

CONTRADIÇÕES NA PRESERVAÇÃO DA ARQUITETURA MODERNA

Silvio Oksman

¹ Segundo Harvey: “Algum grau de ação coletiva – de modo geral, a regulamentação e a intervenção do Estado – é necessário para compensar as falhas de mercado (tais como os danos inestimáveis ao ambiente natural e social), evitar excessivas concentrações de poder de mercado ou combater o abuso do privilégio do monopólio quando este não pode ser evitado (em campos como transportes e comunicações), fornecer bens coletivos (defesa, educação, infraestruturas sociais e físicas) que não podem ser produzidos e vendidos pelo mercado e impedir falhas descontroladas decorrentes de surtos especulativos, sinais de mercado aberrantes e o intercâmbio potencialmente negativo entre expectativas dos empreendedores e sinais de mercado (o problema das profecias autorrealizadas no desempenho do mercado)” (1992, p. 119).

A tese de doutorado “Contradições na Preservação da Arquitetura Moderna” defendida em 2017 na FAUUSP trata da discussão sobre as dificuldades da preservação da arquitetura do século XX. Analisa de que forma algumas posturas contradizem princípios de preservação consolidados ao longo dos últimos 70 anos – desde a Carta de Veneza de 1964 – que propõem olhar mais amplo para o patrimônio cultural.

A recente valorização da produção moderna como patrimônio cultural sofre interferências a partir da pequena distância temporal entre a sua produção e o seu reconhecimento e pela atuação dos autores e de seus herdeiros. Além disso o contexto de produção arquitetônica também interfere nesse processo: a cultura de massa; o questionamento dos princípios da arquitetura e urbanismo racionalistas, a produção de arquitetura pós moderna e as discussões contemporâneas de preservação.

VALORIZAÇÃO DO PATRIMÔNIO

A ampliação dos valores atribuídos aos bens culturais na segunda metade do século XX traz a arquitetura moderna para dentro do campo. Questões como habitação, edifícios com programas cotidianos que anteriormente não seriam considerados patrimônio passam a ser reconhecidos. Com isso são valorizados também do ponto de vista econômico e das dinâmicas urbanas.

A relação entre preservação de patrimônio e desenvolvimento urbano ganha

destaque no Congresso do Patrimônio Arquitetônico Europeu (Amsterdã, 1975). Nessa oportunidade é proposta a “conservação integrada”, ou seja, a relação essencial entre os projetos urbanos, políticas econômicas e preservação de patrimônio cultural. Algumas questões levantadas pelo Congresso confirmam a preocupação com a preservação, mas também podem levar à políticas culturais questionáveis.

[...] d) a conservação do patrimônio arquitetônico deve ser considerada não apenas como um problema marginal, mas como objetivo maior do planejamento das áreas urbanas e do planejamento físico territorial [...] h) para fazer face aos custos de restauração, planejamento e conservação das construções e sítios de interesse arquitetônico ou histórico, uma ajuda financeira adequada deve ser colocada à disposição dos poderes locais e dos proprietários particulares; além disso, para estes últimos, incentivos fiscais deverão ser previstos [...] j) devem ser encorajadas as organizações privadas – internacionais, nacionais e locais – que contribuam para despertar o interesse público [...] (CURY, 2000, p. 200).

Os trechos mencionados mostram o interesse na relação da preservação do patrimônio cultural nas políticas públicas urbanas e sociais, mas reforçam uma lógica de mercado que pode ser muito lesiva à preservação – a parte mais frágil dessa relação – se não for bem regulada¹.

Algumas diretrizes pretendem organizar as relações entre as cidades e a preservação: “[...] não basta sobrepor as regras básicas de planejamento às regras especiais de proteção aos edifícios históricos, sem uma coordenação” (CURY, 2000, p. 200).

A fim de evitar os processos de elitização estabelece ainda que:

[...] para evitar que as leis do mercado sejam aplicadas com todo rigor nos bairros restaurados, o que teria por consequência a evasão dos habitantes, incapazes de pagar aluguéis majorados, é necessária uma intervenção dos poderes públicos no sentido do estabelecimento de políticas econômicas destinadas às habitações sociais. As intervenções financeiras podem equilibrar-se entre os incentivos à restauração concedidos aos proprietários, através da fixação de tetos para os aluguéis e da alocação de indenizações de moradia aos locatários, para diminuir ou mesmo completar a diferença existente entre os antigos e os novos aluguéis. (CURY, 2000, p. 206)

Em Paris, dois casos podem servir de exemplo do processo que ocorre a partir da construção de novos edifícios inseridos de forma bastante evidente em áreas consolidadas, e preferencialmente com arquitetos de grande repercussão internacional, mas também por intervenções em edifícios de valor cultural.

O Centre National d’art et Culture Georges-Pompidou, em Paris, projetado por Renzo Piano (1937) e Richard Rogers

(1933) ocupou uma área pública que estava vazia desde os anos 1940 em decorrência de um conjunto de demolições. O edifício de grandes dimensões – 10 níveis de 7.500 m² cada – abriga um programa cultural bastante intenso: espaços expositivos, o Museu Nacional de Arte Moderna, salas de cinema, sala de espetáculos e de conferências, biblioteca e centro de documentação. Arquitetura contemporânea somada a um programa de forte apelo cultural que se transformou em um dos locais de maior visitação em Paris inserido numa área central da cidade.

Nesse mesmo sentido nos anos 1980 o Museu do Louvre passa por uma grande intervenção que transforma por completo a forma de fruição do antigo palácio real. O projeto concebido por I.M. Pei reorganiza as circulações e propõe um grande espaço comercial no subsolo. A intervenção é marcada pela inserção de uma pirâmide de vidro no centro do pátio configurado pelo edifício. Marca, contundentemente, a intervenção na cota da cidade e reforça a importância do Museu.

Qualquer processo de qualificação urbana é um atrativo tanto para novos usuários quanto para o mercado imobiliário com a consequente valorização da terra e dos imóveis. Esses processos podem levar à expulsão de camadas sociais menos favorecidas que se instalam em áreas menos valorizadas. Essa questão não está ligada à preservação em si, mas à ausência de outras políticas públicas que mantenham a população residente nesses locais. Políticas de oferta de habitação e

locação social e de isenção fiscal devem se sobrepor às lógicas de mercado sendo condicionantes para o desenvolvimento de projetos de qualificação urbana².

VALOR ECONÔMICO DO PATRIMÔNIO

Em “A alegoria do patrimônio” (1992), Françoise Choay coloca em discussão as questões da indústria cultural e os problemas que colocavam em risco a preservação dos bens culturais naquele momento. Reconhece que o valor econômico passava a ser soberano, sobrepondo-se a outras demandas de preservação. Mais de duas décadas depois, esse processo se multiplicou e evidenciou diversas outras faces

A relação entre patrimônio cultural e valor econômico está na origem das discussões. Não há texto que fale sobre patrimônio sem deixar de citar a questão da propriedade, das políticas de preservação, dos ônus e bônus econômicos do tombamento e que se tornaram mais evidentes com a ampliação da abrangência do “patrimônio cultural”. Apesar de essa relação tender a considerar a preservação como um empecilho e fator de perda de valor econômico, o que se observa, nos últimos anos, é que a promoção desses bens tem se tornado atividade econômica importante, não apenas pelo próprio atrativo do próprio edifício, mas também pela intensificação das atividades periféricas.

Desse modo, esses edifícios passam adquirem uma condição de produto a ser

explorado com forte apelo comercial e com o incremento de diversas atividades como o turismo, os serviços e comércio. Mas, como Choay destaca: “Esse público é em geral enganado em massa pela indústria patrimonial, que – temos de admitir –, na esteira da evolução das sociedades industriais avançadas, tende a vender-lhes ilusões à guisa dos valores prometidos” (CHOAY, 2001, p. 228). A autora reforça que, por um lado, o destaque leva a um reconhecimento jamais alcançado, mas também ao risco da autodestruição.

Muitas dessas intervenções são projetadas por arquitetos com superexposição nos meios midiáticos – os chamados “Star Architects”. Ao valor reconhecido do patrimônio cultural soma-se o valor de uma grife, que amplia ainda mais a visibilidade do edifício. O bem cultural funciona como mero suporte para a intervenção, submetendo seus valores aos interesses de uma nova arquitetura com projetos mirabolantes, que acabam se tornando protagonistas absolutos. São diversos os casos em que ocorreram intervenções desse tipo, como a de Jean Nouvel (1945) na ampliação do Museu Reina Sofia, em Madri, ou a recente proposta de Zaha Hadid (1950-2016) para a nova sede do porto da Antuérpia, que renova e amplia [e canibaliza!] uma estação de bombeiros abandonada.

É possível afirmar que os arquitetos consagrados pela historiografia da arquitetura moderna, mesmo depois de mortos, também se tornaram ativos econômicos importantes. A assinatura de

² Há um crescente e perigoso discurso que, com o legítimo princípio de evitar a elitização, prefere manter áreas com um certo nível de degradação, como única forma de evitar a expulsão das camadas sociais de baixa renda.

um projeto passa a ter um valor simbólico e, conseqüentemente econômico. Fica evidente a intenção de perpetuar a assinatura, a grife, não apenas como uma possibilidade de preservar o que foi produzido, mas também como uma forma de continuar a produzir em nome de determinados autores, com a deliberada intenção de colher o bônus do capital simbólico e econômico dessa produção.

Françoise Benhamou estuda a interface entre preservação e as diversas formas de valorização econômica na França e chama a atenção para as atividades econômicas que orbitam em torno do patrimônio a partir do final do século XX. O turismo e o comércio, evidentemente, são os que primeiro aparecem: “[...] le tourisme contribue au bien être local et au développement de services et permet des synergies avec d’autres secteurs de l’économie urbaine”³ (BENHAMOU, 2012, p. 65)⁴.

A autora aponta que o problema não é apenas a bem-vinda utilização do patrimônio como importante participante das políticas públicas e urbanas, mas também de que forma essa participação se submete à lógica do mercado, colocando, invariavelmente, as questões pertinentes à preservação a serviço do ganho maior:

David Harvey ressalta, na mesma linha de argumentação de Choay, os problemas da valorização e de sua “[...] vulnerabilidade à manipulação do mercado de massa” (1992, p. 55).

“O pós-modernismo abandona todo sentido de continuidade e memória histórica, enquanto desenvolve uma incrível

capacidade de pilhar a história e absorver tudo o que nela classifica como aspecto do presente” (HARVEY, 1992, p. 58). A produção pós-moderna está preocupada com as aparências superficiais:

[...] os arquitetos e projetistas urbanos podem sentir-se livres para citá-los na ordem que quiserem. A inclinação pós-moderna de acumular toda espécie de referências a estilos passados é uma de suas características mais presentes. Ao que parece, a realidade está sendo moldada para imitar as imagens da mídia. (HARVEY, 1992, p. 85)

Importante ressaltar que essas posturas sequer entram nas discussões sobre o “falso” colocadas por Cesare Brandi (1906-1988)⁵ a respeito de intervenções de restauro que “faz referência às determinações essenciais que o sujeito deveria possuir e não possui, mas que, ao contrário, se pretenderia que possuísse, donde no juízo de falsidade se estabelece a não congruência do sujeito ao seu conceito e o próprio objeto é declarado falso”. (BRANDI, 2004, p. 114)

Entretanto, ações de preservação da arquitetura moderna podem ser discutidas a partir do “falso”, conforme colocado por Brandi:

1. Produção de um objeto semelhante a, ou reproduzindo, um outro objeto; ou, ainda, no modo e no estilo de um determinado período histórico ou de determinada personalidade artística; para nenhum outro fim a não ser uma documentação do objeto ou o prazer

³ O turismo contribui para o bem estar local e o desenvolvimento de serviços e alimenta a sinergia com outros setores da economia urbana. (tradução do autor)

⁴ Segundo Kelere e Bieger (In BENHAMOU, 2006), os valores gastos com turismo cultural variam entre 5% e 20% do total de turismo dependendo do país.

⁵ Cesare Brandi foi historiador de arte, fundador e diretor do Istituto Centrale del Restauro, em Roma, no qual desenvolvia atividades teóricas e práticas no campo da restauração.

⁶ Princípios estabelecidos por Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc no século XIX e que, segundo os princípios do restauro- crítico, já estariam superados.

- que dele se quer extrair;
- 2. Produção de um objeto como referido acima, mas com o intento específico de levar outros ao engano a respeito da época, da consistência material ou do autor;
- 3. Imissão no comércio ou, de qualquer modo, difusão do objeto, mesmo que não tenha sido feito com a intenção de levar ao engano, como uma obra autêntica, de época, ou de matéria, ou de fabricação, ou de autores diversos daqueles que dizem respeito ao objeto em si. (BRANDI, 2004, p. 115)

Publicada nos anos 1960, a Teoria da restauração de Brandi não estava mirando a preservação do moderno, mas discutindo a preservação de obras de arte em geral, que evidentemente e de modo explícito inclui a arquitetura. Esses princípios contribuem para a discussão deste trabalho, já que diversos casos que serão abordados adiante se enquadram precisamente nas categorias acima. Estudar a arquitetura do ponto de vista da preservação não se limita a questões de estilo e de imagem⁶. Trata também de analisar questões construtivas – que não são exclusividade do moderno, mas que ganham ênfase na produção do século XX – e de contexto – o lugar onde o edifício está implantado, sua relação com o entorno e mais recentemente a relação com as dinâmicas sociais em que se insere. Assim, a busca pela imagem idealizada omite essas outras questões que, na atribuição de valor, são fundamentais.

