

TAXONOMIA DA REFORMA

Paula Olivo

Paula Olivo

Taxonomia da Reforma

Tese apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura – PROPAR – da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Arquitetura.

Área de concentração: Teoria, História e Crítica da Arquitetura

Orientadora: Prof. Dra. Ana Carolina Santos Pellegrini

Porto Alegre
Faculdade de Arquitetura da UFRGS
2022

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Dra. Ana Carolina Pellegrini, pela generosidade de compartilhar tanto conhecimento e por ter aceitado entrar nessa corrida comigo.

A Dra. Marta Peixoto, Dr. Leandro Manenti, Dr. José Artur D'Aló Frota e Dr. Carlos Alberto Maciel por terem aceitado participar da banca de avaliação desta tese.

À UFRGS, por ter sido minha casa durante toda a minha vida acadêmica.

A todos os meus amigos da UFSM-CS, que me ensinaram a ser professora e a trabalhar em equipe.

Às minhas queridas amigas e sócias, Juliana Pádua e Sara Borelli, por terem segurado todas as pontas do nosso escritório enquanto não pude estrar presente.

Aos meus pais, Mauro e Silvia, que sempre me mostraram a importância do estudo.

À minha irmã, Laura, pelas vezes que me acolheu, me reconheceu e me incentivou, e pelas inúmeras refeições que eu não precisei cozinhar.

Ao Regis, por tudo.

O passado não volta. Importantes são a continuidade e o perfeito conhecimento de sua história.

Lina Bo Bardi

RESUMO

O objetivo deste trabalho é propor uma delimitação entre os campos teóricos da restauração e da reforma. A hipótese aqui construída apresenta a restauração como um processo de projeto controlado que visa à preservação de uma imagem. A reforma, por outro lado, mostra-se como um processo que teria como premissa a solução de um problema arquitetônico compatibilizando uma nova imagem com uma materialidade preexistente, desenvolvido com maior liberdade e autonomia pelo projetista.

Faz-se uso de analogias biológicas e do sistema taxonômico para organizar o conhecimento a respeito dos procedimentos de reforma, com o intuito de propor um método de análise e de incentivar a construção de uma base teórica específica para o tema.

As obras apresentadas como exemplo têm o papel de demonstrar como procedimentos de reforma podem qualificar um edifício, destacando que esse pode ser um caminho alternativo para a preservação.

ABSTRACT

The objective of this work is to propose a delimitation between the theoretical fields of restoration and remodeling. The hypothesis constructed here presents restoration as a controlled design process that aims to preserve an image. The remodeling, on the other hand, would have as a basic premise the solution of an architectural problem overlaying a new image with a preexisting materiality, developed with more freedom and autonomy by the architect.

Biological analogies and the taxonomic system are used to organize knowledge about remodeling procedures, with the intention to propose a method of analysis and to encourage the construction of a specific theoretical basis for the area.

The role of the works presented as examples is to demonstrate that remodeling can qualify a building, showing that it can become an alternative path for preservation.

LISTA DE ABREVIACÕES

AsBEA – Associação Brasileira dos Escritórios de Arquitetura
CIAM – Congresso Internacional de Arquitetura Moderna
CONDEPHAAT – Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico Arqueológico, Artístico e Turístico
CPTM – Companhia Paulista de Trens Metropolitanos
FEBASP – Centro Universitário Belas Artes De São Paulo
FEPASA – Ferrovias Paulista S. A.
FIABCI – *Fédération Internationale des Professions Immobilières*
IAB-SP – Instituto de Arquitetos do Brasil, Departamento de São Paulo
ICOMOS – Conselho Internacional de Monumentos e Sítios
ICR – *Istituto Centrale del Restauro*
IEPHA/MG – Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais
IPHAE – Instituto do Patrimônio histórico e Artístico do Estado
IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
IPTU – Imposto Predial e Territorial Urbano
ISS – Imposto Sobre Serviços
ITBI – Imposto de Transmissão de Bens Imóveis
OSESF – Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo
PAC – Programa de Aceleração do Crescimento
SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
UFAL – Universidade Federal De Alagoas
UFBA – Universidade Federal Da Bahia
UFF – Universidade Federal Fluminense
UFG – Universidade Federal De Goiás
UFJF – Universidade Federal De Juiz De Fora
UFMG – Universidade Federal De Minas Gerais
UFPA – Universidade Federal Do Pará
UFPB – Universidade Federal Da Paraíba
UFPel – Universidade Federal de Pelotas
UFRGS – Universidade Federal Do Rio Grande Do Sul
UFRJ – Universidade Federal Do Rio De Janeiro
UFRN – Universidade Federal Do Rio Grande Do Norte
UFSC – Universidade Federal De Santa Catarina
UFSM – Universidade Federal De Santa Maria
UFU – Universidade Federal De Uberlândia
UNB – Universidade De Brasília
UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
UNICAMP – Universidade Estadual De Campinas
UNICEUB – Centro Universitário De Brasília
UNIFOR – Universidade De Fortaleza
UNIPAMPA – Universidade Federal do Pampa
UNISANTOS – Universidade Católica De Santos

USITT – *United States Institute for Theatre Technology*

USP – Universidade De São Paulo

USP/SC – Universidade De São Paulo (São Carlos)

