutura técnica da escola, seu quadro de pessoal e seus objetivos educacionais. Anísio Teixeira talvez ficasse feliz lendo, na introdução do PPP, que a Escolinha *busca, num processo de construção coletiva, acompanhar as inovações da sociedade e o desenvolvimento do educando em todas as suas potencialidades, despertando o senso crítico e o exercício da cidadania*; e que a escola atende todos seus alunos em tempo



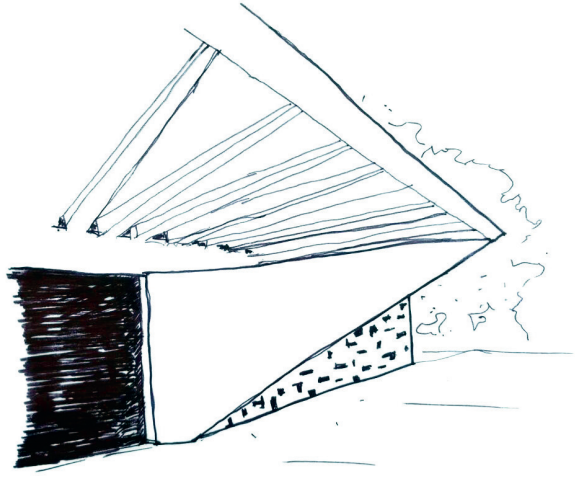
integral, com professoras diferentes em dois turnos. E, talvez, ele alternasse o sentimento ao verificar que 64% dos alunos não moram na proximidade da escola, condição imaginada em seus planos de ensino, mas em longínquas cidades satélites...

Antes do compromisso marcado, aproveito o percurso e passo no Posto de Saúde, em frente ao bloco B da 408 - não se preocupem, rotina. Chego ao estacionamento da Escolinha alguns minutos antes do horário e vou, devagar, apreciando, sob *outro* sol, o grande painel em placas pré-moldadas de concreto com quadrados em baixo relevo da fachada. Ele já não é vazado, como encontrado na foto do Arquivo Público, mas em compensação é bem mais colorido. Atravessando o portão do alambrado, permaneço um minuto sob a marquise - aquela de *origami*. Observo seu desenho e noto o prédio vizinho, com suas varandas (umas com vidros, outras não) voltadas para a escola, à distância de grito.

A diretora, reeleita, me recebe com cordialidade e me fala com orgulho dos programas de inclusão, desenvolvimento esportivo e leitura que, junto com seus 176 alunos, a escola

realiza. A Sala de Recursos faz atendimento educacional a alunos com necessidades educacionais especiais, 25 crianças com deficiência intelectual, deficiência física, deficiência múltipla e transtorno global do desenvolvimento. A unidade didática Sustentabilidade Cultural realiza a produção escrita e oral, releituras de obras literárias e artes plásticas (inclusive os painéis artísticos da Escola).

Percebo, da sala onde fui recebido, a obstrução da vista do espaço da superquadra, provocada por uma parede cega construída após a retirada dos brises verticais, vistos nas fotos do Arquivo Público e na perspectiva fornecida por Ana Cristina, filha de Milton Ramos. Percebo que aquele muro, fechamento duplicado após a colocação do alambrado, bloqueou a vista e o ar. Sua retirada, com a volta de brises verticais, além de tornar mais atraente a fachada, “cresceria” o espaço, com mais transparência e integração da escola com a quadra... , e mais ventilação.



Alter Ego: Lá vem você dar palpite! Isso é problema da escola e cabe a ela e sua comunidade decidir sobre seu espaço.

Eu: Sim, é verdade. Mas um olho “de fora” pode às vezes perceber coisas que, naturalizadas pelo seu público cotidiano, não são percebidas, não se cogitando alternativas... e lá eles reclamam do calor...