A possibilidade de experimentar a espacialidade e a materialidade de obras

que já não existem mais, ou de projetos que jamais foram construídos, pode ser interessante e de caráter didático. Diversos projetos do século XX foram fundamentais para a construção de um discurso da arquitetura mesmo não tendo sido construídos. Esses desenhos seguem sendo objeto de estudo e de reflexão e não devem ser considerados como potenciais projetos a serem executados. A possibilidade de construir modelos pode ser uma hipótese de estudo. O problema é a ausência de informação que evidencie ser objeto de estudo, uma maquete, uma cópia, ou uma interpretação que busca determinados efeitos, e não um edifício a ser preservado que deve estar sujeito a procedimentos amparados pela discussão do campo da preservação do patrimônio cultural.

No que diz respeito à “difusão do objeto”, com ou sem a intenção de “levar ao engano”, não cabe julgar a intenção dessas ações, mas tentar compreender seus reais objetivos, que de forma geral não estão alinhados com as diretrizes de preservação de patrimônio cultural.

Alguns documentos sobre o tema da preservação lidos de forma enviesada têm sido utilizados para amparar ações bastante discutíveis.

A Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural realizada pela Unesco, em 1972 confirma não apenas a ampliação do campo do patrimônio, mas sua abrangência. A questão da preservação passa a ser de âmbito global. Considera a necessidade de que a “coletividade internacional” tome parte no processo de preservação. Estabelece a

criação de um “[...] sistema internacional de cooperação e assistência, destinado a auxiliar os Estados-parte na convenção nos esforços que desenvolvam para preservar e identificar este patrimônio”⁷.

Após a Convenção, foi divulgada a Lista do Patrimônio Mundial⁸. Os bens que constam na lista passam a ter direito a assistência financeira internacional, a partir de um fundo constituído para esse fim. Entre as contrapartidas estão a obrigação de divulgar os processos, de apresentar planos de gestão e de conservar sistematicamente os bens. O efeito imediato foi a corrida dos administradores públicos para obter o título de Patrimônio Mundial conseguindo, assim, uma possibilidade de aporte financeiro para a recuperação dos centros históricos e gerando um aumento significativo de turistas – com toda a valorização econômica que isso acarreta. Em diversos casos, esse processo levou, também, a uma supervalorização do entorno imediato, que teve como consequência a elitização de algumas áreas, conforme colocado anteriormente.

PÓS-MODERNO

A leitura que David Harvey faz sobre o moderno e o pós-moderno contribui para esclarecer alguns dos novos olhares sobre a cidade e o patrimônio a partir da segunda metade do século XX.

Harvey ratifica a ideia de que uma das principais características do pós-moderno é o questionamento da asserti-

vidade e da racionalidade do moderno. Os pós-modernos aceitam e propõem a fragmentação e a efemeridade, o provisório, a identidade cultural com todas as suas nuances regionais, permitindo a sobreposição de estilos e de linguagens. Uma grande liberdade em contraponto aos conceitos modernos de universalidade, racionalidade, planejamento absoluto e controle das questões da vida cotidiana que, segundo Habermas, foi um dos principais fatores que levou à sua decadência.⁹

Do ponto de vista de linguagem, ainda segundo Habermas “[...] o movimento moderno contrapõe a exigência de um estilo que não se limite a vincar as construções de aparato, mas que impregne a práxis cotidiana” (HABERMAS, 1987, p. 120).

O discurso moderno do início do século XX se impõe como definitivo, universal e, portanto, anti-histórico. Não estaria sujeito ao envelhecimento, à caducidade e assim, não faria parte do ciclo de estilos históricos.

Assim, segundo Harvey,

[...] as torres de vidro, os blocos de concreto e as lajes de aço que pareciam destinadas a dominar todas as paisagens urbanas de Paris a Tóquio e do Rio a Montreal, denunciando todo ornamento como crime, todo individualismo como sentimentalismo e todo romantismo como kitsch, foram progressivamente sendo substituídos por blocos-torre ornamentados, praças medievais e vilas de pesca de imitação, habitações projetadas

⁷ Orientações técnicas para aplicação da Convenção do Patrimônio Mundial, 2011. Para saber mais sobre as questões sobre o Patrimônio Mundial da UNESCO ver LORETTO, Rosane Piccolo. As [des] venturas da integridade no patrimônio mundial. Tese de doutorado. São Paulo, FAU-USP, 2016.

⁸ Idem. Artigo 11, Parágrafo 2.

⁹ . HABERMAS, 1987

¹⁰ Esse processo de negação do seu antecessor acontece com os modernistas em relação ao ecletismo. No caso do pós-moderno, segundo Habermas, há uma continuidade entre os dois movimentos: “Inicialmente a expressão ‘pós-moderno’ designava novas variantes no interior do amplo espectro da modernidade tardia, isto ao ser aplicada nos Estados Unidos, durante os anos [19]50 e [19]60, às correntes literárias que se queriam diferenciar das obras do modernismo inicial. O pós-modernismo só se transformou em grito de guerra afetivamente carregado e diretamente político quando, nos anos [19]70, duas posições contrárias ganharam força de expressão, de um lado, os neoconservadores, que gostariam de se livrar dos conteúdos supostamente subversivos de uma ‘cultura espiritualmente hostil’, em defesa do reavivamento das tradições; de outro, os radicais dentre os críticos do crescimento econômico, para os quais a Nova Construção (Neues Bauen) se havia tornado símbolo da destruição provocada pela modernização. Somente então os movimentos pós-vanguardistas, que ainda partilhavam inteiramente a posição teórica da arquitetura moderna – e que Charles Jencks, com razão, dava como representativos da ‘modernidade tardia’ –, são tragados pela atmosfera de conservadorismo dos anos [19]70 e preparam o caminho para a rejeição intelectualmente lúdica mas provocativa dos fundamentos morais da arquitetura moderna” (1987, p. 116).

para as necessidades dos habitantes, fábricas e armazéns renovados e paisagens de toda espécie reabilitadas, tudo em nome da defesa de um ambiente urbano mais “satisfatório”. (HARVEY, 1992, p. 45)

Harvey reconhece que os questionamentos feitos pelos arquitetos pós-modernos¹⁰ geraram importantes avanços nas propostas modernas, principalmente no que diz respeito às questões urbanas e de habitação mas, também afirma, em consonância com Habermas, que absorveram grande parte das realizações modernas, em que pese a utilização de uma outra estética – uma alteração substancialmente superficial. Esses questionamentos contribuem para o processo de olhar para a arquitetura moderna como passado, e, portanto, passível de ser considerada objeto de preservação.

O MODERNO COMO PATRIMÔNIO

É no contexto discutido anteriormente que a arquitetura moderna começa a ser reconhecida como patrimônio cultural. Essa valorização traz consigo todas as questões de turismo de massa e de valorização econômica.

Harvey atenta para o fato de que “[...] as cidades e lugares hoje tomam muito mais cuidado para criar uma imagem positiva e de alta qualidade de si mesmos, e têm procurado uma arquitetura e formas de projeto urbano que atendam a essa necessidade.” (1992, p. 91).

Assim, a busca de uma imagem idealizada do moderno contribui para esse processo de valorização. Como colocado por Alois Riegl, dentre os valores atribuídos ao patrimônio há o “valor de novidade”, ou seja, aquele em que não está evidente o desgaste do tempo, o envelhecimento:

A maior parte dos monumentos respondem, entre outros, a uma expectativa dos sentidos ou do espírito que criações novas e modernas poderiam satisfazer igualmente bem. O valor de contemporaneidade reside nessa propriedade que, com toda evidência, não atribui papel nem à antiguidade do monumento nem ao valor de rememoração que dela decorre. Em vez de considerar o monumento como tal, o valor de contemporaneidade tenderá sem dificuldade a nos fazer considerá-lo como igual a uma criação moderna recente, e a também exigir que o monumento (antigo) apresente o aspecto característico de toda obra humana quando primeiro surge: dito de outra forma, que dê a impressão de uma perfeita integridade, intocada pela ação destruidora da natureza. (KÜHL, 1998, p. 197)

No caso da arquitetura moderna, essa questão se coloca com maior ênfase, já que as marcas do tempo dão uma aparência de envelhecimento e de má conservação que não condizem com o ideal moderno de atemporalidade, de não envelhecimento. Esse olhar fetichista para esses edifícios leva a ações de manter o edifício “novo em folha”, como se tivesse acabado de ser construído. A relação é absolutamente imagética, alinhado com

o momento em que esse reconhecimento acontece:

[...] um apego antes às superfícies do que às raízes, à colagem em vez do trabalho em profundidade, a imagens citadas superpostas e não superfícies trabalhadas, a um sentido de tempo e de espaço decaído em lugar do artefato solidamente realizado. E todos esses elementos são aspectos vitais da prática artística na condição pós-moderna. (HARVEY, 1992, p. 63)

Harvey ainda aponta que “[...] a procura de meios de comunicar distinções sociais através da aquisição de todo tipo de símbolos de status há muito é uma faceta central da vida urbana” (1992, p. 70)¹¹, e que o valor que uma sociedade atribui a determinados objetos ou rituais pode não ser objetivamente contabilizado. No entanto, esses elementos são simbolicamente valorizados em um primeiro momento e, posteriormente, adquirem um relevante valor econômico. Isso ajuda a “[...] compreender o atual fascínio pelo embelezamento, pela ornamentação e pela decoração como códigos e símbolos de distinção social” (HARVEY, 1992, p. 83).

Se as primeiras ações de reconhecimento do moderno foram pautadas pela historiografia da arquitetura moderna em diversas obras e publicações – algo que será discutido posteriormente –, atualmente a indústria do turismo e o mercado editorial, de moda, audiovisual e de eventos têm forte influência nesse reconhecimento. De acordo com Harvey “[...] o capitalismo, pra manter seus

mercados, se viu forçado a produzir desejos e, portanto, estimular sensibilidades individuais para criar uma nova estética que superasse e se opusesse às formas tradicionais de alta cultura” (1992, p. 65).

Além do aumento significativo de publicações voltadas para o público de arquitetura, há hoje no mercado uma quantidade bastante grande de publicações que divulgam a arquitetura como produto a ser consumido¹² o que inclui a preservação e intervenção em patrimônio cultural.

Por paradoxal que possa parecer, essa condição de produto pode ser uma solução para viabilizar ações de preservação. Cabe compreender de que forma esses processos estão de fato imbuídos de um sentido de preservação. Para a arquitetura moderna parece difícil, até o presente momento, tratar do assunto com clareza e distanciamento. Essa é a questão que será abordada no próximo capítulo, levantando pontos de difícil abordagem, já que a pouca distância temporal em relação à construção dessas obras tem reflexos diretos no processo de preservação, principalmente no que diz respeito à autoria dos projetos.

A AUTORIA

A arquitetura moderna tem ganhado espaço cada vez maior nos debates de preservação de patrimônio cultural. Apesar de se tratar de um assunto relativamente recente, já há uma quantidade considerável de discussões

¹¹ A questão do capital simbólico, proposta por Bourdieu, que discute “[...] as relações sociais que se estabelecem por intermédio de atos simbólicos” (PINTO, 2000, p. 127), está no centro dessa valorização não apenas do patrimônio cultural, mas também da arquitetura na cidade.

¹² A editora Taschen, por exemplo, tem no seu catálogo de arquitetura uma imensa quantidade de livros com muito pouco texto, pouca crítica ou análise. São “table books”, que servem, principalmente, para o público em geral, no entanto funcionam como grande fonte de divulgação de arquitetura.

¹³ Após a Segunda Guerra, Roberto Pane inicia a discussão sobre a instância psicológica, que ainda não aparece na primeira metade do século XX. A participação da sociedade nos processos de valorização de patrimônio é um assunto que vem ganhando força e ainda merece estudos aprofundados.

¹⁴ Essa abordagem cuida das culturas europeias e, de certa forma, das norte-americanas. O argumento de que nas culturas orientais alguns princípios são diferentes é de extrema importância e confirma a abrangência das diretrizes do restauro-crítico, já que seria necessário compreender que cada sociedade detém valores culturais que devem ser preservados.

¹⁵ Todos nós conhecemos casos de obras reconhecidas a posteriori como insubstituíveis e que entram para a conta do prejuízo por não terem conhecido a tempo a “história” e o seu intérprete e mentor. A construção da autoconsciência – epistêmica e hermenêutica – capaz de pensar, em conjunto, tanto o objeto à nossa frente quanto as ferramentas histórico-críticas para o seu encontro, já é projeto. (tradução do autor)

e, principalmente, de intervenções que permitem uma análise crítica desse processo.

As questões colocadas partem do princípio de que para ações de preservação não é necessário estabelecer diretrizes específicas, distintas daquelas estabelecidas para a preservação do patrimônio cultural de forma geral. Pelo contrário, as cartas e documentos de preservação, principalmente a Carta de Veneza, de 1964, que teve como base os princípios do restauro-crítico, são suficientemente abrangentes e flexíveis para atender a esse patrimônio recente. Estabelecem que para cada estudo realizado sobre um bem cultural, é essencial seu conhecimento de forma aprofundada, e trabalho multidisciplinar que evidencie as instâncias históricas e artísticas do bem¹³, associado à análise de sua matéria transformada pelo tempo:

No restauro crítico-conservativo, as instâncias estética e histórica são analisadas, do ponto de vista metodológico, interagindo através de dialética, em que as oposições se resolvem numa síntese, mas de modo algum as instâncias possuem autonomia absoluta, não são destacáveis, são faces de um mesmo bem multifacetado, são aspectos coexistentes e paritários. (KÜHL, 2009, p. 84)

O que se verifica no caso do moderno é uma constante tentativa de enquadramento em uma “categoria à parte”, e que por isso teria questões específicas. Essa abordagem está ligada a vínculos que se dão principalmente pela proximidade temporal que separa o moderno de seu

reconhecimento como bem cultural e pelo valor icônico que muitos arquitetos e suas respectivas obras assumiram a partir de uma construção historiográfica engajada.