UVV – Universidade Vila Velha

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Intervenção de Franco Minissi na Villa del Casale	38
Figura 2 - Nova cobertura de madeira na Villa del Casale.....	38
Figura 3 – Escultura original de Laocoonte	46
Figura 4 - Réplica da escultura de Laocoonte no Parque Ibirapuera	46
Figura 5 - Templo Malatestiano.....	48
Figura 6 - Santa Maria Novella.....	48
Figura 7 - Planta baixa das Termas de Diocleciano	49
Figura 8 - Planta baixa Igreja de Santa Maria degli Angeli	49
Figura 9 - Santa Maria degli Angeli	49
Figura 10 - Santa Maria degli Angeli interior	49
Figura 11 – Pompeia	50
Figura 12 - Reforço estrutural no Coliseu	51
Figura 13 - Desenho de Piranesi do Arco de Tito antes da intervenção	52
Figura 14 - Arco de Tito hoje.....	52
Figura 15 - Porta norte da Basílica de Santo Antônio de Pádua antes da intervenção de Boito	58
Figura 16 - Projeto de Boito para a porta norte da Basílica de Santo Antônio de Pádua.....	58
Figura 17 - Porta norte da Basílica de Santo Antônio de Pádua em seu estado atual.....	58
Figura 18 - Varsóvia em 1945.....	60
Figura 19 - Varsóvia em 2020.....	60
Figura 20 - Projeto para escada do Palazzo della Ragione em Milão	67
Figura 21 - Escada do Palazzo della Ragione em Milão	67
Figura 22 - Casas em Pessac com fachada alterada	99
Figura 23 - Taxonomia da reforma	120
Figura 24 - Fachada Tate Modern	126
Figura 25 - Sala de turbinas Tate Modern antes da reforma	127
Figura 26 - Sala de turbinas Tate Modern depois da reforma	127
Figura 27 - Esquadrias do Pedregulho antes da reforma	129
Figura 28 - Esquadrias do Pedregulho depois da reforma.....	129
Figura 29 - Vista externa Fondazione Prada.....	130
Figura 30 – Vista externa Fondazione Prada.....	130
Figura 31 - Esquema geral dos pavilhões da Fondazione Prada	131
Figura 32 - Café desenhado por Wes Anderson na Fondazione Prada	131
Figura 33 – Neues Museum após Segunda Guerra Mundial	133
Figura 34 - Neues Museum após Segunda Guerra Mundial.....	133
Figura 35 - Escada do Neues Museum em 1855.....	134
Figura 36 - Escada do Neues Museum depois da intervenção.....	134
Figura 37 - Fachada Moritzburg Museum	135
Figura 38 - Espacialidade interna Moritzburg Museum	135
Figura 39 - Entrada da Cineteca Matadero.....	138
Figura 40 - Sala de cinema da Cineteca Matadero.....	138
Figura 41 - Projeto de Paulo Mendes da Rocha para o Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro.	139
Figura 42 - Projeto de Paulo Mendes da Rocha para o Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro.	139
Figura 43 – Fachada do Kolumba Art Museum.....	141

Figura 44 - Interior do Kolumba Art Museum.....	141
Figura 45 - Igreja Frauenkirche em 1945	142
Figura 46 - Igreja Frauenkirche em 2010.	142
Figura 47 - Projeto Teatro Romano de Sagunto	143
Figura 48 - Teatro Romano de Sagunto após intervenção	144
Figura 49 - Hospício Pedro II em 1861	147
Figura 50 - Palácio Univeristário UFRJ em 2005, antigo Hospício Pedro II... 147	
Figura 51 – Caixaforum Madrid vista da esquina.....	148
Figura 52 – Caixaforum Madrid vista da rua lateral	148
Figura 53 - Convento das Bernardas antes da intervenção	150
Figura 54 - Convento das Bernardas após intervenção	150
Figura 55 – Fachada frontal Dresden Museum of Military History	151
Figura 56 - Planta baixa Dresden Museum of Military History	152
Figura 57 - Vista superior Dresden Museum of Military History	152
Figura 58 - Livraria El Ateneo	152
Figura 59 - Fachada da Westborough Primary School	155
Figura 60 - Esquema da fachada da Westborough Primary School	155
Figura 61 - Fachada dos edifícios de Grand Parc antes da intervenção	157
Figura 62 - Fachada dos edifícios de Grand Parc depois da intervenção	157
Figura 63 - Esquema da reforma da fachada dos edifícios de Grand Parc	157
Figura 64 - Fachada reformada dos edifícios de Grand Parc	157
Figura 65 - Planta baixa apartamento original no Ed. Prudência	161
Figura 66 - Planta baixa apartamento reformado no Ed. Prudência.....	161
Figura 67 - Cozinha e sala depois da reforma no Ed. Prudência	161
Figura 68 - Estante na reforma de apartamento no Ed. Prudência	161
Figura 69 - Lingotto antes da intervenção de Renzo Piano	162
Figura 70 - Lingotto após a intervenção de Renzo Piano	162
Figura 71 - Sala de reuniões após reforma no Lingotto	163
Figura 72 - Interiores corporativos após reforma no Lingotto.....	163
Figura 73 - Novos espaços de convivência para Yinzhou City Investment.....	164
Figura 74 - Novas circulações para Yinzhou City Investment.....	164
Figura 75 - Torre de Vilharigues antes da intervenção.....	168
Figura 76 - Torre de Vilharigues depois da intervenção	168
Figura 77 - Reforço estrutural metálico no Castelvecchio	169
Figura 78 - Nova circulação no Castelvecchio.....	169
Figura 79 - Nova circulação na Fortaleza de Franzensfeste.....	172
Figura 80 - Nova circulação na Fortaleza de Franzensfeste.....	172
Figura 81 – Colocação dos brises na fachada oeste do Palácio da Justiça	174
Figura 82 - Fachada oeste do Palácio da Justiça depois da intervenção.....	174
Figura 83 – Colocação da estátua de Themis no Palácio da Justiça	175
Figura 84 - Palácio da Justiça após reforma de Fayet.....	175
Figura 85 - Escada de segurança para o Palazzo della Ragione em Milão.....	176
Figura 86 - Maquete da escada no vão central do Dharma Niaga.....	176
Figura 87 - Antigo Liceu das Artes e Ofício antes da reforma.....	179
Figura 88 - Antigo Liceu das Artes e Ofícios depois da reforma.....	179
Figura 89 - Diagrama de possibilidades para análise de reformas.....	187
Figura 90 - Vista aérea dos pavilhões do Sesc Pompeia em 1940	193
Figura 91 – Indústria Brasileira de Embalagens Ibesa	193
Figura 92 – Rua interna ocupada pelas atividades do Sesc.....	193
Figura 93 – Pavilhões ocupados pelo Sesc na década de 1970.	193
Figura 94 - Indústria Brasileira de Embalagens Ibesa em 1940.....	194