As salas de aula são amplas e com privacidade necessária a momentos pedagógicos. Da janela corrida em toda sua extensão lateral avisto a extremidade da viga-calha que modula todo o edifício. Em ambiente e infraestrutura adequados, a biblioteca Rui Barbosa disponibiliza a toda a comunidade escolar um conjunto de livros didáticos e paradidáticos, vídeos, mapas, globo terrestre e revistas. O pátio interno, utilizado para cerimônias e recreio, com um jardim central e mesinhas para jogos de xadrez, parece pequeno, como a dizer - *vamos brincar lá fora!* Quando tomamos por referência o adulto, parece um pouco baixo. O pátio descoberto dos fundos, com paredes curvas completando a composição arquitetônica do conjunto, se soma ao espaço do pátio interno ao qual está conjugado. É

nítida a preferência das crianças de brincar, com o ar mais fresco, na área externa ao longo da escola, entre o prédio e o alambrado, em contato visual com seus murais e painéis, os edifícios de apartamentos, a passagem, a superquadra.

Tem que tombar?

Meio-dia. Do lado de fora da Escolinha começo novamente a fotografar o conjunto. Outro momento, outra luz, outra sensação diante do mural de azulejos, com seu jogo aleatório e ritmo pulsante que ativam as retinas. Ainda não me acostumei com aquela cena. Ainda bem.

Naquele momento, um pequeno parêntese: como selecionamos, no jogo da memória e do esquecimento, o que permanece e o que vai para o desvão do tempo? Nossa lembrança se realiza coletivamente associada a uma instância espacial - a um lugar, a um objeto, a um edifício escolar?... Não entendi bem porque, mas um breve *arrepio* me recordou o sofrimento de um personagem de um conto, que não conseguia se esquecer de nada. Lembrei-me ainda de uma estranha história de uma pequena cidade, cuja população não

retinha nada na memória. Aquele que não se esquecia de nada e os que se esqueciam de tudo padeciam igualmente...³ *Clic, clic, clic...*

Um transeunte curioso, me vendo fotografar, comenta:

- *Essa escolinha é bonita, não é?*

- *Ééé!*

- *Ela é tombada pelo patrimônio?*

- *Não. Ela é testemunha da época da construção de Brasília, está em pleno uso, mas não é tombada.*

- *É mesmo preciso tomar para garantir essas características e essa história?*

- *Talvez não. Se a comunidade que a envolve reconhecer seus valores... cuidar...(contive o Alter, que novamente queria entrar na conversa...)*

- *Humm...*

O meu recente amigo, entre curioso e pensativo, seguiu contemplando aquele histórico e delicado cenário composto de azulejos, cores, edifícios, árvores e crianças, muitas crianças, em alegre alarido de intervalo de turno...

Conhecer e recriar

Pesquisar não é fácil: fontes diversas, pontos de vista diferentes e, às vezes, conflitantes - o mundo da vida não se reduz a convicções e verdades absolutas, como muitos gostariam que fosse. Após consultar os *astros, os autos, os signos, os dogmas, os búzios, as bulas, anúncios, tratados, ciganas, projetos, profetas, sinopses, espelhos, conselhos e todos os orixás*⁴, volto à Escolinha para novas fotos e apresentar informações e impressões obtidas até então sobre a unidade de ensino. A identificação de alguns elementos que compõem o edifício da escola me pareceu importante para melhor compreender sua concepção, constituição e permanência.

A atarefada diretora me recebeu novamente.

- Se temos a presença de crianças e arte integrada ao edifício, por que não envolvê-las num processo de conhecimento e criação artística, de aproximação lógica e afetiva com o edifício escolar?

- Como? - se interessou a diretora.

- Trabalhando em conjunto aqueles elementos

4. Com licença, Chico e sua música Dueto!...

constituintes do edifício de forma criativa e livre...

Vimos os elementos compositivos das várias partes do edifício da Escolinha:

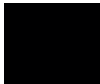
- Parece interessante...

- Sim, esses elementos, devidamente identificados pelas crianças em tour pela escola, podem ser utilizados em trabalhos pedagógicos que estimulariam a criatividade e a identificação delas com o edifício - fundamental para sua conservação e permanência...