Apesar de soar óbvia, a diretriz que estabelece a necessidade de estudo aprofundado e de reconhecimento dos valores “caso a caso” dos bens culturais tem levado à interpretação equivocada de liberdade absoluta para intervir. Pelo contrário, a grande dificuldade, após o reconhecimento dos valores atribuídos aos objetos, é estabelecer critérios que permitam uma intervenção clara e respeitosa, sem eliminar a criatividade – ao contrário do que alguns autores insistem em afirmar. Assim, não é possível estabelecer regras universais para as intervenções. Cada caso exige a mobilização de elementos distintos em função de suas particularidades sendo flexíveis em função de suas características e da cultura em que se inserem.¹⁴

Bruno Reichlin ainda associa o reconhecimento do bem ao desenvolvimento de projetos de intervenção:

Tutti noi conosciamo casi di opere riconosciute a posteriori come insostituibili e passate invece nel conto delle perdite per non aver incontrato a tempo “la storia” e il loro interprete e mentore. Costruire l'autocoscienza – epistêmica ed ermeneutica – capace di pensare, insieme, sia l'oggetto che ci sta di fronte, sia gli strumenti storico-critici per andare incontro a quest'oggetto, è già progetto. ¹⁵(REICHLIN, 2011, p.13)

Essa aproximação de pesquisa e projeto diz respeito às questões de preservação de patrimônio de forma geral, mas levanta uma importante discussão em relação ao moderno: a necessidade do desenvolvimento de projetos contemporâneos para preservação desses bens. Assim como para outros edifícios, a atuação em um bem cultural do século XX deve ser realizada a partir de uma postura contemporânea e não pelo recorrente discurso de que, com a existência de projetos de arquitetura e engenharia detalhados, o moderno poderia ser sistematicamente reconstruído a partir da ideia original.

Esse ainda é um tema que não está bem resolvido e entra em conflito com uma das posturas mais comuns na preservação do moderno: intervenções de repriminção que almejam uma imagem idealizada e consagrada pela historiografia moderna. Assim, evitam-se intervenções e projetos que interfiram na imagem simbólica da obra – uma postura que evidencia a dificuldade de se lidar com esse legado. Segundo Cabonara:

[...] la pulsione è sempre quella di tornare a possedere compiutamente l'opera, di farla propria con una ricreazione totale (si pensi a tutta la vicenda del restauro stilistico); essa è ancora più forte pel' architetto (rispetto, ad esempio, all' archeologo o allo storico dell' arte) orientato, per sua natura e formazione, più al rinnovamento e all' invenzione che alla conservazione dell' esistente. (CARBONARA, 1997, p. 274)¹⁶

Contrariamente às questões levantadas por Reichlin, é crescente a separação entre projeto de arquitetura e de restauro¹⁷ como campos diferentes. A ideia de autonomia do campo da preservação não pode ser entendida como isolamento, mas “sendo, muito antes pelo contrário, necessariamente multidisciplinar. A restauração possui, portanto, referenciais teórico-metodológicos e instrumentos técnico-operacionais que lhe são próprios” (KUHL, 2010)

A questão da multidisciplinariedade traz complexidade maior para as abordagens contemporâneas. Campos de pesquisa como a história¹⁸, a antropologia, a geografia têm aportado leituras que muitas vezes questionam o valor predominantemente artístico de uma obra. Mesmo aquelas consideradas “obras-primas” da arquitetura podem ter leituras que discutam a sua preservação a partir de outros valores que tem igual importância tanto no reconhecimento do valor como na forma de preservação.

O que se nota, tanto nos trabalhos acadêmicos quanto naqueles profissionais de projeto é uma clara cisão entre as pesquisas documentais e o desenvolvimento de propostas de projeto: os estudos realizados, muitas vezes, são abandonados nas proposições como se não fossem fontes fundamentais de informações. O resultado pretendido nas pesquisas documentais passa a ser uma sistematização e catalogação de informações (história, projetos, desenhos, croquis, imagens, publicações etc.), e não contribuem, necessariamente, para os processos de conservação e pre-

¹⁶ [...] a pulsão é sempre de voltar a possuir a obra em sua totalidade, para torna-la uma recriação total (pense em toda a história da restauração estilística); é ainda mais forte para o arquiteto (em comparação, por exemplo, com o arqueólogo ou historiador da arte) orientado, por sua natureza e formação, mais para a renovação e invenção do que para a preservação do existente. (tradução do autor)

¹⁷ Essa cisão também se reflete na área acadêmica. No Brasil, as disciplinas de restauro são comumente vinculadas às disciplinas de história e não às de projeto.

¹⁸ A pesquisa histórica sempre foi ferramenta fundamental no campo da preservação do patrimônio. Novas leituras e abordagens, principalmente aquelas que questionam as “*história magna*” tem levantando diversos novos olhares sobre os bens culturais.

¹⁹ O termo herdeiro cultural se refere a pessoas que tenham trabalhado com arquitetos autores de obras a serem restauradas e que se auto-denominam autorizados a falar no lugar destes autores

²⁰ O psicanalista Sigmund Freud trata da questão do luto em *Luto e melancolia*, publicado em 1917.

servação – procedimento que tem levado a problemas nas variadas escalas: desde a compreensão das diversas camadas históricas até questões de ordem técnica.

É necessário considerar também que algumas abordagens sobre patrimônio cultural, principalmente as adotadas a partir do final do século XVIII e ao longo do século XIX, já não são mais aceitas do ponto de vista teórico no campo disciplinar do restauro, como hipótese de trabalho. O conhecimento do projeto, da obra e das camadas históricas que se sobrepõem é essencial para direcionar qualquer ação de conservação e restauro. Isso, no entanto, não abre a possibilidade para uma recuperação das propostas de Viollet-le-Duc de “colocar-se no lugar do arquiteto primitivo e supor o que ele faria se, voltando ao mundo, fossem a ele colocados os programas que nos são propostos” (VIOUET-LE-DUC, 2000). Se havia consenso de que esses postulados já estavam superados, quando se trata do moderno há uma forte tendência a se aproximar das propostas de Viollet-le-Duc. Mesmo nos casos em que existe a possibilidade de consulta aos arquitetos autores dos projetos e à documentação que contém informações sobre as obras essa é uma questão que deve ser tratada com atenção redobrada. Exigir um olhar crítico, do ponto de vista da preservação do patrimônio cultural, para o próprio autor da obra pode ser uma demanda difícil de ser atendida, porque impõe um distanciamento do processo de concepção do projeto e de construção do objeto.

Entretanto, além da consulta aos arquitetos-autores, o que se observa é a constante consulta aos autodenominados herdeiros culturais¹⁹ ou biológicos dos arquitetos autores, como se fossem os únicos capazes de compreender a obra executada. A questão que se coloca nesses casos é ainda mais complexa, por tratar da necessidade de “um verdadeiro trabalho psíquico de perda, chamado por Freud ‘trabalho do luto’ – tarefa lenta e dolorosa através da qual o eu não só renuncia ao objeto, dele se desligando pulsionalmente, como se transforma, se refaz no jogo com o objeto” (RIVERA, 2012, grifos da autora)²⁰, de um efetivo distanciamento – que tem se mostrado muito difícil. Uma obra a ser estudada não pode ser compreendida pela suposta autoridade de uma transmissão hereditária, altamente questionável. Supor que esses sucessores são os únicos autorizados a se posicionar em relação a essas obras tem levado a equívocos enormes. Não por incompetência, mas por um vínculo afetivo que dificulta o distanciamento crítico e a leitura isenta. A busca de uma compreensão dos valores culturais de um edifício não é exclusivamente técnica, livre de valores inclusive emocionais, pois qualquer atribuição de valor tem uma dose considerável de subjetividade, que deve ser controlada para que não se torne arbitrária. No entanto, a interpretação das obras feitas por pessoas próximas aos autores pode vir carregada de fatores externos ao objeto. Por um lado, fica evidente, nesses sucessores, uma proposta de “entender o que o arquiteto-autor

faria se estivesse vivo”, por outro, uma maneira de obter os bônus da assinatura de um projeto e herdar o capital simbólico da obra do autor por completo, como se fosse possível se colocar na posição do arquiteto. Uma das formas de operar é a manutenção do escritório com o nome do arquiteto, o que supõe uma continuidade bastante questionável, já que sugere sua presença e capacidade, fato que é evidentemente inatingível.

É o caso do escritório de Oscar Niemeyer, que até hoje mantém seu nome e continua a trabalhar como se fosse possível substituir um dos arquitetos mais importantes do século XX por meio de uma herança familiar. A matéria a seguir, publicada no site ArchDaily, demonstra essa situação:

Por decisão judicial, a viúva de Oscar Niemeyer, Vera Lúcia Niemeyer, deixou o comando do escritório que leva o nome do arquiteto, localizado em uma cobertura na Avenida Atlântica, no Rio de Janeiro. A partir de agora, quem assume a direção dos projetos é uma das netas de Niemeyer, Ana Elisa Niemeyer. A disputa pelo espólio é grande desde a morte do arquiteto em dezembro de 2012. A divisão do patrimônio material do arquiteto é relativamente simples, porém, a herança intelectual e o poder de conduzir projetos com a “assinatura” de Niemeyer são também muito valiosos e sua divisão vem ocasionando tensão entre os familiares do arquiteto.

NOVO PROJETO DO ESCRITÓRIO

O Conselho de Planejamento Territorial e Urbano do DF (Conplan) aprovou projeto do anexo duplo do Ministério do Desenvolvimento Social, elaborado pelo escritório do arquiteto. O projeto segue o padrão dos demais anexos dos ministérios, em termos de dimensões, alturas e acabamentos externos, seguindo inclusive o que prevê a lei do tombamento de Brasília.²¹

Outro caso que chama atenção é o projeto de recuperação da Casa Farmsworth, realizado pelo neto de Mies Van der Rohe. Neste caso, o projeto propõe uma composição de espaços e mobiliários que jamais foi instalada na casa pela sua proprietária, enquanto utilizava a casa. Pelo contrário, o arquiteto propôs uma ocupação dos espaços como “supostamente” seu avô, gostaria que a casa fosse. Neste caso, além de postura questionável, parte da história da casa também se perde, pois esta intervenção – que não será denominada de restauro neste texto – elimina qualquer marca da presença da Sra. Edith Farmsworth - proprietária que contratou Mies Van der Rohe para desenhar a casa e que ocupou a casa da forma como lhe era conveniente.²² Atende a um desejo de estabelecer um estado de suposta originalidade concebido por Mies Van Der Rohe, entretanto hipotético e idealizado.

²¹ BARATTO, Romullo. Escritório de Oscar Niemeyer sob nova direção. ArchDaily, 6 jul. 2016. Disponível em: <<http://www.archdaily.com.br/br/790871/escritorio-de-oscar-niemeyer-sob-nova-direcao>>. Acesso em: 12 nov. 2016.

²² Para saber mais ver FONTE-NELE, Sabrina. A casa de vidro e sua moradora invisível. Sobre a residência projetada por Mies van der Rohe para Edith Farmsworth. *Projetos*, São Paulo, ano 17, n. 201.03, Vitruvius, set. 2017 <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/17.201/6693>>.

²³ Os cinco pontos da nova arquitetura, estabelecidos por Le Corbusier, são: planta livre, pilotis, fachada livre, teto jardim e janela em fita. Todos dizem respeito à questão das novas possibilidades construtivas, principalmente pelo uso do concreto armado, com a independência entre estrutura e vedos.

RECONHECIMENTO DE VALOR

Os processos de reconhecimento de valor cultural da arquitetura moderna têm históricos diferentes, mas todos partem de uma mesma lógica evidente: a valorização dos edifícios “canônicos” em consonância com o estabelecido a partir da historiografia consagrada do modernismo, que considera não apenas o edifício, mas também a relevância de seus autores.

A historiografia da primeira geração dos modernos se confunde com a realização dos CIAM, que estabelecia princípios e diretrizes para a arquitetura moderna. Segundo Ana Barone, que estudou pormenorizadamente os CIAM,

[...] outro importante fator que levou à consolidação da hegemonia foi a centralização da gestão interna dos congressos em um comitê formado por Walter Gropius, Le Corbusier, Sigfried Giedion, Jose Luis Sert e Cornelius van Eesteren. Eles determinavam o rumo das discussões, fazendo enfraquecer outros grupos que levantassem temas incompatíveis com seus interesses práticos. Finalmente, a historiografia também teve papel importante na consolidação da hegemonia do Movimento Moderno em Arquitetura a partir dos CIAM, muitas vezes identificando os congressos com o próprio movimento. (BARONE, 2002, p. 25)

VILLA SAVOYE

Não por acaso, o caso da Villa Savoye, projeto de Le Corbusier em 1928 em

Poissy, na França é um dos primeiros casos de reconhecimento de patrimônio cultural moderno, em um processo que teve início nos anos 1950.