Figura 95 - Planta baixa nível térreo do Sesc Pompeia.....	195
Figura 96 - Concretagem das "baias" da biblioteca no Sesc Pompeia	196
Figura 97 - Espelho d'água no Sesc Pompeia	196
Figura 98 - Espaço de convivência no Sesc Pompeia	196
Figura 99 - Espaços de leitura no Sesc Pompeia	196
Figura 100 - Instalação das cadeiras no teatro no Sesc Pompeia	197
Figura 101 - Oficinas com divisórias de blocos no Sesc Pompeia	198
Figura 102 - Refeitório no Sesc Pompeia	198
Figura 103 - Edifício de concreto no Sesc Pompeia.	199
Figura 104 - Relação com os antigos pavilhões no Sesc Pompeia.....	202
Figura 105 - Teatro inserido em um dos galpões do Sesc Pompeia.....	203
Figura 106 - Foyer do teatro do Sesc Pompeia.....	203
Figura 107 - Diagrama de possibilidades do Sesc Pompeia.....	205
Figura 108 - Antiga Enfermaria Militar de Jaguarão.....	210
Figura 109 - Antiga Enfermaria Militar de Jaguarão antes da intervenção...	211
Figura 110 - Proposta da UFPel para a Antiga Enfermaria de Jaguarão.....	212
Figura 111 - Projeto para o CIP.....	214
Figura 112 - CIP	214
Figura 113 - Planta baixa CIP	216
Figura 114 - Projeto do espaço de acolhimento do CIP.....	216
Figura 115 - Espaço de acolhimento do CIP em construção.....	216
Figura 116 - Vista da antiga Enfermaria Militar com as edificações anexas.	217
Figura 117 - Janela fechada com aço corten no CIP	218
Figura 118 - Nova entrada principal para o CIP.....	218
Figura 119 - Ligação da antiga Enfermaria com as edificações anexas.	218
Figura 120 - Nova entrada do CIP em construção.....	220
Figura 121 - Conexão da antiga Enfermaria Militar com os novos anexos....	221
Figura 122 - Nova laje de piso CIP	223
Figura 123 - Nova laje de cobertura CIP.....	223
Figura 124 - Diagrama de possibilidades para o CIP	224
Figura 125 - Construção da Estação Júlio Prestes	230
Figura 126 - Estação Júlio Prestes em 1958	230
Figura 127 - Projeto original da Estação Júlio Prestes	231
Figura 128 - Estação Júlio Prestes como foi construída	231
Figura 129 - Estação Júlio Prestes por volta de 1983	232
Figura 130 - Grande Hall da Estação Júlio Prestes por volta de 1983.....	232
Figura 131 - Início das obras da Sala São Paulo em 1997	232
Figura 132 - Sala São Paulo ocupada em 2019	232
Figura 133 - Planta baixa Sala São Paulo.....	233
Figura 134 - Forro Sala São Paulo posicionado na maior altura	234
Figura 135 - Corte transversal do projeto da Estação Júlio Prestes	235
Figura 136 - Corte transversal da Sala São Paulo	235
Figura 137 - Estrutura da cobertura da Sala São Paulo	235
Figura 138 - Placa do forro móvel da Sala São Paulo.....	235
Figura 139 - Sala São Paulo com o forro posicionado na altura mais baixa .	236
Figura 140 - Escada de acesso ao mezanino da Sala São Paulo.....	237
Figura 141 - Estação Júlio Prestes com a cobertura da Sala São Paulo	240
Figura 142 - Diagrama de possibilidades Sala São Paulo.....	241
Figura 143 - Fazenda do Pé do Morro.....	245
Figura 144 - Vista do Balcão da sede Fazenda do Pé do Morro	247
Figura 145 - Planta Baixa Capela de Santana do Pé do Morro	248

Figura 146 - Interior da Capela de Santana do Pé do Morro	248
Figura 147 - Vista da entrada da Capela de Santana do Pé do Morro.....	249
Figura 148 – Forro Capela de Santana do Pé do Morro	250
Figura 149 - Fechamento lateral Capela de Santana do Pé do Morro	250
Figura 150 - Estrutura metálica da Capela de Santana do Pé do Morro	251
Figura 151 - Duplicação de pilares na Capela de Santana	252
Figura 152 - Fechamento lateral da Capela de Santana.....	252
Figura 153 - Altar da Capela de Santana do Pé do Morro	253
Figura 154 - Batistério da Capela de Santana do Pé do Morro	253
Figura 155 - Coro da Capela de Santana do Pé do Morro.....	253
Figura 156 - Vista posterior da Capela de Santana.....	256
Figura 157 - Diagrama de possibilidades Capela de Santana.....	259

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

O tema e a hipótese	19
Delimitação do problema	24
Procedimentos	29

CAPÍTULO 01 - Quem e quando

Embriões	33
Ancestrais	43
Descendentes	55

CAPÍTULO 02 - O que e por que

O que é restauração?	73
O que é reforma?	87
Por que reformar?	101
O que é o quê	110

CAPÍTULO 03 - Como

Analogias biológicas	115
Relação com a preexistência	124
Hospedeiro Completo	125
Hospedeiro Incompleto	132
Hospedeiro Casca	136
Hospedeiro Arruinado	140
Relação com a demanda	144
Transformações Programáticas	146
Transformações Tecnológicas	154
Transformações Socioculturais	158
Transformações Estruturais	165
Transformações Legais	170
Transformações Estéticas	177

CAPÍTULO 04 - Qual

Qual é a espécie?	183
Hospedeiro Completo: Sesc Pompéia	188
Análise Arquitetônica	192
Especiação	200
Hospedeiro Incompleto: Centro de Interpretação do Pampa	207
Análise Arquitetônica	209
Especiação	219
Hospedeiro Casca: Sala São Paulo	225
Análise Arquitetônica	228
Especiação	237
Hospedeiro Arruinado: Capela de Santana do Pé do Morro	242
Análise Arquitetônica	244
Especiação	254

CONCLUSÃO	261
------------------------	-----

Referências	273
--------------------------	-----

Introdução

O tema e a hipótese

Este trabalho é fruto de uma série de reflexões da autora acerca da teoria e da prática de arquitetura. O desenvolvimento da dissertação intitulada “*Torino Esposizioni: um edifício extemporâneo*”, apresentada, em 2017, ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura (PROPAR – UFRGS), foi o ponto de partida para o aprofundamento do estudo sobre as modalidades de intervenções em preexistências. O trabalho discutia a história do *Torino Esposizioni* – complexo de pavilhões localizado em Turim, na Itália –, enfatizando as diversas intervenções arquitetônicas que aconteceram ao longo dos anos, sendo mais significativas as realizadas pelo engenheiro e arquiteto italiano Pier Luigi Nervi. O estudo observou que as operações nos edifícios, em geral, não visavam, essencialmente, à conservação, ficando mais próximas do propósito endereçado pela reforma. O trabalho desenvolveu-se como uma análise de cada fase do complexo, buscando entender e refletir sobre as decisões tomadas pelos arquitetos e como cada operação relaciona-se com a história do lugar.