A diretora mostrou-se animada. Apresentei alguns esboços de composição para mostrar possibilidades concretas de utilização dos elementos simplificados do edifício; os trabalhos seriam desenvolvidos pelas crianças em seus respectivos módulos de educação artística, ambiental e patrimonial (Naquele momento pensei que isso poderia ser também um exercício de “composição construtiva” de alunos de artes plásticas e arquitetura da universidade e de outros cursos de artes da cidade).



Estrutura - viga-calha



Vedação - painel de concreto com furos



Abrigo - marquise acesso



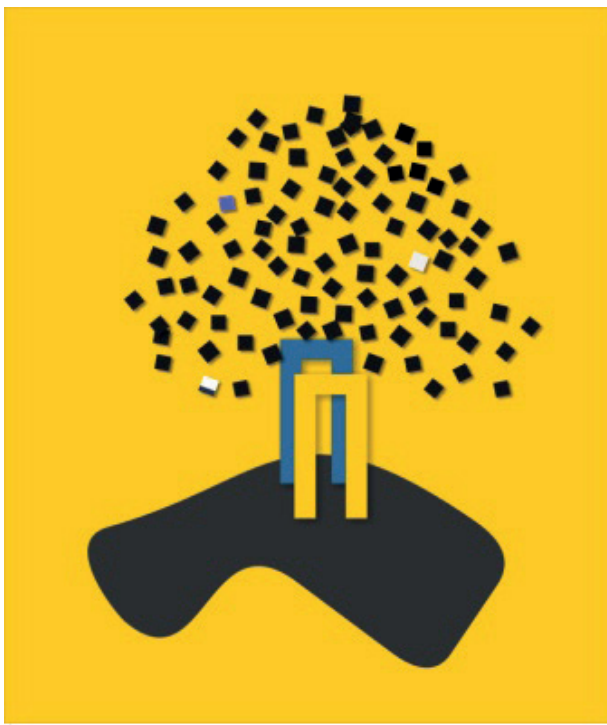
Revestimento - mural em azulejo



Espaço - pátio descoberto

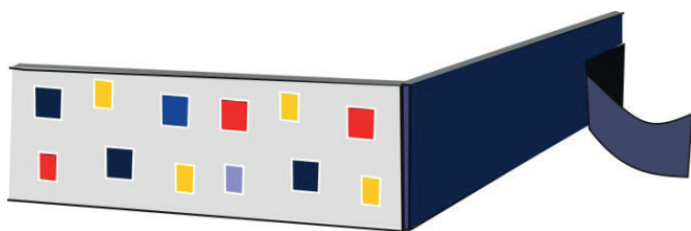


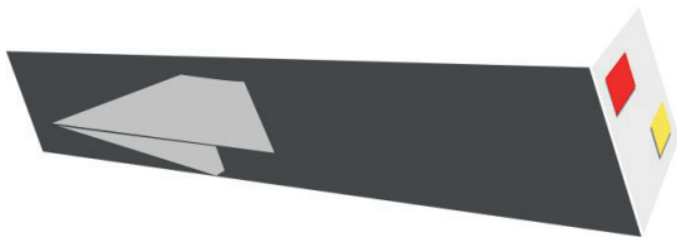
Esboços gráficos utilizando elementos compositivos do edifício da Escolinha