Nesse projeto mundialmente conhecido o arquiteto coloca em prática os seus “cinco pontos da arquitetura moderna”²³. O breve texto que apresenta esse projeto nas “obras completas” do autor mostra essa intenção:

[...] site: magnifique propriété formée d'un grand pâturage et verger formant coupole entourée d'une ceinture de hautes futaies. La Maison ne doit pas avoir un front. Située au sommet de la coupole, elle doit s'ouvrir aux quatre horizons. L'étage d'habitation, avec son jardin suspendu, se trouvera élevé au-dessus de pilotis de façon à permettre des vues lointaines sur l'horizon. Sous les pilotis, s'établit la circulation automobile, les services domestiques, le garage. L'entrée est dans l'axe, sous les pilotis, et une rampe très douce conduit insensiblement à l'étage. L'orientation du soleil est opposée à celle de la vue. On est donc allé chercher le soleil par la disposition en décrochement sur le jardin suspendu. Pour couronner l'ensemble, un solarium dont les formes courbes résistent à la poussée des vents et apportent un élément architectural très riche. Le corps principal de la maison est limité par quatre murs semblables percés en ceinture tout autour, d'une fenêtre unique du système breveté L. C. et P. J. coulissante. (LE CORBUSIER, 1995, v. 1, p. 187)

Já nos anos 1950 a construção apresentava péssimo estado de conservação.

Durante a Segunda Guerra, havia sido usada por forças alemãs e norte-americanas, fato que contribuiu para piorar sua condição geral. Le Corbusier decide mobilizar arquitetos de todo o mundo pela preservação da obra, entretanto a legislação francesa não permite o tombamento de qualquer obra de arquiteto vivo. Segundo Claudia Carvalho (2006, p. 32): “[...] a questão da Villa Savoye deu impulso a uma primeira onda de tombamento de obras modernistas, ao exemplificar também a destruição potencial que ameaçava o patrimônio moderno em seu conjunto”.

Com a morte de Le Corbusier, em 1965, a casa pôde ser definitivamente tombada pelo governo francês. Nos anos seguintes as intervenções realizadas foram sempre no sentido de buscar a imagem consolidada pela historiografia, idealizada e que neste sentido, perde no corpo do edifício as marcas do tempo e de sua história.

O caso da Igreja de São Francisco, em Belo Horizonte, projeto de Oscar Niemeyer, reflete a postura do órgão recém criado que, com o forte posicionamento de Lúcio Costa, cria o “tombamento preventivo”:

Considerando, enfim, que o valor excepcional desse monumento o destina a ser inscrito, mais cedo ou mais tarde, nos Livros do Tombo, como monumento Nacional, e que portanto seria criminoso vê-lo arruinar-se por falta de medidas oportunas de preservação, para se haver de intervir mais tarde no sentido de uma restauração

difícil e onerosa, tenho a honra de propor de acordo com os itens I e III do Art. 9º do Decreto Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, o tombamento preventivo da Igreja de São Francisco de Assis, da Pampulha [...] (COSTA, 1999, p. 68)²⁴

Nas últimas décadas os tombamentos de edifícios modernos têm sido realizados de forma sistemática pelos órgãos de preservação, não sem grandes polemicas a respeito do reconhecimento do valor desta produção recente. Invariavelmente os argumentos levantados abordam a suposta dificuldade de atualização, de adaptação a novos usos e novas normas. Evidentemente estas questões também são colocadas em outras situações de tombamento, principalmente pela dificuldade de compreensão do significado do tombamento como parte de preservação da cultura e jamais como o congelamento da obra.

TOMBAMENTO DAS OBRAS DE OSCAR NIEMEYER

A relação entre a preservação de obras e o posicionamento de seus autores é sempre controversa. No caso de Oscar Niemeyer, o IPHAN²⁵ inicia, em 2007, um processo²⁶ de tombamento das suas obras. Algumas delas já haviam sido protegidas, mas, no ano do centenário do arquiteto, esse reconhecimento também se pretendia uma homenagem. O processo teve início com uma carta enviada por Niemeyer ao então Ministro da Cultura, Juca Ferreira,

²⁴ Em 2016, o conjunto da Pampulha foi reconhecido como Patrimônio Mundial pela Unesco. Disponível em: <<http://whc.unesco.org/en/list/1493/>>. Acesso em: 19 dez. 2016.

²⁵ O SPHAN, criado em 1937 “[...] foi transformado em Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN), mantendo a subordinação ao Ministério da Educação e Saúde (MES) – situação que perdurou até 1953, quando foi criado o Ministério da Saúde, e o MES passou a ser denominado Ministério da Educação e Cultura (MEC). [...] Em 1970, ocorreu a reorganização do MEC, pelo Decreto nº. 66.967, de 27 de julho, que gerou algumas modificações na estrutura ministerial, dentre elas, a nova denominação Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), que substituiu a de DPHAN”. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/52/diretoria-do-patrimonio-historico-e-artistico-nacional-dphan-1946-1970>>. Acesso em: 20 dez. 2016.

²⁶ Processo 1.550/2007.

²⁷ Além de ter se iniciado de forma questionável, é interessante notar no processo que, na carta, Niemeyer repete o procedimento de Lúcio Costa nos primórdios do IPHAN, pedindo o tombamento, inclusive, de obras ainda não concluídas.

²⁸ realizada no dia 6 de dezembro de 2007 a partir do relatório do conselheiro Nestor Reis Goulart Filho (IPHAN, 2007, v. 2 p. 238).

na qual lista os edifícios que, segundo ele, deveriam ser tombados²⁷.

A reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural do IPHAN decide pela abertura do processo de tombamento.²⁸ Ratifica a abertura do processo de tombamento dos imóveis indicados pela superintendência de Brasília (23 imóveis em Brasília) e da Casa das Canoas. A lista de Niemeyer não é plenamente atendida, mas serve como base para as indicações.

Há ainda uma extensa discussão sobre a inclusão de obras a serem tombadas e vale notar como a discussão sempre mistura a biografia do autor, seus familiares e amigos, e as obras propriamente ditas. Goulart Filho, logo no início de seu parecer já coloca:

Trata-se de uma incumbência extremamente honrosa e um prazer especial para este Conselheiro, formado intelectualmente com base nos princípios do Movimento Moderno e também porque estão presentes neste Conselheiro ilustres colegas, amigos pessoais e antigos colaboradores do arquiteto Oscar Niemeyer na construção de Brasília, que certamente estariam mais qualificados para exame do assunto. (IPHAN, 2007, v. 2, p. 231)

Quando discorre sobre as obras a serem tombadas e a definição dos critérios e áreas envoltórias explica: “Quando tive dúvidas consultei o Conselheiro Italo Campofiorito, que é amigo de Oscar Niemeyer, trabalhou com ele, para verificarmos a fundamentação de cada caso, o

que estava claro e o que não estava claro” (IPHAN, 2007, v. 2, p. xx)

Na sessão em que foi votado o tombamento do conjunto de obras, o conselheiro Paulo Ormino de Oliveira propôs:

Gostaria de chamar a atenção para aspectos formais de tombamento. Penso que deve haver a enumeração de todos os objetos incluídos no tombamento, mais do que isso, uma série de elementos informativos. Compreendo também que há uma circunstância – a idade do arquiteto – que dificulta, agora, implementar toda essa informação. Assim, a minha proposta é que se fizesse uma declaração de tombamento da obra completa, o conjunto da obra de Oscar Niemeyer, e num segundo momento, se providenciasse toda a documentação. Nesse momento faríamos, como algumas academias fazem, o conjunto da obra de um autor, ou de um ator, ou de um diretor, no caso do cinema, e depois seria feita a instrução de um processo para cada uma delas, devidamente detalhadas. Porque, realmente, o tombamento fica muito incompleto. Por exemplo, mesmo algumas de Brasília não estão no corpo do parecer, pelo que entendi. Numa visão da obra de Oscar Niemeyer, por exemplo, há uma série de obras primeiras que não podem ser somente a culminação de Brasília. Acho que, até para compreender a obra de Oscar Niemeyer, há uma série de obras pequenas, como foi citada a sua primeira casa, e não a das Canoas, e uma série de outras obras esparsas em todo o país. Agora, em lugar de tomar uma parte e depois outra, considero muito mais interessante tomar o conjunto da

obra e depois fazer a instrução desses processos com o inventário de todas as obras. (IPHAN, 2007, v. 2 p. 295).

Ulpiano Bezerra de Menezes pondera:

Acho um pouco perigoso tombamento de obra geral. Isso cria uma série de problemas. Em primeiro lugar, do ponto de vista puramente jurídico é complicado na medida em que o tombamento não é apenas uma declaração de valor, mas cria obrigações de fazer e não fazer, portanto os objetos, a respeito dos quais as obrigações de fazer e não fazer são compulsórias, devem ser explicitamente definidos. Então é complicado, sem contar também que o tombamento implica uma seleção, qualquer que ela seja, e a mera autoria não me parece que seja suficiente como seleção. (IPHAN, 2007, v. 2, p. 297).

Ao final dessa sessão ficaram tombadas: o Palácio da Alvorada (conjunto arquitetônico, incluindo a Capela); a Capela Nossa Senhora de Fátima; a Praça dos Três Poderes; o Congresso Nacional; o Museu da Cidade; o Palácio do Planalto; o Supremo Tribunal Federal; a Casa de Chá; o Pombal; o Espaço Lúcio Costa; o Ministérios e anexos; o Palácio da Justiça; o Palácio Itamaraty e anexos; o Panteão da Liberdade e Democracia; o Teatro Nacional; o Quartel General do Exército; o Palácio Jaburu; o Memorial JK; o Memorial dos Povos Indígenas; o Conjunto Cultural FUNARTE; o Espaço Oscar Niemeyer; o Conjunto Cultural da República; e o Edifício do Touring Club do Brasil.

O Parecer 002-2016 assinado por Andrey Rosenthal Schlee, diretor do DEPAM/IPHAN, decide pelo tombamento das seguintes obras: o Museu de Arte Contemporânea de Niterói (RJ); o conjunto de edificações projetadas para o Parque Ibirapuera, em São Paulo (SP); e a Passarela do Samba, no Rio de Janeiro (RJ); e pela abertura do processo de tombamento do Edifício Copan, em São Paulo (SP); dos Pavilhões de Serviços Gerais da Universidade de Brasília (DF); e do Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba (PR), além das obras já tombadas pelo Conselho na reunião de 2007, sem cair na armadilha do tombamento do conjunto integral da obra.

A participação de Niemeyer nesse caso buscou a preservação, mas, em diversos outros casos, seu posicionamento acarretou perdas como no caso da Fábrica Duchon que será discutido mais adiante.

A postura de reconhecimento diretamente vinculada à historiografia se mostrou insuficiente para a preservação da extensa produção do século XX que, definitivamente, não se restringia a essas obras canônicas. O que se observa, a partir dos anos 1980, é uma revisão historiográfica do moderno, incluindo obras até então subvalorizadas seja pela sua autoria de menor relevância, seja por seu caráter pouco monumental (como diversos edifícios de apartamento construídos nos anos 1950-1960)

Soma-se a isso a

[...] *continua ampliação, que se acentuou nas últimas décadas, daquilo*

²⁹ A Carta de Amsterdã, de 1975, propunha que as políticas urbanas fossem discutidas incluindo a questão da preservação do patrimônio, conforme capítulo anterior.

³⁰ Nesse sentido, há sempre a discussão sobre a elitização das áreas, a necessidade de renovação e a consequente expulsão dos moradores, já abordados no capítulo anterior.

³¹ “In the last decades, the architectural heritage of the modern movement appeared more at risk than during any other period. This built inheritance glorifies the dynamic spirit of the Machine Age. At the end of the 1980s, many modern masterpieces had already been demolished or had changed beyond recognition. This was mainly due to the fact that many were not considered to be elements of heritage, that their original functions have substantially changed and that their technological innovations have not always endured long-term stresses. Docomomo International’s missions are to: - act as watchdog when important modern movement buildings anywhere are under threat - exchange ideas relating to conservation technology, history and education foster interest in the ideas and heritage of the modern movement - elicit responsibility towards this recent architectural inheritance.” Disponível em: <www.docomomo.com>. Acesso em: 19 dez. 2016.

que é considerado bem de interesse cultural a ser preservado, estendendo-se a um número cada vez maior, a tipos cada vez mais variados e a um passado cada vez mais próximo. A preservação volta-se, assim, não mais apenas às obras de excepcional importância histórica e qualidade artística, como ocorreria no século XIX, mas também a todos os bens que – como enfatizado na Carta de Veneza, documento base do ICOMOS (International Council on Monuments and Sites) órgão da Unesco, de 1964 – com o tempo adquiriram significação cultural; ou seja, a todos os bens que são testemunhos significativos da operosidade humana e que são suportes da memória coletiva. (KÜHL, 2006, p. 19)

Ausência de reconhecimento

Apesar das inúmeras discussões acerca da necessidade da conservação integrada ao planejamento urbano e territorial nos anos 1970²⁹, as políticas públicas e o mercado imobiliário tendem a considerar a preservação como grande entrave para seus novos projetos. Casos recentes mostram a dificuldade de conservação dessas obras e de absorvê-las positivamente nos planos e projetos urbanos.

Mais do que as legislações de proteção de patrimônio, ou os pesquisadores e órgãos de preservação, são os movimentos sociais, de moradores e usuários desses edifícios, que têm evidenciado seu valor e se posicionado, com eficiência, pela sua preservação³⁰.