O termo “extemporâneo” foi empregado na dissertação de acordo com a aceção adotada por Ana Carolina Pellegrini e Evelyn

Haffner no artigo “Arquitetura Extemporânea: Quatro Liberdades de Louis Kahn”, publicado nos anais do Congresso Projetar, em 2015, referindo-se a arquiteturas de tempos distintos que coexistem em mesmo edifício. Algumas das modalidades desse tipo de operação tomam o projeto bem documentado como guia para a execução de uma ideia do passado, “possibilitando a realização de arquiteturas em épocas diferentes daquelas em que foram idealizadas por seus autores, libertando o edifício no tempo e no espaço” (PELLEGRINI; HAFFNER, 2015, p. 1). O conceito foi, especialmente, adequado àquele trabalho, pois permitiu a imediata relação entre intervenção arquitetônica e interferência no tempo. A dissertação valeu-se da analogia com viagem no tempo, considerando que operações extemporâneas podem contribuir para a desconstrução da linearidade da linha temporal, trazendo para o presente uma ideia do passado e encaminhando o edifício para um futuro diverso daquele traçado originalmente.

A conclusão visava a contribuir para que os procedimentos de intervenção fossem analisados de forma mais profunda e plural, considerando que existem outros fatores relacionados à evocação de memórias que ultrapassam a dimensão física. Cada edifício possui uma trajetória tão única quanto a vida de uma pessoa, muito mais complexa que um simples início-meio-e-fim, merecendo ser, intensamente, investigada pelo arquiteto interventor para que se tome a decisão mais acertada sobre o melhor caminho a ser tomado, seja ele o da transformação ou o da permanência.

A reflexão suscitada pela dissertação foi acentuada pela prática profissional. Desde sua formação, quase a totalidade dos projetos realizados pela autora decorreram de encomendas de reformas.

Percebeu-se, ao longo dos anos, que o processo de projeto de uma reforma, mesmo sendo uma intervenção em preexistência, afastava-se muito das recomendações direcionadas a projetos de restauração. Entretanto, dentro da academia, restauração e reforma, frequentemente, aparecem dentro de um mesmo campo teórico.

Intervenções em preexistências são, muitas vezes, classificadas como restauração, independentemente da natureza de seu propósito ou da modalidade de projeto adotada. Entretanto, apesar de toda restauração ser uma intervenção em preexistência, a recíproca não é verdadeira. Neste trabalho, procura-se demonstrar que as ações de restauração são, via de regra, voltadas à preservação de uma imagem pretérita e da materialidade, enquanto as ações de reforma têm o objetivo de produzir um novo objeto, fundado na consideração de uma imagem inédita, baseada na combinação entre o novo e o antigo. Entende-se que as decisões tomadas em uma ação de restauração estão mais atreladas às recomendações das cartas patrimoniais – a fim de garantir a preservação da integridade da preexistência –, e as ações de reforma permitem que o projetista tenha mais autonomia. Neste trabalho o termo “reforma” é utilizado com o intuito de enfatizar a atitude propositiva dessa categoria de projeto.

É importante esclarecer, também, que, ao longo do texto, utiliza-se o termo “Intervenção” para referir-se a qualquer ação na materialidade de um edifício. Usa-se o termo “*ex-nihilo*” (CHOAY, 2017, p. 25) para descrever projetos de arquitetura integralmente nova. A expressão, emprestada do latim, é utilizada com este significado por Françoise Choay no livro *A Alegoria do Patrimônio*.

Através da observação de projetos de intervenção em contextos já edificados, percebe-se que o alinhamento com as cartas patrimoniais não garante a qualidade da intervenção. A aplicação de parâmetros objetivos tende a afastar o projeto de intervenção daquilo que se entende como o ofício de arquiteto, que implica a interpretação e a criação autoral, atreladas muito mais à identidade do projetista do que a uma série de regras.

As ações de restauração já são legitimadas por seu próprio campo de estudo. As de reforma, apesar de não terem amplo respaldo acadêmico, aparecem frequentemente como estratégia projetual. Por este motivo, vê-se como necessário a formulação de um campo teórico voltado, especificamente, à reforma.

O trabalho aqui proposto visa a superar a ideia de que a legitimidade de uma intervenção está, necessariamente, atrelada ao respeito pelas cartas patrimoniais. A percepção de que os estudos especificamente voltados para a reforma representam uma lacuna no campo teórico, e da crescente demanda por essa categoria de projeto foi o que motivou a realização desta tese, destacando a urgência de discutir o tema academicamente.

Libertar-se da necessidade do cumprimento à risca das recomendações dos órgãos patrimoniais pode significar um processo de trabalho que garanta maior autonomia ao arquiteto, aproximando os procedimentos das estratégias projetuais já empregadas em projetos *ex-nihilo*. O “peso do passado” (GRACIA, 1992, p. 179) dificulta que se olhe para a intervenção como uma obra individual, por causa do medo de deturpar a preexistência. Porém, pode-se aventar, justamente, o contrário: a reforma pode qualificar o edifício. Obras que passariam despercebidas na

historiografia da arquitetura podem ganhar notoriedade através de uma intervenção. Esse processo foi identificado durante a pesquisa para a dissertação de mestrado da autora: a renovação projetada por Pier Luigi Nervi reinseriu o complexo de pavilhões *Torino Esposizioni* na comunidade, e, ainda, introduziu-o no cenário arquitetônico.

A partir dessas considerações, esta tese pretende contribuir para a delimitação dos domínios teóricos da restauração e da reforma. A hipótese aqui construída apresenta restauração como um processo de projeto controlado que visa à preservação de uma imagem e da materialidade. Por outro lado, mostra a reforma como um processo que teria como premissa a solução de um problema arquitetônico compatibilizando uma imagem inédita com a materialidade preexistente, desenvolvido com maior liberdade e autonomia pelo projetista.

Pretende-se demonstrar que a intenção de controle que recai sobre a restauração não é mandatória para todas as intervenções, e que o processo de reforma também pode qualificar o edifício.

A delimitação realizada neste trabalho aconteceu através da identificação e da classificação dos procedimentos mais comuns no processo de reforma. Assim, utilizou-se uma analogia com um campo da biologia que define os grupos de organismos baseados nas suas características comuns: a taxonomia. Taxonomia vem do grego *táxis*, arranjo, e *nomia*, método. Assim, o título “Taxonomia da Reforma” visa a enunciar que o trabalho apresentará um sistema de rotulação para os procedimentos de reforma.