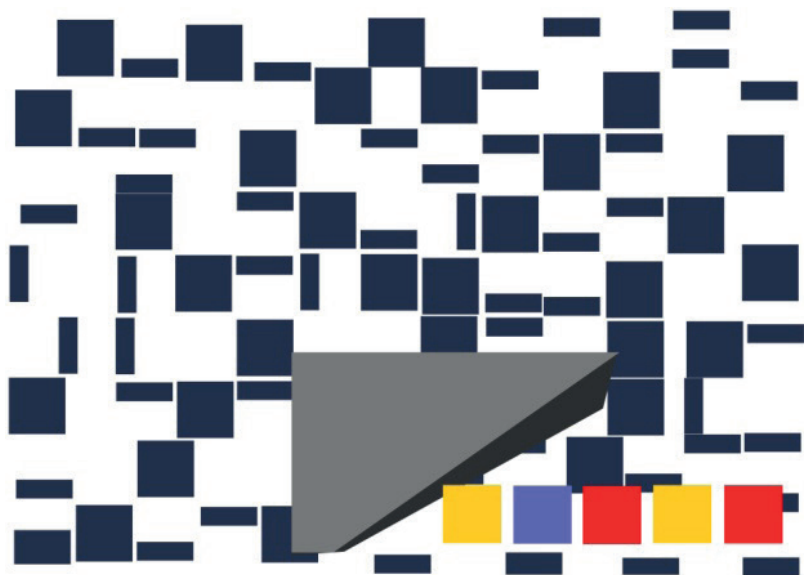












Professores que trabalham com arte-educação na escola entenderam que essas atividades poderiam ter desdobramentos pedagógicos e vivenciais. No início do próximo semestre será realizada a experiência. Serão disponibilizadas informações para os alunos e eles, motivados por monitores e reconhecendo o conjunto do edifício, desenvolverão trabalhos conforme sua criatividade infantil. Grafismos, pinturas, colagens, esculturas: as possibilidades estão abertas. Penso que vão gostar... Aguardemos os resultados.

- *Que tal apresentarmos os trabalhos executados pelas crianças na exposição anual da escola, no terceiro bimestre?*

- *Ótimo. Assim toda a comunidade escolar poderá desfrutar do resultado.*

- *E tem mais: os pais, amigos, irmãos, moradores do entorno poderão se interessar pela atividade, fazendo seus próprios desenhos, montagens, esculturas, pinturas... e conhecendo melhor a escola.*

- *É, pode ser muito divertido...*

Satisfeito por identificar um vínculo, mesmo que tênue, entre o trabalho de pesquisa e o

universo social ao qual ele diz respeito, retorno a casa, para a exaustiva e enfadonha tarefa de formatação e normalização de trabalho acadêmico. Nem tudo é tão prazeroso...

* * * * *

Em que página *estou*?

Será que você tem boa memória? Será que o texto comunicou o suficiente? Será que você já conhece bem o Conjunto São Jorge?

Se você estiver dispost@ a uma pequena brincadeira, identifique em cada uma das imagens a seguir o número da página do texto à qual ela se refere direta ou indiretamente. Se não, simplesmente vagueie o olhar a seu bel-prazer... Epa! Não vá antes às respostas (cola) que estão após a última foto.



A. _____



B. _____



D. _____



E. _____



F. _____

G. _____



H. _____



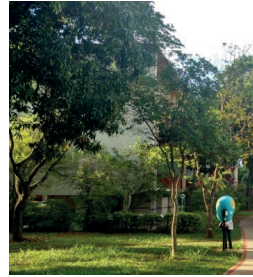
I. _____

J. _____

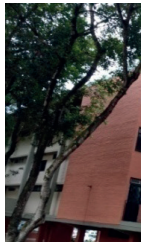




K. _____

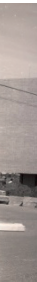


M. _____

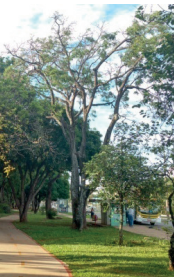


Q. _____

R. _____



S. _____



L. _____



O. _____



N. _____





T. _____



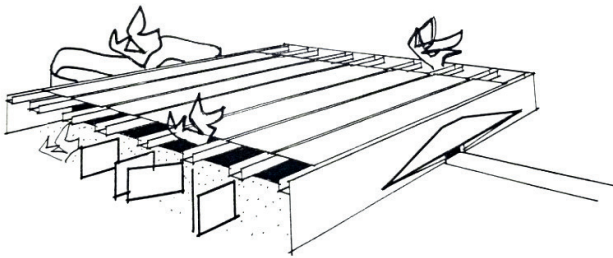
P. _____



U. _____



V. _____



Y. _____



Z. _____



X. _____



Z1. _____

"Cola" das Fotos:

Foto a) 14; b) 8; c) 14; d) 15; e) 16;
f) 22; g) 17; h) 25; i) 14; j) 10; k) 12;
l) 8; m) 16; n) 14; o) 16; p) 16; q)
18; r) 24; s) 14; t) 16; u) 8; v) 17; x)
22; y) 22; z) 24; z1) 24.