Como citado anteriormente, a partir da década de 1980, inicia-se um processo

de revisão historiográfica que inclui outros autores, obras e países, evidenciando as diversas nuances do moderno que ficaram em segundo plano nos primeiros manuais de arquitetura moderna. Essa revisão acabou sendo essencial para a possibilidade de uma leitura abrangente que permitisse sua preservação na segunda metade do século XX.

Frampton (1997) aponta as distintas variantes do moderno em função de condições “climáticas e culturais”. Aponta a relevância da produção de diversos arquitetos fora dos eixos principais trabalhados pela historiografia moderna. Cita os casos da Inglaterra, Tchecoslováquia, Espanha, África do Sul, Brasil, Japão entre outros. Mostra como a produção nesses lugares, apesar de ter sua origem na relação com a produção moderna europeia, se descola do Estilo Internacional para incorporar relações com as questões locais, sejam elas climáticas, topográficas ou culturais, ainda na primeira metade do século XX.

A criação do DOCOMOMO³¹ – International Committee for Documentation and conservation of buildings, sites and neighborhoods of the modern movement – na Holanda, em 1988 e sua implantação em vários locais do mundo vai colocar toda a produção do século XX sob uma nova perspectiva: a ideia de que há um patrimônio arquitetônico a ser preservado.

Consequência direta da pouca distância entre a construção e o reconhecimento dos edifícios como patrimônio cultural é o fato de que diversos edifícios

foram tombados enquanto seus autores, ou membros de sua equipe, ainda estavam vivos. A opinião dessas pessoas para a valorização é bastante controversa. Evidentemente, são contribuições valiosas, pois podem trazer informações relevantes. Mas há de se compreender a dificuldade de abordagem das obras, por parte de seus autores, como patrimônio cultural, já que não há o distanciamento crítico suficiente. Existe uma evidente dificuldade de enxergar a própria obra a partir de um olhar que deveria ser externo, conforme colocado anteriormente. Assim, em grande parte dos casos, essas obras são tratadas de forma pragmática, de atualização e modernização como se o edifício fosse um trabalho em aberto.

Em tempos recentes, razões pragmáticas, de cunho setorial e imediatista, muitas vezes disfarçadas de ações culturais, voltam a prevalecer, mesmo em relação a bens reconhecidos legalmente como patrimônio cultural. Imperam razões que trazem benefícios materiais, esquecendo-se as raízes espirituais que motivam o campo. As ações são ditadas por questões utilitárias: pelo uso, pela especulação em busca de maiores lucros, para se obter visibilidade, também com intuítos político eleitorais (resultante de certas práticas político-partidárias atuais e não da política entendida como administração pública voltada ao bem da coletividade). Questões de ordem prática não podem ser desprezadas, são, antes, essenciais e devem estar presentes, mas deixam de ser únicas e prevalentes e passam a ser concomitantes, ter caráter

indicativo, mas não determinante, se a preservação é de fato um ato de cultura. São empregadas como meios de preservar, mas não como a finalidade, em si, da ação. (KÜHL, 2006, p. 21)

Numerosos edifícios foram alterados ou até demolidos com o aval de seus autores ou de seus herdeiros culturais e biológicos. Essa não é uma questão de fácil solução. Contra uma argumentação de leitura abrangente – que acompanhe as recomendações e diretrizes para a preservação do patrimônio cultural – se opõe o próprio arquiteto com a suposta autoridade de um conhecimento inquestionável. Entretanto, cabe ressaltar que o reconhecimento como patrimônio cultural exige uma abordagem que se dá não apenas no profundo conhecimento da obra em si, mas dos valores atribuídos pela sociedade posteriormente. É nesse ponto que a postura dos autores pode se fragilizar.

A idolatria aos principais arquitetos modernos coloca a questão de forma categórica: quem teria autoridade para contrapor a postura dos “grandes mestres”?

Do ponto de vista da preservação, a resposta incorpora uma quantidade grande de atores: pesquisadores de várias áreas do saber e arquitetos que se dediquem a conhecer todas as camadas de valor que se sobrepõem à obra, levando em conta a visão dos diversos grupos sociais, inclusive as contradições presentes nas obras que, nos casos das obras consagradas, são invariavelmente descartadas no sentido de confirmar a sua excepcionalidade. Essa leitura, feita no momento de reconhecimento da obra como bem cultural,

³² Ver BRUAND (1997) e CORONA (1972).

ou no momento da proposição de alguma intervenção no bem não pode significar o seu congelamento no tempo. As ações de restauro são sempre concebidas na obra no seu estado atual, com problemas e marcas da passagem do tempo, a partir da já discutida leitura crítica. Portanto, não pode ter caráter nostálgico em hipótese alguma – uma postura que é muito comum e que será discutida adiante.

Em alguns casos a proximidade entre autor e obra leva a intervenções lesivas ou demolições completas pela impossibilidade de reconhecer em sua própria obra um valor de patrimônio cultural.

Em outros, o resultado pode ser satisfatório. Por vias tortas, o arquiteto-autor, na defesa de sua própria obra, preserva o edifício com critérios adequados, mesmo que o tema não seja abordado do ponto de vista do patrimônio cultural.

DUCHEN

O edifício industrial Peixe-Duchen foi projetado por Oscar Niemeyer e Hélio Uchoa (1913-1971) nos anos 1950, às margens da Rodovia Presidente Dutra, que liga São Paulo ao Rio de Janeiro.

Apesar de não ter sido integralmente construído, o conjunto foi reconhecido pela crítica como um relevante conjunto industrial, segundo Henrique Mindlin: “[...] in this design, also based on curving roof-lines, the structure, worked out by Joaquim Cardoso, is transformed into a daring investigation of the plastic possibilities of reinforced concrete”

(MINDLIN, 1961, p. 218), e está presente nas principais obras que tratam da arquitetura moderna no Brasil³². O edifício recebeu o primeiro prêmio na categoria de edifícios industriais da 1ª Bienal de São Paulo em 1951.

As atividades industriais do conjunto se encerraram no início dos anos 1980. Mesmo sem uso, em 1986, o conselho do CONDEPHAAT aprova a abertura do processo de tombamento do conjunto – processo 14.896/86. Na justificativa de abertura, o arquiteto Marco Antonio Lopes Tabet constrói uma argumentação que se inicia com a importância de Niemeyer na produção da arquitetura e construção de uma identidade nacional e na especificidade da produção brasileira em relação aos modernos europeus.

Sobre o edifício propriamente dito esclarece que

[...] seu interesse formal se deve ao fato de que desde os projetos para a Pampulha, o arquiteto vinha realizando uma série de experimentos que estavam viabilizando sua ruptura formal com o racionalismo de Le Corbusier. Esses experimentos combinavam dois conceitos que até então eram vistos e entendidos em separado, a saber, a forma arquitetônica e a forma estrutural. Por isso, desde a Capela de São Francisco, encontramos no ARCO o centro formal das pesquisas de Niemeyer. [...] estruturalmente, o projeto da fábrica se baseia na articulação de dois pórticos em arco. É essa articulação que cria a aparência de um equilíbrio instável que faz com que os arcos pareçam que

vão cair para os lados, ao mesmo tempo em que lhes confere necessária rigidez. É do desnível existente entre os dois arcos que se obtém as aberturas que permitem a iluminação natural da (sic) interior da área de fabricação, no centro da planta.

A construção do primeiro edifício, o bloco que vemos quando passamos de automóvel pela Dutra, foi feito de modo aproveitar as curvas de nível do terreno, evitando assim o movimento de terra. Por isso, o bloco principal fica em ângulo para as divisas do lote, abrindo a vista alegremente para a Dutra, de onde pode-se ver a sucessão do porticado a dar profundidade à modesta fachada. E, esse bloco, também serviria de pano de fundo para uma marquise curvilínea como uma “ameba”, sob a qual estaria localizado o restaurante da indústria, de modo semelhante ao partido do restaurante dançante da Casa de Baile em Belo Horizonte. O segundo Bloco, não construído, fora pensado também na forma de um porticado, muito à semelhança da Capela da Pampulha quando visto de frente. Estruturalmente, entretanto, sua solução era nova, derivada do bloco principal. A caixa d’água e a portaria, esta última demolida, constituíam duas joias modernas da brasilidade.

O segredo que tornou possível que o conjunto tão significativo viesse a ser projetado e, parcialmente construído, em São Paulo, está na linearidade do espaço interno que se permite pelo emprego da estrutura em pórtico; em função disso, a organização da linha de produção, que ti-

nha nos fornos lineares seu maior problema, podiam ter uma solução ótima, em termos de custo-benefício. Comprimento (profundidade) e largura (vão) tinham no arco porticado sua melhor solução.

Desta maneira, como se vê, a fábrica Peixe-Duchen é muito mais importante do que se é dado ver. Foi publicada em todas as revistas de arquitetura brasileira que se prezassem na época. Também está publicada em *Architectural Forum*, *Architecture d’Aujourd’hui*, *Progressive Architecture* [...] entre outras que podemos citar. Foi o único projeto de indústria que Oscar realizou e, não por mera coincidência, tinha que estar em São Paulo.

Por fim, quem não se lembra de tê-la visto ao viajar pela Dutra? De marcar com sua passagem o início da viagem e de não encontrar na mente nenhuma outra igual que se pudesse comparar? E, que coincidência saber ter sido ela projetada pelo mesmo que projetou o Ibirapuera e o Copan? Quem recusaria a ela o devido lugar em nossa memória? (CONDEPHAAT, 1986, p. 6, grifos do autor.)

Em 21 de outubro de 1986, o jornal Folha de S.Paulo anuncia que a Empresa de Transportes Atlas havia adquirido o lote da Duchén, no qual pretendia aumentar o seu terminal de carga.

A nova proprietária inicia um processo na tentativa de inviabilizar o tombamento e, além da argumentação do fim da função do edifício, encaminha a carta assinada por Niemeyer, na qual o arquiteto declara não reconhecer nenhum valor no conjunto edificado:

³³ Processo CONDEPHAAT 14.896/86 pg 65

³⁴ O arquiteto argumenta que o projeto não foi construído na sua totalidade e que a portaria foi demolida para ampliação da Via Dutra. (CONDEPHAAT, 1986, p. 66).

³⁵ O parque do Ibirapuera também não teve seu projeto concluído e foi reconhecido como patrimônio cultural.

³⁶ “O conselheiro Carlos Lemos em parecer de 25/10/87 concorda plenamente com as razões do arquiteto Castello Branco para o não tombamento do imóvel, recomendando o arquivamento do processo” (CONDEPHAAT, 1986, p. 116).

“Prezado Senhor,
Fui procurado pela Firma Atlas que adquiriu a Fábrica Duchen, agora tombada pelo patrimônio. (sic) Como responsável pela arquitetura da referida fábrica, apresso-me em declarar que não vejo nenhum inconveniente em ser cancelado o seu tombamento.

Trata-se de um prédio comercial e, a meu ver, sem maior importância.

Cordialmente
Oscar Niemeyer³³

Em resposta ao recurso da empresa, o arquiteto Bernardo José Castello Branco, então chefe da seção de projetos do CONDEPHAAT, apresenta um parecer que recomenda

[...] o não tombamento, motivo do processo 24.896/86, devido particularmente a três questões:

- 1º o aspecto fragmentário da obra³⁴
- 2º o atual estado de deterioração e retalhamento do seu terreno original
- 3º a necessária adaptação para um novo uso. (CONDEPHAAT, 1986, p. 68)

Ainda recomenda que “[...] o CONDEPHAAT providencie toda a documentação necessária, fotográfica inclusive e resenha histórica, completando os dados fornecidos na Informação Inicial, do arquiteto Marco Antônio Lopes Tabet, para salvaguarda da sua memória” (CONDEPHAAT, 1986, p. 68).

O arquiteto apresenta um conjunto de fotos que mostram o estado de conservação dos edifícios. O conjunto se apresenta íntegro, absolutamente legível

com suas características principais preservadas.

Percebe-se, na leitura do processo uma evidente mudança de postura do CONDEPHAAT a partir dos motivos apresentados pela empresa, mas, certamente, também da carta de Niemeyer, já que os argumentos levantados para o não tombamento eram facilmente refutáveis: o não completamento da projeto e seu mau estado de conservação. Mesmo não tendo sido construído o conjunto todo, os edifícios existente garantiam a unidade e o potencial da obra.³⁵ Ainda, o mau estado de conservação não pode ser empecilho para o tombamento. Pelo contrário, levanta a necessidade de proteger e pensar em política de restauro e qualificação da obra. Por fim, a necessária adaptação a um novo uso nunca foi nem será motivo para o não reconhecimento – é o tipo de ação mais usual para preservação do bem, recomendada, inclusive, pela Carta de Veneza.

Apesar do parecer técnico contrário ao tombamento, o Conselho decide tomar o conjunto em sessão do dia 30 de novembro de 1987.