O principal objetivo deste trabalho é contribuir para a criação de um campo de estudo autônomo para a reforma. A organização de um sistema taxonômico tem o intuito, apenas, de facilitar o reconhecimento e a identificação dos procedimentos, contribuindo para a análise de projetos desenvolvida nesta tese. Considera-se fundamental para a construção do campo teórico da reforma que seus procedimentos sejam nomeados e identificados. O nome é o que conecta as coisas com seu significado. “Tudo o que pode ser dito sobre uma coisa, só pode ser dito graças à pressuposição do nome, dessa classe de palavras que designam os seres em geral” (CORRÊA, 2018, p. 316). A definição clara da terminologia é o que insere um conceito no mundo, permitindo que as pessoas se apropriem dele e possibilitando o desenvolvimento de uma crítica consistente.

Delimitação do problema

Esta tese está dividida em quatro capítulos:

1. Quem e quando
2. O que e por que
3. Como
4. Qual

O primeiro – **QUEM E QUANDO** – apresenta uma revisão da bibliografia a respeito de intervenções em preexistências. A primeira seção – **Embriões** – traz um panorama do conhecimento contemporâneo sobre intervenções em preexistências arquitetônicas. Trata os novos pensamentos como embriões de uma nova teoria, que se diferencia da abordagem técnica buscada pelas teorias da restauração. Os autores foram analisados e suas

obras, examinadas, avaliando a aplicação prática dos conceitos teóricos desenvolvidos por eles. Demonstra a diferença entre o pensamento contemporâneo e o antigo, enfatizando as posições que questionam a pertinência de recomendações universais e das teorias, geralmente, mais aceitas.

A segunda seção – **Ancestrais** – refere-se aos registros de intervenções realizadas antes da disciplina da restauração estar bem fundamentada. Apresenta as circunstâncias em que se deu a construção do pensamento a respeito da preservação e como eram os procedimentos de intervenção. O foco volta-se para o Renascimento, quando teve início o conflito entre as ideias de transformação e as de permanência. Trata os conceitos desta época como ancestrais da restauração, precedendo o pensamento que foi construído posteriormente.

A terceira seção – **Descendentes** – realiza um apanhado das diferentes linhas de pensamento sobre a preservação ao longo do tempo. Apresenta os principais teóricos que contribuíram para a formulação da disciplina, tratando-os como descendentes do pensamento construído durante o Renascimento. Compara suas teorias e explana sobre a criação e consolidação dos órgãos de salvaguarda, examinando seus principais documentos e recomendações de procedimentos.

O segundo capítulo – **O QUE E POR QUE** – apresenta as definições de restauração e de reforma adotadas neste trabalho, suas diferenças e suas semelhanças e a motivação de cada uma dessas modalidades de intervenção em objeto ou contexto edificado. A primeira seção – **O que é restauração?** – perpassa as correntes teóricas mais conhecidas, enfatizando a falta de consenso com o

uso do termo. Conclui-se que o denominador comum entre os autores é a aspiração por uma doutrina única que consiga ser aplicada a todos os bens arquitetônicos. Por isso, entende-se que a intenção de padronizar procedimentos é a essência da restauração e, conseqüentemente, a base para estabelecer seu verdadeiro significado.

A segunda seção – **O que é reforma?** – apresenta o entendimento popular deste termo, apontando que essa modalidade de intervir no espaço construído acontece, constantemente, desde que o homem começou a habitar cavernas. Conclui que o termo se refere a procedimentos de intervenção que não estão atrelados às regras estabelecidas pela restauração, o que usualmente resulta em um processo de projeto mais livre e autônomo.

A terceira seção – **Por que reformar?** – traz uma reflexão acerca da motivação dos procedimentos de reforma. Baseando-se na observação dessas ações ao longo do tempo, entende-se que os procedimentos de reforma têm como principal objetivo manter o edifício em uso. As transformações realizadas, independentemente de sua natureza, visam à continuidade, à manutenção ou ao aperfeiçoamento do aspecto utilitário.

A quarta seção – **O que é o quê** – apresenta, de maneira objetiva, as acepções adotadas por esta tese para termos como: preservação, intervenção, restauração e reforma. O esclarecimento é fundamental para a formulação dos conceitos desenvolvidos nos próximos capítulos.

O capítulo 03 – **COMO** – apresenta a delimitação dos procedimentos mais frequentes em ações de reforma. A primeira

seção – **Analogias biológicas** – explica de que maneira a comparação com a biologia pode contribuir com a organização do conhecimento a respeito de reformas. Entende-se a preexistência como um organismo que irá conectar-se com outro em uma relação de simbiose, formando um novo indivíduo. A partir disso, o trabalho se vale do sistema taxonômico, assim como se faz no campo da biologia, com a finalidade de organizar o conhecimento e contribuir para a eventual constituição de um campo teórico autônomo para as operações de reforma. As associações estabelecidas serão fundamento para a configuração de um sistema de ordenação que permita o reconhecimento e a análise das operações de reforma. A partir da definição do termo, propõe-se a identificação das modalidades de reforma a partir de duas variáveis: a relação com a preexistência e a relação com as demandas.

A segunda seção – **Relação com a preexistência** – aborda a preexistência como o organismo primário com o qual outros irão se relacionar. Para isso, aponta-se quatro condições em que o edifício que irá receber a intervenção pode encontrar-se: hospedeiro completo; hospedeiro incompleto; hospedeiro casca e hospedeiro arruinado. Nesse caso, também se descrevem as operações mais comuns que podem ser realizadas em cada um e demonstra-se sua aplicação com exemplos para cada categoria.

A terceira seção – **Relação com a demanda** – aborda as demandas mais frequentes que ensejam uma reforma. O trabalho aponta seis categorias: transformações programáticas, transformações tecnológicas; transformações socioculturais; transformações estruturais; transformações legais; e transformações estéticas. Em

cada categoria, demonstra as operações mais comuns, exemplificando com obras de projetos notáveis.

O Capítulo 04 – **QUAL** – é dedicado à análise de obras visando a demonstrar exemplos de projetos com qualidade reconhecida que se encaixam no conceito de reforma, embora, dificilmente, sejam classificados como tal.

A primeira seção – **Qual é a espécie?** – Demonstra os critérios de escolha para a investigação de obras e a metodologia de análise. Foram selecionadas obras previamente estudadas e/ou visitadas previamente pela autora, realizadas no Brasil há, no máximo, 50 anos, como forma de facilitar o acesso a informações e conhecimento da legislação. As obras também devem ter qualidade reconhecida através do amplo estudo acadêmico, premiações e publicações. Além disso, buscaram-se edifícios que tiveram o aval de algum órgão patrimonial e que sejam, frequentemente, relacionados à restauração. A intenção é demonstrar como os procedimentos de reforma já são legitimados e reconhecidos, porém, dificilmente, são avaliados sob essa alcunha.