Referências no texto

Superquadras

A Superquadra é um dos temas mais debatidos do urbanismo de Brasília. Utilizada como formação urbanística desde os anos de 1920, a superquadra foi reconfigurada nas áreas habitacionais concebidas por Lucio Costa para a capital. Como conceito, a superquadra se apresenta de forma isolada ou em conjunto, formando uma Unidade de Vizinhança. Os debates apontam críticos e apoiadores da forma como a superquadra de Brasília se configurou e se consolidou. Regressiva, dispersa, antiurbana ou moderna, aprazível e conciliadora de *urbs* e *civitas*, estudiosos apresentam seus argumentos. Dentre muitos: Ferreira e Gorovitz (2009), Holanda (2002), Gimenez (2012) e Ficher (2004).

Stuart Hall e a globalização

Stuart Hall (1932 - 2014), sociólogo, professor e teórico cultural jamaicano, viveu e atuou na Inglaterra. Um dos fundadores e primeiro pesquisador do Centro para Estudos Culturais Contemporâneos da Universidade de Birmingham, Hall desenvolveu pesquisas e debates envolvendo temas como linguagem, raça, feminismo, *media*, política e teoria crítica da cultura. Publicou no Brasil o livro *A identidade cultural na pós-modernidade*, que discute as possibilidades culturais no mundo contemporâneo, com fluxos culturais entre nações que criam identidades partilhadas. A ida de um mineiro a um restaurante chinês na cidade moderna de Brasília fez lembrar uma passagem do livro: “é difícil pensar em ‘comida indiana’ como algo característico das tradições étnicas do subcontinente asiático quando há um restaurante indiano no centro de cada cidade da Grã-Bretanha (HALL, 2004, p.74).

Deriva

A *deriva* é um procedimento psicogeográfico criado pelo pensamento situacionista, movimento que estuda os efeitos do ambiente urbano no estado psíquico, emocional e perceptivo das pessoas nele envolvidas. Por uma rota indefinida, a pessoa ou grupo se lança ao percurso conduzido pelo caminho “sugerido” pelo próprio meio urbano. O registro do percurso é feito pelo participante para posteriormente entender os motivos de seguir este ou aquele caminho e responder por que razão a mente lhe induz sensações agradáveis ou desagradáveis. Na prática, consiste em construir ou reconstruir pela percepção um espaço onde a cidade é vista como um todo em que todos os habitantes são agentes construtores. Para o situacionismo, o meio urbano em que vivemos é motivador da deriva, da arte do diálogo e da interação, tornando a cidade um espaço de liberdade (DEBORD, 1958). O nosso “passeio” pelo Conjunto São Jorge é batizado de *deriva heterodoxa*, por alternar elementos da percepção urbana e sensações produzidas pela livre condução do percurso com dados históricos, dados físicos, projetuais e comentários analíticos, atendendo aos objetivos mais amplos de informação, sensibilização e reconhecimento daquele território, e particularmente da Escolinha da superquadra.

Conjunto São Jorge

O Conjunto São Jorge compreendia as SQN 407 e SQN 408. O projeto urbanístico das quadras e arquitetônico dos edifícios residenciais e escolinha foram executados pelo arquiteto Milton Ramos, em 1966. O conjunto destinava-se aos funcionários públicos de baixo escalão na hierarquia institucional. Os edifícios eram denominados RE, provavelmente pelo fato de a encomenda dos projetos ter sido originalmente feita pelo Ministério das Relações Exteriores. De janeiro de 1967 a setembro de 1967 as empresas edificaram um total de 19 blocos, totalizando 312 apartamentos. Não conseguimos identificar o motivo da denominação Conjunto São Jorge, mas parece que

era comum na época denominar os empreendimentos imobiliários nas superquadras da Capital com nomes não oficiais. Simultaneamente ao Conjunto São Jorge, na SQN 407/408, houve também o Conjunto São Miguel, uma área de vizinhança que reunia quatro superquadras: 107, 108, 307 e 308 Norte.