Em resposta ao recurso da Atlas e ao arquiteto Castello Branco, a conselheira Maria Luiza Tucci Carneiro retoma a discussão, lembrando que os arquitetos Castello Branco e Carlos Lemos³⁶ se posicionaram pelo não tombamento do edifício. É importante lembrar que Lemos foi um dos principais colaboradores de Niemeyer em suas obras em São Paulo, o que faz com que seu posicionamento também tenha um peso relevante

na discussão. Anos mais tarde, em 1977, na ocasião do aniversário de 70 anos de Niemeyer no texto intitulado “Niemeyer faz 70 anos, triste com São Paulo” o argumento para a suposta tristeza era de que um grande número de obras do arquiteto na cidade sofreu alterações e, segundo Lemos, já não possuíam as características originais dos projetos. Entre as obras citadas “[...] há o conjunto do ITA, que o Oscar ganhou o concurso final, no fim da década de [19]40. Depois veio o prédio da Duchên de 1949/50.”³⁷

Carneiro, entretanto, ratifica a posição do conselho:

[...] por configurar-se como o importante espécime da linhagem de obras neimayerianas (sic), independente da opinião pessoal do arquiteto Oscar Niemeyer (sic) ressalta que: o valor e o significado de um bem cultural está justamente no reconhecimento que a sociedade faz do objeto em questão. Por isto ele é “único” extrapolando em significado e ocupação ao nível da memória coletiva. (CONDEPHAAT, 1986, p. 83)

Em resposta a Castello Branco, a conselheira questiona:

[...] se podemos recuperar e preservar um significativo exemplar histórico e arquitetônico em “seu original”, não há por que sugerir esse fique apenas “fotograficamente” registrado na memória da coletividade. Nesses casos, a resenha histórica e a documentação fotográfica devem subsidiar o restauro do edifício e não a sua demolição.

Aí sim, estaremos colaborando pra salvar a nossa memória já tão espoliada por interesse imediatistas e por que não, políticos. (CONDEPHAAT, 1986, p. 83)

O conselho decidiu, então, manter o tombamento do conjunto³⁸. A empresa entrou com recursos, com argumentações pautadas no parecer de Castello Branco enfatizando a postura de Niemeyer.

Mais um conselheiro, o arquiteto José Carlos Ribeiro de Almeida, se pronuncia pela preservação da obra e desqualifica os argumentos da empresa; considerando inclusive que:

[...] não cabe ao Sr. Niemeyer julgar a importância de uma obra sua. Se lhe foi dado o talento para projetá-la, e se esse talento se refletiu numa obra do significado da Fábrica Duchên, passou ela a compor o patrimônio da sociedade, passou ser de domínio público. Sua atitude de declarar o bem como de pequena importância, é, no mínimo, uma atitude presunçosa, por mais que o admiremos. (CONDEPHAAT, 1986, p. 125)

O então presidente do CONDEPHAAT, Edgard de Assis Carvalho, informa que havia uma denúncia de que estavam sendo executadas obras no conjunto da Duchên e solicita o embargo imediato das obras demolitórias em andamento, sendo prontamente atendido – essa resposta tem data de julho de 1990.

A empresa então alega que o terreno havia sido ocupado por moradores de rua e que parte da estrutura havia ruído,

³⁷ Folha de S.Paulo, 15/12/1977 pg 18

³⁸ Se o Conselho decidir pelo tombamento, ele só acontece definitivamente após a homologação pelo secretário da Cultura, fato que não ocorreu em nenhum momento, conforme indicado à folha 118 do processo.

³⁹ A empresa entrou com um projeto de adaptação e demolição que ainda seria deliberado pelo Conselho, mas alegou que o prazo para a decisão do CONDEPHAAT se extinguiu no recesso de julho e decidiu iniciar as obras sem a devida autorização (CONDEPHAAT, 1986, p. 125) – não há prazo estabelecido para deliberação do Conselho, portanto a alegação não procede.

⁴⁰ Essa questão mostra o desconhecimento dos trâmites no órgão. Uma vez aberto o processo de tombamento, o imóvel está legalmente protegido e qualquer alteração deve ser informada ao CONDEPHAAT. Portanto, a proteção do imóvel não depende da publicação do tombamento.

⁴¹ Conforme discutido no capítulo anterior e ratificado por Kuhl, B: “Em tempos recentes, as razões pragmáticas, muitas vezes disfarçadas de ações culturais, voltam a prevalecer, mesmo em relação a bens reconhecidos legalmente como patrimônio cultural. Imperam razões que trazem benefícios materiais, esquecendo-se as raízes espirituais que motivam o campo. Ou seja, as ações são ditadas por questões utilitárias: pelo uso, pela especulação em busca de maiores lucros, para obter visibilidade, também com intuídos político-eleitorais (resultante de certas práticas político-partidárias atuais e não da política entendida no sentido de uma administração pública voltada ao bem da coletividade).”

exigindo uma decisão do Conselho sobre o tombamento.³⁹

Na sequência, tanto a empresa quanto o arquiteto Castello Branco se colocam no sentido de que os problemas estruturais do conjunto não permitem mais a sua preservação, que, com a falta de conservação iniciou-se um processo de deterioração e desabamento da estrutura irreversíveis.

Um laudo datado de setembro de 1990, elaborado pelo Departamento Estadual de Polícia Científica atesta o estado de ruína do conjunto e as fotos apresentadas confirmam, de fato, uma situação irrecuperável.

A comparação entre as fotos de Castello Branco, de 1987, e as do laudo, de 1990, mostram um estado de arruinamento impensável para uma estrutura de concreto daquele tipo, mesmo com a alegada falta de conservação. A justificativa de se tratar de uma estrutura frágil que, por ter grandes vãos e problemas nas juntas de dilatação, teria se arruinado parece omitir uma intenção deliberada pelo desmoronamento – ou demolição? – do conjunto.

Um acórdão de setembro de 1991 do Tribunal da Justiça decide dar ganho de causa à Empresa Atlas, sendo que um dos argumentos trata da demora do CONDEPHAAT em deliberar pelo tombamento.⁴⁰

Em 22 de fevereiro de 1992, em documento cuja assinatura não é possível de se identificar o autor consta:

O e. Colegiado, na referida sessão de 06.07.92, propendeu pelo can-

celamento do tombamento dadas as condições aludidas retro, com a manutenção, no imóvel, de arcos que restariam remanescentes e tomada de medidas punitivas. Contudo, em conversação que mantive com a Atlas, proprietária, na pessoa de seu advogado, ficou combinado que o colega me enviaria cópia do inquérito criminal instaurado por representação nossa, já arquivado, e que os arcos já foram demolidos após a publicação do Acórdão do T.J., que, em suma, levantou a proibição das obras demolitórias, dando provimento ao recurso da Atlas, com o que se pôs termo à ação cautelar do douto M. Público. (CONDEPHAAT, 1986, p. 180)

INTERVENÇÕES NO MODERNO

Nas abordagens da arquitetura moderna como patrimônio cultural é evidente a dificuldade de se trabalhar com a passagem do tempo, o envelhecimento e problemas provenientes da experimentação tecnológica. As questões sobre sua preservação passam a ser sobre como tratar edifícios recentes, construídos com tecnologias ainda atuais e materiais disponíveis. Identifica-se uma grande quantidade de intervenções com duas abordagens distintas: as pragmáticas, que não consideram os valores atribuídos, comprometendo sua transmissão como patrimônio cultural; e as de repriminção, que não aceitam a passagem do tempo incorporada aos edifícios.⁴¹

Carbonara (1997, p. 286) faz uma importante distinção no que diz respeito

à recuperação da imagem de uma obra em um trabalho de restauro: “trata-se de compreendero reaturo como ação que visa a recuperação da verdadeira imagem da obra que, como veremos, pode ser diferente da imagem original e não há nada a fazer com a tentação da velha “unidade de estilo””⁴²

Algumas realidades normativas, como as da França e Itália, estipulam parâmetros temporais para o tombamento, exigindo um mínimo de antiguidade. No Brasil, não há nenhum tempo estabelecido, ou seja, uma obra recém-concluída pode ser tombada⁴³. Esse é um dos principais fatores que dificultam a valorização. É a partir dessa constatação que serão discutidos os processos de preservação do moderno que, invariavelmente, misturam biografias, projetos e obras construídas.

Não é privilégio da produção moderna a assinatura de projetos; pelo contrário, desde tempos remotos os edifícios têm em sua assinatura um ponto de destaque, mas a relação que atualmente se estabeleceu com os grandes nomes da produção arquitetônica do século XX tem interferência direta na sua preservação, diferentemente de edifícios de épocas anteriores.

São duas abordagens principais: a consulta a arquitetos autores, membros de sua equipe ou familiares que se posicionam como habilitados a intervir nas obras devido a um suposto conhecimento aprofundado, ou a busca dos projetos originais que seriam, também supostamente, a possibilidade de novas construções,

reinterpretações e reconstituições. Como aponta Kühl:

Para as obras icônicas, em geral vinculadas ao movimento moderno – em que se chega a extremos de nem mesmo buscar o suposto estado original *as built* (como de fato construído), mas o estado *as published*, como divulgado através de fotos e projetos da época da construção, ou mesmo refazer uma obra desaparecida segundo projeto original –, até manutenções e modernizações desrespeitosas em relação aos aspectos documentais e formais das obras, algo que acomete sobretudo algumas expressões da arquitetura mais recente, construídas no segundo pós guerra, ou obras anteriores, não modernas. (KÜHL, 2009, p. 95)

As abordagens mais comuns, no sentido da reconstituição, evidenciam a dificuldade de se trabalhar em diálogo com os edifícios e seus autores. É um processo de submissão que em nada contribui para a preservação e tem um forte caráter nostálgico, como aponta Simona Salvo:

Nel migliore dei casi, pertanto, si perseguono motivazioni culturali per recuperare quel valore simbolico che la letteratura critica ha riconosciuto all’opera ma facendo un uso pretestuoso delle fonti documentarie e trattando con scarso scrupolo la materia dell’opera pur di raggiungere un antistorico “purismo formale”. (SALVO, 2016, p. 77)

O direito do autor é uma questão que pode funcionar como contra-argumento.

⁴² “[...] si tratta quindi d’intendere il restauro come azione mirante al recupero della vera immagine dell’opera che, come vedremo, può essere cosa diversa dall’immagine originale e non ha nulla a che fare con le tentazione della vecchia ‘unità di stile’”. tradução do autor

⁴³ Vale ressaltar que a atuação do SPHAN causa controvérsia até hoje, principalmente no que diz respeito à valorização do moderno, que teve seu reconhecimento realizado de modo simultâneo à sua produção.

⁴⁴ Legge 22 Aprile 1941, N. 633. - Protezione del Diritto D'autore e di Altri Diritti Connessi al suo Esercizio

⁴⁶ a obra foi reconhecida pelo órgão do Estado competente como de importante caráter artístico, caberá ao autor estudar e implementar tais modificações” (tradução do autor)

⁴⁵ RESOLUÇÃO N° 67, DE 5 DE DEZEMBRO DE 2013 do CAU – Conselho de arquitetura e Urbanismo <http://www.cau.br.gov.br/direitosautorais> acesso em 12 de novembro de 2016

As legislações que tratam do tema variam muito em cada país. Na Itália, o autor tem o direito de atuar na sua obra, caso ela tenha sido reconhecida com valor artístico – “[...] se all’opera sia riconosciuto dalla competente autorità statale importante carattere artistico spetteranno all’autore lo studio e l’attuazione di tali modificazioni”⁴⁴. No Brasil a lei que regulamenta o direito autoral estabelece que:

Art. 5º Qualquer projeto ou trabalho técnico de criação só poderá ser repetido com a anuência do detentor do direito autoral patrimonial correspondente, respeitados os direitos autorais morais do autor.

Art. 6º Para os efeitos desta Resolução considera-se: I – Repetição indevida: reprodução integral de projeto ou outro trabalho técnico de criação em Arquitetura e Urbanismo, realizada em desacordo com o art. 5º desta Resolução e efetuada por pessoa física ou jurídica que é titular de algum direito patrimonial sobre a obra intelectual; II – Cópia: reprodução integral de projeto ou outro trabalho técnico de criação em Arquitetura e Urbanismo, efetuada por pessoa física ou jurídica que não é titular de nenhum direito patrimonial sobre a obra intelectual.⁴⁵

Da forma como estão colocadas, estas leis se mostram absolutamente inviáveis. Numerosas reformas são feitas sem nenhum tipo de consentimento de arquitetos autores em residências, apartamentos etc. No caso da preservação do patrimônio, poderia se argumentar que, pelo valor cultural, essa consulta deveria ser

realizada mas, como está sendo discutido neste trabalho, há problemas sérios nesta postura do ponto de vista da aproximação e preservação dos bens culturais.

O caso da legislação brasileira, que atribui o direito autoral inclusive à pessoa jurídica, incentiva as ações de continuidade dos escritórios de determinados arquitetos, que ficam legalmente autorizados a atuar em nome de seus autores, o que remete à discussão colocada no capítulo anterior.

MITIFICAÇÃO

A importância atribuída a alguns edifícios modernos não se dá pelo olhar mitificado construído pela crítica e pela história da arquitetura. Assim, as relações com os autores, equipes, herdeiros e documentação também se apresentam, mas de forma distinta. Há nesses casos a constante busca de uma suposta originalidade e de uma aparência de obra nova que nega o passar do tempo. Ações de repristinação que se pautam por justificativas questionáveis e colocam a preservação em cheque.

Segundo Salvo

[...] dal ripristino più spinto al conservatorismo feticista, dalla condanna del passato al suo spasmodico revival, si verificano imprevisibili corto circuiti fra Storia e vicende personali, che consentono la scesa in campo di quelle già enunciate “affinità elettive” generate da relazioni personali, a volte affettive, altre intellettuali, altre

professionali, ma comunque determinanti nell'orientare l'intervento.⁴⁶ (SALVO, 2016, p. 79)

Uma busca incessante pela imagem idealizada desta arquitetura, que nesses processos, ainda segundo Salvo, passa a ter como principal valor a sua imagem, desvinculada de processos históricos, sociais e culturais: “L’architettura non è più oggetto collocato nel tempo e nello spazio ma diventa modello di sé tessa” (SALVO, 2016, p. 27).