As segunda, terceira, quarta e quinta seção – **Hospedeiro Completo: Sesc Pompeia; Hospedeiro Incompleto: Centro de Interpretação do Pampa; Hospedeiro Casca: Sala São Paulo e Hospedeiro Arruinado: Capela de Santana do Pé-do-Morro** – analisam os projetos de intervenções de Lina Bo Bardi, Brasil Arquitetura, Nelson Dupré e Éolo Maia com o intuito de demonstrar porque eles devem ser considerados reformas, baseando-se nas ideias apresentadas nesta tese. Foram apresentados indícios do reconhecimento da sua qualidade e da legitimidade de suas operações.

A **CONCLUSÃO** faz um apanhado geral dos conceitos desenvolvidos na tese, observando as principais características de sua implementação. A partir das análises realizadas, faz-se uma reflexão sobre como a reforma pode concorrer para a preservação de arquiteturas culturalmente notáveis. A tese pondera a respeito do papel dos procedimentos de reforma no mercado de arquitetura e da importância do seu estudo mais aprofundado como alternativa para intervenções em preexistências.

O trabalho ainda sugere uma reflexão a respeito de assuntos que perpassam o tema, mas que não foram aprofundados na tese, com o intuito de incentivar seu desenvolvimento em estudos futuros, tais como: o questionamento a respeito dos limites das intervenções de reforma; a questão da autenticidade e a aplicação dos conceitos propostos no ambiente urbano.

Procedimentos

Conforme anteriormente explicitado, a tese pretende delimitar os campos teóricos da restauração e da reforma. Para este trabalho teórico, é imprescindível revisar a literatura que aborda estas duas modalidades de intervir em arquiteturas já construídas.

O trabalho de investigação teve início pela leitura de bibliografia relacionada à história da arquitetura, estudando os projetos de intervenção e retomando o momento do surgimento da ideia de preservação. O trabalho desenvolve-se com a análise dos textos amplamente difundidos dos principais teóricos da restauração, desde a constituição da disciplina até os dias atuais. Procura-se

confrontar as ideias de cada um com o trabalho executado por eles, em busca de avaliar, criticamente, a aplicabilidade de cada teoria.

A tese relaciona fortemente a restauração com o estabelecimento de um protocolo de ação. Por isso, também foi necessário avaliar os documentos utilizados pelos órgãos de salvaguarda a nível mundial e nacional. Tais documentos estão disponíveis nos sítios eletrônicos de órgãos como Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (Icomos) e Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Essa análise fundamenta a argumentação sobre a tentativa de controlar o processo de projeto que acontece dentro do campo teórico da restauração.

É rara a literatura acadêmica voltada, especificamente, para procedimentos de reformas. Entretanto, buscou-se analisar textos que tratassem de visões contemporâneas a respeito de intervenções arquitetônicas em preexistências. Essa bibliografia fica concentrada, principalmente, em publicações em periódicos, anais de eventos, teses e dissertações que foram acessados através de repositórios digitais ou mesmo através do contato com os autores. A partir desta pesquisa, realizou-se a confrontação teórica visando a identificar semelhanças e diferenças de cada processo de projeto, demarcando o que concerne à reforma, e o que diz respeito à restauração.

A hipótese avança a possibilidade de que a reforma pode qualificar um edifício. Assim, pretende-se analisar estudos de caso investigando o processo de reforma e avaliando seus resultados. A escolha de obras foi pautada a partir de critérios apresentados no Capítulo 04. Foram selecionados casos que representassem cada categoria de forma exemplar.

A metodologia de análise de obras também está detalhada no Capítulo 04. Cada obra foi avaliada segundo aspectos físicos e históricos. A análise física contou com a comparação do projeto em seus estados pré e pós-reforma, através da avaliação de plantas baixas, de cortes e de fotografias. Essas informações foram levantadas pela consulta a documentos resgatados de arquivos públicos, publicações específicas de cada obra, publicações específicas de cada arquiteto e publicações em periódicos. Além disso, foram selecionadas obras que já haviam sido visitadas ou previamente estudadas. Em 2018, foi feita visita guiada no Sesc Pompéia e na Sala São Paulo. Em 2019, foi feita visita no Centro de Interpretação do Pampa. Tanto este último como a Capela de Santana do Pé do Morro foram estudadas para o desenvolvimento de trabalhos acadêmicos durante a realização do mestrado da autora. A partir dessas fontes, foi possível proceder uma análise histórica, verificando o contexto de desenvolvimento do projeto original, a trajetória até o momento em que se decide fazer a reforma, a motivação da intervenção e seu resultado no quadro geral da obra.

Para avaliar os resultados da reforma, a verificação da hipótese foi realizada a partir da apreciação da repercussão da obra em publicações e estudos acadêmicos, assim como através de possíveis premiações, reconhecimentos formais ou publicações em veículos de notável relevância no cenário arquitetônico. A legitimação dos órgãos patrimoniais poderá ser verificada através dos sítios eletrônicos de cada um, por meio da busca pelos processos de inventário e de tombamento.

CAPÍTULO 01

Quem e quando

Embriões

“Quem tem medo de Cesare Brandi?” foi a provocação que intituiu o artigo de Salvador Muñoz Viñas¹, publicado em 2015, em que refletiu a respeito da Teoria da Restauração, formulada por Cesare Brandi em 1963. No referido texto, o autor espanhol aponta as inconsistências e as dificuldades que encontrou ao tentar interpretar o texto italiano e acaba por concluir que a teoria havia se tornado obsoleta:

[...] a conservação atualmente lida com um grande número de objetos com pouco ou nenhum valor estético (documentos, motores industriais, ferramentas de pedra, etc.), tornando a teoria de Brandi, marcadamente centrada na estética, incapaz de explicar ou orientar a conservação como ela é hoje entendida. (VIÑAS, 2015, p. 8, TRADUÇÃO NOSSA)

Muñoz Viñas também escreveu o livro “Teoria contemporânea da restauração”, publicado em 2004, no qual aponta que, para superar as teorias clássicas da restauração, será necessário um

¹ VIÑAS, Salvador Muñoz. “Who is Afraid of Cesare Brandi?” Personal reflections on the Teoria del restauro. In: **CeROArt. Conservation, exposition, Restoration d’Objets d’Art**. Association CeROArt asbl, 2015.

grande esforço intelectual de adaptação. O autor alega que uma teoria contemporânea já existe, porém não está organizada de maneira formal, sendo exposta fragmentadamente em artigos, conferências e publicações digitais.