Milton Ramos

Milton Ramos (1929-2008) foi um dos arquitetos pioneiros em Brasília. Participante de uma geração afirmadora do modernismo no Brasil e seu posterior desenvolvimento, diferentemente de muitos dos mais conhecidos arquitetos pioneiros, Ramos não foi funcionário do governo do Distrito Federal. Trabalhou durante nove anos na construtora Pederneiras e posteriormente em escritório próprio. No livro intitulado *Milton Ramos*, Carlos Henrique Lima (2010) traça a trajetória profissional do arquiteto e analisa o conjunto de suas obras. Detalhando os projetos de Niemeyer (Palácio Itamaraty, por exemplo) ou desenvolvendo seus próprios edifícios, como o Oratório do Soldado, o Instituto Histórico e Geográfico ou inúmeras residências em Brasília, o arquiteto teve como tônica em seu trabalho o rigor técnico do projeto e o uso da inovação tecnológica, com várias experiências no uso do concreto pré-moldado. O aeroporto de Confins, em Belo Horizonte, lhe trouxe maior notabilidade no país. Sua maior contribuição para o urbanismo de Brasília está no Conjunto São Jorge - 407 e 408 Norte, onde também projetou a Escola Classe 407/8, em 1966.

Athos Bulcão

O pintor e escultor Athos Bulcão (1918 - 2008), no Rio de Janeiro, foi assistente de Portinari e desenvolveu fotomontagens, design de livros e discos. As experiências com o construtivismo e o neoconcretismo o trazem para Brasília em 1957, onde se torna um dos principais artistas a desenvolver a obra de arte integrada à arquitetura. Trabalha inicialmente em parceria com Oscar Niemeyer e

o arquiteto João Filgueiras Lima (Lelé), e, entre 1963 e 1965, como professor na Universidade de Brasília. Sua obra está ligada aos espaços públicos, e nela constam murais, painéis e relevos para os edifícios do Congresso Nacional, Câmara dos Deputados, Teatro Nacional, Palácio do Itamaraty, Capela do Palácio da Alvorada, Hospital Sarah Kubistchek e outros. Em seus azulejos destacam-se a modulação e o grafismo criados com base nas formas geométricas. Na Escola Classe 407/8, Athos Bulcão, em sua única parceria com Milton Ramos, criou os murais na fachada frontal e posterior e o painel em placas pré-moldadas da face sul do edifício.

Anísio Teixeira

Arquitetura, pedagogia e realidade social local estão no centro do sistema escolar imaginado pelo educador Anísio Teixeira (1900 - 1971). As experiências de Teixeira com a “Escola Parque” de Salvador, na Bahia, foram determinantes para a concepção do Plano de Construções Escolares de Brasília. A instituição escolar e o edifício escolar são complementares na concepção pedagógica de Teixeira. Para ele, a arquitetura escolar deveria ser, por um lado, uma técnica que usaria os conhecimentos e recursos do seu tempo e uma arte que desafiaria a imaginação com novas formas, por outro lado, ela obedeceria ao programa e aos objetivos da orientação educacional para qual seria proposta. A ideia de integração Escola Parque com Escola Classe foi trazida para Brasília, constituindo-se no conceito estruturador do sistema de ensino na capital do país. A Escola Classe 407/8 Norte foi concebida integrando esse conceito de rede escolar.

Riegl e o monumento não intencional

Não é a destinação original que confere às obras o significado de monumentos; somos nós, sujeitos modernos, que lhe atribuímos essa significação. Essa afirmação está contida no livro *O culto moderno do patrimônio: sua essência e sua gênese*, de Alois Riegl, escrito em 1903, no qual o autor caracteriza os *monumentos intencionais* e os *monumentos não intencionais*. Os primeiros são aqueles elaborados com a intenção deliberada de serem portadores de uma mensagem para o futuro, constituídos de valor simbólico no momento mesmo de sua fatura; os últimos (*não intencionais*) adquirem sua carga simbólica posteriormente, ao longo de sua existência, sendo fruto de valores a eles atribuídos no tempo presente.