Para isso, desconsideram-se vários aspectos construtivos e de contexto e as decisões são amparadas na justificativa da existência de projetos executivos. Por vezes, leva-se em consideração intenções e partidos primeiros de projeto, versões e estudos que podem jamais ter sido construídos⁴⁷. Ambos os casos serão discutidos adiante, mas no que diz respeito ao reconhecimento dos bens como patrimônio, levanta-se uma discussão específica: estaria sendo construída uma nova abordagem do patrimônio, específica para o moderno, que nega a construção teórica desenvolvida até o momento? Quais as reais intenções desse tipo de postura?

Uma delas parece ser, efetivamente, a dificuldade de aceitar que essa importante produção do século XX teve conquistas relevantes, mas se encerrou como mais um ciclo da história. Há um deliberado interesse em manter os princípios modernos do não histórico, de uma arquitetura que não envelhece, da produção em série como tendo alcançado o ponto máximo de uma evolução da arquitetura.

Contrária, inclusive, às propostas que, desde Riegl, negam os sucessivos movimentos artísticos e históricos como um processo de desenvolvimento e evolução.

Essas obras assumem um caráter heroico, inacessível, que acaba por prejudicar a sua preservação de forma adequada. Há uma dupla possibilidade de abordagem: por um lado, uma compreensão de “intocabilidade”, na qual novos usos e demandas contemporâneas são prejudicados em nome de uma suposta condição original; por outro, ações que buscam resgatar uma condição supostamente original e musealizada vinculada à imagem consagrada da obra, conforme discutido anteriormente.

Simona Salvo (2016, p. 11) destaca que “I principi de serialità, transitorietà e fragilità che hanno programmaticamente indirizzato la produzione dei manufatti, pur raramente posti in atto, inducono a ritenere legittimi copie e ricostruzioni”. Evidentemente, a justificativa de ações de repristinação a partir do ideário moderno da industrialização da construção mostra ser frágil, posto que vários dos edifícios modernos preservados não partem desse princípio. A ideia de produção em série está vinculada principalmente à questão habitacional e industrial. Utiliza-se de forma inadequada o conceito, a fim justificar essas ações de repristinação e novas construções a partir de projetos. Basta verificar quais os casos de novas construções com era, dov’era ou de “restauros” que recuperam uma suposta imagem original, como o já citado caso da Villa Savoye para perceber que não

⁴⁶ “da repristinação mais forçado ao conservadorismo mais fetichista, da condenação do passado ao seu renascimento espasmódico ocorrem curtos circuitos inesperados entre a história e fatos pessoais que permitem a entrada das “afinidades eletivas” a partir das relações pessoais, ora afetivas, intelectuais, profissionais, que determinam as diretrizes da intervenção (tradução do autor)

⁴⁷ Postura defendida por Theodor Prudon em “Preservation of Modern Architecture”, John Wiley & Sons, 2008.

⁴⁸ Essa discussão sobre a ambiência da obra é bastante discutida por GIOVANONNI (2013), BRANDI (2004) e CARBONARA (1997).

se trata de obras que operam baseadas no princípio de série. Assim, a ideia do falso, conforme estabelecido por Brandi, contribui para localizar essas obras no seu devido lugar, já que “[...] o falso poderá espelhar a forma particular de ler uma obra de arte e de inferir o estilo que foi próprio a um dado período histórico” (BRANDI, 2004, p. 116). Portanto, passa a ser essencial se desvincular e ter o devido distanciamento do discurso dos arquitetos e teóricos modernos do início do século XX para não cair em anacronismo, devendo nos afastar da armadilha da militância que aquele momento exigia.

Entretanto, em um trabalho de restauro as decisões no projeto correm sempre o risco de estar no limite entre restauro, conservação e reconstituição, conforme Carbonara (1997, p. 274): “[...] fino a quale punto il restauro deve mirare a ristabilire l’unità e l’integrità dell’opera in quanto immagine senza commettere un falso artistico o storico e senza cancellarne le tracce del passaggio del tempo?”. Para o patrimônio recente, essa questão ganha maior complexidade pela possibilidade de utilização no restauro dos mesmos materiais e tecnologias empregados na construção. Esse limiar é sempre bastante tênue.

Uma vez construída, a obra tem especificidades locais irreprodutíveis tais como o tipo de solo, a orientação, a topografia e, principalmente, o contexto ambiental, social e cultural. Há uma simbiose da obra em relação ao ambiente, pois a recepção dela é condicionada pelo entorno e, por sua vez, o ambiente como

um todo passa a ser percebido a partir, também, da sua presença.⁴⁸

Além disso, para aqueles que em algum momento acompanharam qualquer construção a partir de projetos extremamente detalhados, é evidente que decisões de obra, in loco, muitas vezes são incorporadas ao edifício sem nenhuma documentação.

Fotos, desenhos e croquis também têm as suas armadilhas. Qual autor divulgaria imagens dos problemas das suas obras? Dos ângulos menos privilegiados? Obviamente as imagens são escolhidas a fim de mostrar o que há de melhor, de mais elaborado, que confirme o discurso a ser incorporado ao edifício.

Importante reafirmar a importância desses documentos como fontes de informação sobre os projetos. São essenciais para a sua compreensão como um todo e para amparar os estudos de um eventual projeto de conservação ou restauro. Mas sua leitura exige cuidados. Do ponto de vista epistemológico é necessário fazer uma leitura crítica das fontes. São úteis no sentido de entender o que foi proposto, mas não garantem, em hipótese alguma, que o que foi construído é rigorosamente o que está representado menos ainda, que poderia ser construído no momento de uma nova intervenção.

Soma-se a isso o fato de que, segundo o restauro-crítico, é essencial compreender os processos e as camadas históricas que se sobrepõem continuamente e que passam a fazer parte do edifício; fatos que não estão incorporados ao projeto, sendo legíveis apenas no objeto construído.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Levando-se em conta as revisões historiográficas do moderno e a constante tentativa de ampliar a compreensão do que foi a produção arquitetônica do século XX, a abordagem das obras dos grandes mestres modernos ainda é carregada de um viés mitificado, o que inviabiliza o distanciamento necessário para uma leitura crítica. Ainda se observa, inclusive nas universidades, a dificuldade de críticas e de estudos que apontem suas contradições e seus problemas, já que grande parte dos trabalhos permanece com caráter laudatório.

Acima de tudo, há ainda a dificuldade de dialogar com o fim de um período, com a necessidade do luto que, se mal elaborado, dificulta a abordagem dos processos históricos e a inserção do moderno no campo do patrimônio cultural, como uma importante produção do século XX que deve ser preservada. Assim, as propostas de preservação e restauro tendem a evidenciar essa dificuldade com projetos que, na maioria das vezes, preferem tentar resgatar um suposto estado original das obras.

Se as propostas modernas do início do século XX propõem uma pauta para a arquitetura e para a cidade diretamente relacionada com um modo de vida, com a práxis cotidiana, e com novas tecnologias construtivas, parece que no final do século há uma leitura dessa produção apenas como imagem, os edifícios ficam descolados dos princípios que lhes deram origem e de sua história, como se fosse

possível fazer tal separação. A recuperação se dá exclusivamente por questões de ordem estética. Ações como essas retiram camadas importantes dessas obras e não são exclusivas do moderno. A proposta de recuperação da imagem de uma obra consagrada, sem um olhar crítico para as camadas que se sobrepõem ao objeto – que não estão restritas apenas à recuperação da matéria – é prática comum para atingir um suposto estado de obra nova. A arquitetura vira efetivamente uma imagem e, nesse sentido, as obras de repriminção ganham espaço, mas será que atendem efetivamente ao desejo de preservar?

Trata-se de uma postura recorrente e, por isso, preocupante, que não se restringe ao campo da preservação do patrimônio cultural, mas que interfere também no campo da cultura e da história. Apagar marcas do tempo significa escolher a história que se quer preservar. Elimina a responsabilidade de refletir sobre a história com o máximo de informações possíveis, permitindo, assim, a compreensão das diversas camadas que se sobrepõem. Não se trata da hipotética busca de uma verdade absoluta, mas da possibilidade de entender as interferências e a passagem do tempo.

A perspectiva de preservar as marcas do tempo pressupõe uma possibilidade – que não necessariamente é uma garantia – de não apagar traços históricos, não apenas os que se restringem à materialidade dos edifícios em questão, mas os que também refletem atos, casos, acontecimentos que tenham marcado a sociedade e que podem estar representados nesses

⁴⁹ Nas últimas décadas o conceito de patrimônio imaterial aportou novas possibilidades de preservação cultural. Esses conceitos, ainda recentes, mas já bastante debatidos, têm gerado leituras muito enviesadas. Uma confusão constante diz respeito ao lugar de suporte da prática ou de algum fato. Quando se trabalha com o lugar onde se deu algum acontecimento ainda está se falando de patrimônio material. Preserva-se o lugar, o espaço físico onde determinado fato ocorreu. Quando a questão trata de salvaguarda de uma prática cultural, não necessariamente há matéria, mesmo que para execução da prática seja necessária uma característica física especial. Por exemplo para preservar um tipo de música como o samba, são necessários instrumentos musicais específicos, uma forma de tocar, cantar e até dançar, mas, não envolve, necessariamente, a preservação de um local, de um edifício. Daí ser patrimônio imaterial, mas que é sempre atrelado a questões materiais (os instrumentos, por exemplo), assim como o chamado patrimônio material está articulado com uma série de questões intangíveis (as questões memoriais e simbólicas), que encontram respaldo na materialidade. Ou seja, essas questões não podem ser tratadas de modo dissociado nem simplificado.

edifícios. Assim, evita-se a escolha, sempre arbitrária, de um momento idealizado que será estabelecido como o “momento a preservar”. O apagamento de camadas sempre será um ato parcial, que define as épocas escolhidas e omite outras.

O que se observa é que as diretrizes para projetos de restauro – mínima intervenção, distinguibilidade, re-trabalhabilidade e utilização de técnicas compatíveis – têm sido usadas como cartilha, sem senso crítico. Ou seja, aplica-se de forma pragmática os princípios, com respostas técnicas que atendem apenas à preservação da imagem, mas não o patrimônio em toda a sua complexidade. Mesmo a manutenção de marcas, sem o devido critério, pode não ser suficiente para transmitir a informação encontrada. Não é questão de fácil resposta e demanda propostas que organizem o conhecimento do problema colocado, as soluções técnicas possíveis e criatividade. A dificuldade maior é encontrar a dosagem certa para esses elementos.

A ideia de falso, conforme discutido neste trabalho, vem sendo criticada por ser, supostamente, um conceito conservador que busca uma verdade hipotética e desnecessária. Pelo contrário, o que se tentou discutir é a possibilidade de ampliar as leituras do patrimônio e da história. Se uma intervenção em um bem cultural levanta dúvidas sobre a história de um edifício, colaborará para uma abordagem incompleta e tendenciosa – até mesmo falsa – ainda que muitas vezes os autores das propostas nem mesmo se deem conta do equívoco cometido⁴⁹.

Outra questão importante é que, para apresentar as camadas históricas de uma obra, o “produto final” pode não atingir o aspecto de “obra nova”, que pode desagradar aqueles que anseiam por uma obra antiga com cara de recém-construída.

Assim, um edifício não pode ter sua abordagem pautada apenas pela sua imagem, devendo abarcar questões documentais, memoriais simbólicas etc. É isso que se tentou abordar. O foco apenas nas discussões técnicas elimina as camadas dos acontecimentos múltiplos que podem, em alguns casos, ser essenciais. Muitos deles deixam marcas sobre a matéria que também devem ser consideradas, pois são elas que permitem compreender a passagem do tempo e dos fatos. Apagá-las é uma ação tecnicamente possível, mas isso implica, no entanto, o apagamento das marcas e cicatrizes que revelam a história real, não apenas do edifício, mas de todos os fatos que envolvem sua existência. Construções novas que pretendam substituir obras que tenham desaparecido também omitem parte significativa da história. A matéria é, nesses casos, o principal testemunho da passagem do tempo, das modificações feitas, dos traumas sofridos.

A participação crescente da sociedade nas discussões sobre a preservação do patrimônio cultural coloca em pauta a necessidade de tentar alcançar a maior abrangência possível, sem priorizar determinados grupos ou as histórias oficiais. Cada vez mais, grupos que até pouco tempo não tinham como se expressar e questionar valores atribuídos

ao patrimônio têm conseguido se colocar e reivindicar seu lugar. A ampliação do campo do patrimônio inclui essa crescente discussão. Edifícios e lugares que até recentemente não eram considerados no campo da preservação cultural – que tratava prioritariamente de obras excepcionais por suas qualidades plásticas ou pela relevância dos fatos a elas associados (segundo uma dada visão da história),

os chamados monumentos artísticos e históricos – vêm ganhando seu lugar. Campos de concentração, lugares de tortura das ditaduras militares da América Latina, cemitérios – oficiais e clandestinos – lugares de violência contra grupos étnicos e minorias (pelourinhos, missões etc.), tragédias de diferentes origens passam a fazer parte de lugares e edificações que devem ser preservados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- _____. Entretiens sur l'architecture. Paris, Morel et Co., 1863-1872. 2v ; reed. BRUXELAS 93 1994
- ANDRADE, Antonio Luiz Dias de. Um Estado Completo que Pode Jamais ter Existido. São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, Tese de Doutorado, 1993.
- ARTIGAS, Rosa (org). Paulo Mendes da Rocha : projetos 1999-2006. São Paulo : Cosac Naify, 2007.
- BENEVOLO, Leonardo. História da Arquitetura Moderna. Trad. Ana M Goldberger. São Paulo. Perspectiva, 2006
- BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica" In: Magia e técnica arte e política: ensaios sobre literatura e historia da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOITO, Camillo. Os Restauradores. Trad. Beatriz Mugayar Kuhl e Paulo Mugayar Kuhl. São Paulo: Atelier Editorial, 2003
- BRANDI, C. "Processo all'architettura moderna" in l'Architettura Cronache e Storia n° 11,1956 . pg 356/360
- BRANDI, Cesare. Teoria da restauração. Trad. Beatriz Mugayar Kuhl. Cotia : Ateliê, 2004
- BRUAND, Yves. Arquitetura Contemporânea no Brasil. São Paulo, Brasil : Perspectiva, 1997.
- CAMARGO, Mônica Junqueira de. Sobre o projeto de Oscar Niemeyer para o entorno do Teatro no Parque Ibirapuera. *Minha Cidade*, São Paulo, 05.056, Vitruvius, mar 2005 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/05.056/1984>>.