Esses textos representariam o cenário atual a respeito de intervenções em preexistências arquitetônicas, provocando um grande questionamento acerca da validade das teorias de restauração e uma tentativa de organizar o pensamento contemporâneo de forma que ele possa ser mais bem desenvolvido. Essas reflexões são o embrião de novas possibilidades para o tratamento do patrimônio edificado.

Frequentemente, confundem-se as intervenções em preexistências com as práticas de restauração. Estas últimas são guiadas pelas recomendações de órgão patrimoniais que se apoiam na literatura da área para produzir documentos que orientem o tratamento do patrimônio a fim de garantir sua perpetuação com a maior integridade possível. O Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS) é o responsável pelo patrimônio cultural a nível mundial. Essa instituição, criada em 1965, atrelada à Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), tem como documento fundamental para suas recomendações a Carta de Veneza de 1964. Embora não tenha validade de lei, a carta estabelece parâmetros de ação para que as instituições de salvaguarda locais desenvolvam sua documentação com as especificidades da sua cultura. O documento é amplamente reconhecido por ter apresentado os conceitos de intervenção mínima, distinguibilidade e reversibilidade, preconizados por Brandi em sua teoria.

Uma vez que existe um sistema complexo tutelando o patrimônio e chancelando as intervenções, compreende-se que todas as ações que apresentarem procedimentos desassociados dessas premissas possam ser interpretadas como um possível prejuízo para a preexistência. Por outro lado, alguns autores tecem críticas ao próprio sistema como um todo, questionando a pertinência da rigidez representada pelas cartas patrimoniais.

Segundo Muñoz Viñas, alguns preceitos das cartas não seriam adequados à prática da restauração. Para ele, a aplicação da reversibilidade como um conceito absoluto, por exemplo, “certamente resultaria totalmente paralisante: aplicada com rigor, a reversibilidade na restauração é uma quimera, uma ideia utópica e uma qualidade inalcançável” (VIÑAS, 2004, p. 115, TRADUÇÃO NOSSA).

Francisco de Gracia, em seu livro “*Construir en lo construido: la arquitectura como modificación*”, publicado em 1992, reflete sobre a questão das novas construções em ambientes preexistentes. O autor revisa o pensamento sobre as relações históricas entre passado e modernidade, atribuindo ao pós-modernismo o papel de reconciliação das partes que o modernismo romperá.

O texto analisa intervenções em preexistências a partir de um olhar contemporâneo e humanista, aceitando operações que não estão rigorosamente alinhadas com as teorias de restauro. O livro divide as operações em algumas categorias baseadas no nível de intervenção, nos padrões de atuação e nas abordagens frente ao contexto. Cada categoria tem subcategorias que são explicadas e exemplificadas amplamente.

Gracia cita diversas obras como forma de conectar seu raciocínio à prática de projeto e desvinculá-lo das teorias atreladas ao tema. Esse pensamento contemporâneo começa a ditar os rumos de um século XXI mais conectado com a realidade das intervenções, entendendo que “o limite inferior da modificação é marcado pelas operações de restauração e reabilitação dos objetos arquitetônicos” (GRACIA, 1992, p. 189, TRADUÇÃO NOSSA). Ou seja, considera que existem diversas possibilidades de abordar a relação histórica na arquitetura que superam as teorias de restauração.

Ignasi de Solà-Morales também propõe uma visão da intervenção alinhada à prática projetual. Ele foi um dos responsáveis pela reconstrução do Pavilhão Barcelona. No artigo “*Teorías de la intervención arquitectónica*”, o autor realiza um panorama do pensamento sobre conservação, traçando seu caminho até a contemporaneidade. Aponta que o conceito foi construído a partir de uma abordagem excessivamente técnica e teórica, que se afasta muito do ofício do arquiteto, pautado na interpretação crítica e na criação autoral.

Na realidade, os conservadores apresentam-se como especialistas, o que representa um primeiro momento de suspeita, e destacam-se do trabalho de arquitetura. Por outro lado, apresentam-se como tal em nome de uma espécie de especialização que não tem um corpo técnico minimamente sólido. Pode-se fazer o teste com qualquer livro que fale de restauração e dar-se conta de sua absoluta inconsciência; de que são pobres manuais de arquitetura para uso especializado dos restauradores sem outro conteúdo específico além de ser uma versão simplificada dos problemas genéricos de arquitetura. De outra parte, digamos, tampouco a atitude dos conservadores introduz critérios de intervenção que não sejam os de pura manutenção,

que, na realidade, é a postura menos arquitetônica que se pode imaginar (SOLÀ-MORALES, 1982, p. 22).

O autor enfatiza que a intervenção é um problema arquitetônico e que, assim como qualquer outra resolução dessa área, pode-se ter segurança de que os instrumentos da própria arquitetura podem oferecer respostas.

Munõz Vinãs, Gracia e Solá-Morales questionam a validade dos protocolos de restauração frente ao problema prático das intervenções arquitetônicas na contemporaneidade. Além de não ser possível empregar as recomendações clássicas integralmente, sua aplicação não garante a integridade da preexistência, como se pode observar em várias obras executadas.

O caso da intervenção de Franco Minissi na *Villa del Casale*, na *Piazza Armerina*, na Sicília, é um exemplo. A estrutura foi encontrada no segundo pós-guerra e data do período de 300-330 d.C.. Ela revelou-se a mais bem preservada série de mosaicos romanos encontrados em um só monumento. Cesare Brandi, como diretor do *Istituto Centrale del Restauro* (ICR) à época, recomendou que os mosaicos fossem mantidos no local em vez de relocados para um museu. Para que isso acontecesse, seria necessária a construção de uma cobertura de forma que os mosaicos não ficassem à mercê das intempéries. Brandi sugeriu:

[...] implementar uma cobertura que seja o menos monumental possível e que deixe a própria ruína a vista, além das colunas, aquilo que verdadeiramente resta, e os mosaicos. A cobertura leve será suportada e ancorada com suportes invisíveis, colocados a uma frequência calculada e terá como base os restos de muro. A cobertura que deverá ter duas águas deve ser realizada em material transparente semelhante

ao vidro. É isso. Tecnicamente é possível, para a conservação dos mosaicos, é a solução ideal porque evita enterrá-los em um ambiente fechado. Não temos dúvidas de que esta solução integralmente moderna e integralmente modesta será exemplar (BRANDI, 2003, p. 98, TRADUÇÃO NOSSA).