Não lugar

O antropólogo e etnólogo francês Marc Augé, em seu livro *Não lugares - introdução a uma antropologia da supermodernidade*, de 1995, identifica que o *lugar* é um *locus* identitário relacional e histórico que envolve um conjunto de possibilidades, prescrições e proibições espaciais e sociais. Para o autor, essas características estão ausentes em espaços concebidos na atualidade, os quais ele denomina de *não lugares*. Os *não lugares* são, para Augé, espaços públicos de rápida circulação - aeroportos, estações de metrô, grandes redes comerciais - onde o habitante se relaciona de maneira impessoal e indiferente com os instrumentos e símbolos da supermodernidade. O *não lugar* é a negação do lar, da privacidade, da intimidade. Ao “dissolver” o modo pelo qual o usuário se relaciona com o espaço e as pessoas, instituindo um vazio de qualquer referência histórica, cultural, vivencial, o *não lugar* dificulta o estabelecimento de uma relação de identidade e pertença do habitante com seu espaço sóciourbano.

Bibliografia relacionada

AUGÉ Marc. **Não lugares - Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Editora Papirus, 2004.

BUENO, Fátima. **Estou na quadra**. Editora Thesaurus, 2010.

DEBORD, Guy. **Teoria da deriva**. Revista Internacional Situacionista n.2, 1958.

ESCOLA CLASSE 407. **Projeto Político Pedagógico (PPP)**. Secretaria de Estado de Educação. GDF, 2015.

FARIAS, Agnaldo. **Construtor de Espaços**. In Athos Bulcão, org. CABRAL, Valéria Maria Lopez. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009.

FERREIRA, Marcílio M. e GOROVITZ, Matheus. **A invenção da Superquadra**. IPHAN Brasília, 2009.

FICHER, Silvia, LEITÃO Francisco, BATISTA G. N. e FRANÇA D. A. **Os blocos residenciais das superquadras do Plano Piloto de Brasília**. Org. Francisco Leitão. Governo do Distrito Federal, 2009.

GIMENEZ, Luis Espallargas. **Brasília - o jogo de sete erros**. In XAVIER e KATINSKY(orgs) Brasília - Antologia Crítica, p. 276 a 284. São Paulo. Cosac Naify, 2012.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo,

Centauro: 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. DP&A Editora, 2004.

HOLANDA, Frederico . **O espaço de Exceção**. Editora Universidade de Brasília, 2002.

KOHLSDORF, Maria Elaine. **A apreensão da forma da cidade**. Editora UnB. 1996.

LIMA, Carlos H. M. **Modernidades brasileiras - a obra de Milton Ramos**. Dissertação Mestrado. FAU UnB, 2008.

LIMA, Jayme W. **Tem que tombar? Patrimônio moderno e forma alternativa de conservação**. Tese de Doutorado. FAU UnB, 2017.

PESAVENTO, S. J. **História, memória e centralidade urbana**. Revista Mosaico. 2008. Disponível em <http://revistas.ucg.br/index.php/mosaico/article/view/225>, acesso: 08.07.2011.

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

ROCHA, Ricardo de S. **As propostas de ensino de Anísio Teixeira e os projetos de José de Souza Reis para a arquitetura escolar de Brasília**. 9º Seminário Docomomo Brasil, 2011

SEIXAS, Jacy A. **Os tempos da memória: (des)continuidade**

e projeção. uma reflexão (in)atual para a história? São Paulo: Revista do programa de estudos pós-graduados de História, USP, 2002.

TEIXEIRA, Anísio. **Plano de Construções Escolares de Brasília**. Revista Módulo. Rio de Janeiro, v. 4, n. 20, p. 2-3, out. 1960.



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



Apêndice A da Tese: **Tem que tombar?
Patrimônio moderno e forma alternativa
de conservação**

Aluno: Jayme Wesley de Lima
Orientadora: Elane Ribeiro Peixoto
Brasília, 2017