- CARBONARA, Giovanni. Avvicinamento al restauro, Napoli, Liguori, 1997 pg 285-286
Apud Kuhl, Beatriz Mugayar. Preservação do Patrimônio Arquitetônico da Industrialização. São Paulo: Atelie Editorial, 2008
- CARBONARA, Giovanni. Verbet: “Le tendenze attuali del restauro in architettura”. In: *Nuove Conoscenze e Prospettive del Mondo dell’Arte*, Secondo Supplemento dell’Enciclopedia Universale dell’Arte. Novara: Istituto Geográfico de Agostini, 2000, pp. 533-541.
- CARTER, Peter. Mies van der Rohe at Work. Phaidon. Londres, 1999
- CARVALHO, Cláudia Suely R. de. Preservação da Arquitetura Moderna. São Paulo: FAUUSP, Tese de Doutorado, 2006
- CERVELLATI, Pier Luigi: Boloniarpolitica y metodologia de la restauracion de centros histórico Barcelona Gili 1976.
- CHOAY, Françoise. A Alegoria do Patrimônio. São Paulo, UNESP. 2001.
- CHOAY, Françoise. *A regra e o modelo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- CHOAY, Françoise.. Patrimônio em questão – antologia para um combate. Trad. João G. A. Domingos. Belo Horizonte, MG: Fino Traço, 2011
- COHEN, Jean-Louis. Mies van der Rohe. Paris. Editions Hazan, 2007
- COSTA, Lúcio. Lúcio Costa: Registro de uma vivência. – São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- COSTA, Sabrina Studart Fontenele. Edifícios modernos e o traçado urbano no centro de São Paulo. Annablume, São Paulo, 2015
- COTRIM CUNHA, Marcio. Mies e Artigas: A delimitação do espaço através de uma única cobertura. *Arquitextos*, São Paulo, 09.108, Vitruvius, mai 2009 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.108/52>>.
- CUNHA, Claudia dos Reis e. A atualidade do pensamento de Cesare Brandi. *Resenhas Online*, São Paulo, 03.032, Vitruvius, ago 2004 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/03.032/3181>>.
- CURY, Isabelle (org). Cartas Patrimoniais. Rio de Janeiro: IPHAN, 2000
- DURAND, José Carlos. Le Corbusier no Brasil. Negociação Política e Renovação Arquitetônica. Revista Brasileira de Ciências Sociais nº16, 1991. Disponível em <http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_16/rbcs16_01.htm> acesso em 15/02/1972
- ETIENNE-STEINER, Claire, Saunier, Frédéric, Gauthiez, Bernard Préf, Haute-Normandie. Service régional de l’inventaire général. - Ed. du patrimoine : Paris, 2005. - Cahiers du patrimoine
- FERRAZ, Marcelo Carvalho (coord). Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1996
- FICHER, Sylvia. Oscar Niemeyer e Brasília: criador versus criatura . Disponível em <<http://mdc.arq.br/2009/01/12/oscar-niemeyer-e-brasilia-criador-versus-criatura/>>acesso em 09/02/2011
- FONSECA, Maria Cecília Londres. O Patrimônio em Processo - Trajetória Política Federal de Preservação no Brasil. Rio de Janeiro, UFRJ/Minc/IPHAN, 1997

- FRAMPTON, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. México: Ediciones Gustavo Gili, 1983.
- FREIRE, Adriana. A última de Le Corbusier. In *Arquitetura e Urbanismo*, 169. São Paulo: Pini, abril de 2008.
- GIANECCHINI, Ana Clara. *Técnica e estética no concreto armado: um estudo sobre os edifícios do MASP e da FAUUSP*. Dissertação de mestrado. São Paulo: FAUUSP, 2009.
- GIEDION, S., *Space, Time and Architecture*, Cambridge, Harvard University Press, 1941;
- GUERRA, Abilio. Monografia sobre Salvador Candia e a necessidade de um diálogo acadêmico. *Resenhas Online*, São Paulo, 07.078, Vitruvius, jun 2008 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/07.078/3071>>.
- GUILLOT, Xavier (org). *Firminy. Le Corbusier en heritage*. Saint-Étienne: Publications de l'université de Saint-Étienne, 2008.
- HABERMAS, J. – *Arquitetura Moderna e Pós Moderna in Dossier Habermas*, Revista Novos Estudos CEBRAP, setembro 1987
- JORGE, Luís Antônio. Ensino de Projeto e o projeto de ensino. Da arquitetura e do urbanismo na FAU-USP. *Drops*, São Paulo, 10.030, Vitruvius, jan 2010 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/drops/10.030/2113>>.
- KAMITA, João Massao. *“Vilanova Artigas”*. Cosac & Naify Edições. Série Espaços da Arte Brasileira. São Paulo, SP. 2000.
- KÜHL, Beatriz M. (org) Gustavo Giovannoni – *Textos Escolhidos*. São Paulo: Atelier Editorial, 2013. pg 42
- KÜHL, Beatriz Mugayar. “Conservação e restauração”. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo., N. Sér. v. 18. p. 287-320. jul. – dez. 2010.
- KUHL, Beatriz Mugayar. *Preservação do Patrimônio Arquitetônico da Industrialização*. São Paulo: Atelie Editorial, 2008
- KUHL, Beatriz Mugayar. *Restauração Hoje: Método, Projeto e Criatividade*, revista designio 6 set 2006 p 19- 35
- L'ARCHITECTURE d'aujourd'hui n° 7/1946
- L'ARCHITETTURA Cronache e Storia
- LE CORBUSIER Complete works
- LE CORBUSIER. *La charte d'Athènes*. Paris: Plom, 1943.
- LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- LE DUC, Eugene E. *Violet. Entretiens sur l'architecture*. Paris, Morel et Co., 1863-1872. 2v ; reed. BRUXELAS
- LE DUC, Eugene E. *Violet. Restauração*. Trad. Beatriz Kuhl. São Paulo: Atelier Editorial, 2000
- LEITE, Rogério Proença. *Contra-usos da cidade – lugares e espaço público na experiência urbana contemporânea*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.
- LEVI, Rino. *Arquitetura e Cidade/Rino Levi* [Renato Anelli (pesquisa e texto); Abílio Guerra (coordenação editorial); Nelson Kon (ensaios fotográficos)] São Paulo: Romano Guerra Editora, 2001.

- LOOS, Adolf. Ornamento y delito y otros escritos. Barcelona : Editorial Gustavo Gili, 1972.
- MACEDO, Danilo M. Da matéria à invenção – as obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerias 1938-1955. Brasília. Camara dos Deputados, 2008
- MACEDO, Danilo M. Da matéria à invenção – as obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerias 1938-1955. Brasília. Camara dos Deputados, 2008
- MARINS, Paulo César Garcez. “Trajetórias de preservação do patrimônio cultural paulista” IN: SETÚBAL, Maria Alice (coord.do projeto)Terra Paulista: trajetórias contemporâneas. São Paulo: CENPEC/Imprensa Oficial, 2008, p. 137-167.
- MARTÍNEZ Ascensión Hernández. La clonación arquitectónica. Madrid, Ediciones Siruela, 2007
- MINC/IPHAN. *Cadernos de Documentos n° 3*. Cartas Patrimoniais. Brasília: MinC/Iphan, 1995.cinament
- MINDLIN, Henrique Ephim .Brazilian architecture. Imprenta London : Royal College, 1961
- PELEGRINI, Ana Carolina S. Bolonha, Barcelona, Firminy: quando o projeto é patrimonio. In http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_12/08_ACP_firminy_300409.pdf
- PESSOA, José (Org.) Lúcio Costa: Documentos de trabalho. – Rio de Janeiro: IPHAN, 2004
- PEVSNER, N., Pioneiros do Desenho Moderno, São Paulo, Martins Fontes, 1980;
- PINTO, L. Pierre Bourdieu e a teoria do mundo social /trad. Luiz Alberto Monjardim – Rio de Janeiro: editora FGV, 2000.
- PRUDON, Theodore H.M. Preservation of Modern Architecture. New Jersey, John Wiley & Sons, Inc. 2008
- RESTAURO e recuperação no edifício Vilanova Artigas, no anexo e no edifício Vila Penteado. 2009. Disponível em <http://www.fau.usp.br/fau/secoes/espacos_fisicos/informativo_06maio.pdf> acesso em 12/02/2011
- RIEGL, Alois. *Le Culte Moderne des Monuments, son essence et sa genèse*. Trad. Daniel Wiczorek, apres. Françoise Choay. Paris: Seuil, 1984.
- ROCHA, Paulo Mendes. Memorial do arquiteto Paulo Mendes da Rocha para o projeto de intervenção no Pavilhão Lucas Nogueira Garcez. 1998 . disponível em <www.mmbb.com.br>
- RODRIGUES, Alexandre. Iphan tomba 35 obras de Niemeyer. O Estado de S. Paulo, 07/12/2007
- RODRIGUES, Marly. Imagens do passado: a instituição do patrimônio em São Paulo, 1969-1987.
- ROGERS, E.N./SERT,J.L./TYRWHITT, J. – Il Cuore della Città? Per una vitta piú umana delle comunità, Congressi Internazionali de Architettura Moderna, Milano Hoepli Editore, 1977
- ROGERS, E.N./SERT,J.L./TYRWHITT, J. – Il Cuore della Città? Per una vitta piú umana delle comunità, Congressi Internazionali de Architettura Moderna, Milano Hoepli Editore, 1977
- ROGERS, Ernesto N. Esperienza dell’architettura Giulio einaudi editore, milan 1958 Ediciones nueva vision, bs aires argentina 1965 tradução horacio crespó

- ROSSI, Aldo. *A Arquitetura da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001
- RUSKIN, John. *A lâmpada da memória*. Trad. e apres. Maria Lucia Bressan Pinheiro, rev. Beatriz e Gladys Mugayar Kühl. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.
- RUSKIN, John. *The Seven Lamps of Architecture*, Sunnyside, Kent, George Allen, 1889
- SALVO, Simona. A intervenção na arquitetura contemporânea como tema emergente do restauro, Pós. Revista do programa de pós-graduação em arquitetura e urbanismo da FAUUSP, 2008, n. 23, pp. 199-211.
- SALVO, Simona. Arranha-céu Pirelli: crônica de uma restauração, *Desígnio*, 2006 (2007), n. 6, pp. 69-86.
- SALVO, Simona. Restauro e “restauros” das obras arquitetônicas do século 20: intervenções em arranha-céus em confronto (Tradução: Beatriz Mugayar Kühl**) *Revista CPC*, São Paulo, n.4, p.139-157, maio/out. 2007
- SANTOS, Mariza Veloso Motta. Nasce a academia SPHAN in *Revista do patrimônio histórico e artístico Nacional* nº 24. IPHAN 1996
- UNESCO. *Orientação para a elaboração de Declarações de Valor Universal para bens do Patrimônio Mundial*. Centro do Patrimônio Mundial da Unesco, 2008.
- UPPH/CENTRO de Documentação CONDEPHAAT. *Dossiê Artigas*. Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo. 2010
- VALLE, Marco Antonio Alves do. *Desenvolvimento da forma e procedimentos de projeto na arquitetura de Oscar Niemeyer (1935-1998)*. São Paulo: FAU/USP, 2000.
- VILANOVA ARTIGAS: *Arquitetos Brasileiros – São Paulo*: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi: Fundação Vilanova Artigas, 1997
- WISNIK, Guilherme T. *2G Nº 54 - Joao Vilanova Artigas*. Gustavo Gili. Barcelona, 2010
- WISNIK, Guilherme T.. *Lúcio Costa*. São Paulo: Cosac&Naify Edições, 2001
- WOLFF, Silvia Ferreira Santos. *Arquitetura moderna paulista - a preservação oficial*. Texto apresentado ao 1º Docomomo/Vale do Paraíba , realizado na residência Olivio Gomes, São José dos Campos, 1998.
- XAVIER, Alberto. LEMOS, Carlos. *CORONA*, Eduardo. *Arquitetura Moderna Paulistana*. São Paulo, PINI, 1983
- ZEVI, B. “contro ogni teoria dell’ambientamento” in *l’Architettura Cronache e Storia* nº 41, 1965. Pg 212/213
- ZEVI, B. “Visione prospettica e spazio-temporalità nell’architettura moderna” in *l’Architettura Cronache e Storia* nº 11, 1956