Figura 1 - Intervenção de Franco Minissi na Villa del Casale
Fonte: (VIVIO, 2015, p. 207)



Figura 2 - Nova cobertura de madeira na Villa del Casale
Fonte: (VIVIO, 2015, p. 208)

Minissi construiu, então, estruturas leves e envidraçadas a partir das recomendações de Brandi (Figura 1). Infelizmente, essas estruturas causaram um efeito indesejado. O sistema gerou um microclima que acelerou o processo de degradação dos mosaicos (VIVIO, 2015), que resultou na sua remoção. A cobertura foi substituída por treliças e fechamento de madeira, causando uma sensação bastante diferente daquela pretendida por Minissi (Figura 2). Esse trabalho aparece, frequentemente, na literatura como um caso emblemático de aplicação da teoria de Brandi e de colaboração entre os vários agentes públicos e privados. Giovanni Carbonara, arquiteto italiano e professor na *Università degli Studi di Roma "La Sapienza"*, comentou sobre a obra de Minissi durante o *Forum di Valle Giulia dell'Università "La Sapienza" di Roma*, que aconteceu em novembro de 2003:

Traduz um programa de restauro extenso em colaboração com historiadores de arte, arqueólogos,

conservadores em um verdadeiro projeto e depois em atividade no canteiro de obras, é um ato de arquitetura completo. (CARBONARA *apud* ALAGNA, 2008, p. 135)

Embora uma análise crítica – pragmática, inclusive – da *Villa del Casale* revele que as recomendações patrimoniais não garantiram a integridade da preexistência, muitos autores ainda não aceitam propostas de intervenção com uma abordagem menos conservadora, alegando arbitrariedade nas decisões tomadas à revelia das recomendações tradicionais.

Entretanto, na prática, essa arbitrariedade não é percebida, pois, nesses casos, como em qualquer projeto de arquitetura, as decisões deveriam ser respaldadas por parâmetros estabelecidos caso a caso, avaliando as necessidades específicas da obra em questão. Alguns arquitetos demonstraram, em suas obras, como as intervenções em preexistências podem ser plurais.

Carlo Scarpa é um exemplo de profissional que parecia não fazer distinção entre o projeto de intervenção e o projeto e arquitetura completamente nova. Ele compreendia a condição fragmentária do desenvolvimento da arquitetura e pensava a convivência com o antigo como inevitável, uma posição incomum para a sua época. Assim, o arquiteto acabou destacando-se por uma produção bastante singular, tirando partido da multiplicidade de tempos. Manfredo Tafuri, ao refletir sobre o método de projeto do arquiteto, enfatiza que

[...] os trabalhos que Scarpa executou parecem livres: livres de amarras tradicionais, livres para novas interpretações, livres como imagens problemáticas, estimulando-nos a questionar seu significado (TAFURI, 1984, p. 79, TRADUÇÃO NOSSA).

A operação executada no *Castelvecchio* é a mais notável materialização das ideias de Scarpa. O escopo do projeto foi sendo expandido ao longo do processo de concepção, resultando em uma complexa intervenção a nível de tecido urbano. Segundo Licisco Magagnato a contratação do arquiteto aconteceu pois:

[...] ele foi o primeiro a, instintivamente, mas de forma lúcida, investigar o problema da coexistência do antigo e moderno em termos de planejamento urbano, e isto em uma época em que os problemas de proteção e desenvolvimento de áreas históricas de cidades italianas estavam ainda adquirindo uma base teórica. (MAGAGNATO, 1984, p. 159, TRADUÇÃO NOSSA).

Carlo Scarpa entendia a história como um constante acúmulo de experiências e de conhecimento. Marco Frascari define o trabalho do arquiteto como *architettura di spoglio* que:

[...] refere-se a edifícios, parcialmente ou totalmente, compostos por elementos e fragmentos retirados, literalmente ou conceitualmente, de edifícios preexistentes produzidos em outros tempos e por outras culturas. (FRASCARI, 1991, p. 23, TRADUÇÃO NOSSA).

Esse pensamento pode relacionar-se com a ideia de edifício palimpsesto, introduzida por Rodolfo Machado no artigo “*Old Buildings as a Palimpsest*”, publicado em 1976. O autor inicia o texto expondo alguns termos relacionados a intervenções arquitetônicas como “*architectural recycling*”, “*environmental retrieval*”, “*adaptive reuse*”, e “*retrofitting*”, concluindo que a maioria é superficial e não incorpora nenhum significado (como, aliás, também pondera Muñoz Viñas). Ele utiliza o termo

remodeling para referir-se a intervenções em formas existentes, explicando que a prática é “tão velha quanto a arquitetura em si” (MACHADO, 1976, p. 46, TRADUÇÃO NOSSA), e traz como exemplos as obras de Alberti em Santa Maria Novella e no Templo Malatestiano.

O autor explica a prática de *remodeling* comparando-a à reescrita que acontece em um palimpsesto, em que um texto é removido para dar espaço a outro. Nesse caso, a justaposição de vocabulários diferentes tem a função de manifestar as diversas formas de concepção. Machado conclui que esta operação arquitetônica pode ser benéfica, pois:

[...] a coexistência de vocabulários gera uma base muito rica para o projeto de edifícios complexos que permite a multiplicidade de níveis de leitura, ao contrário de edifícios em que o único sentido pode ser consumido à primeira vista. (MACHADO, 1976, p. 49, TRADUÇÃO NOSSA).

No contexto brasileiro, vale destacar as obras de intervenção de Lina Bo Bardi. A arquiteta compreendia que o novo poderia ter a mesma importância do antigo, intervindo em preexistências sem se deixar subjugar por elas. Projetos como o do Sesc Pompéia e o do Solar do Unhão demonstram que é possível valorizar as características da obra original sem deixar de lado a força compositiva da intervenção. A arquiteta refere-se ao seu método de intervenção como “Restauração Crítica”. No memorial escrito, em 1962, para a obra de intervenção no Solar no Unhão, em Salvador, a autora reflete sobre como as ideias de Viollet-le-Duc e Gustavo Giovannoni acabam sendo “inúteis” na modernidade. É importante lembrar que, àquela altura, Cesare Brandi ainda não havia publicado a “Teoria da Restauração”, e a Carta de Veneza ainda

não havia sido redigida, portanto, Lina Bo Bardi descrevia um pensamento desprendido do que, hoje, guia a maioria dos procedimentos.

O critério da restauração crítica tem por base o respeito absoluto por tudo aquilo que o monumento, ou o conjunto representam como “poética” dentro da interpretação moderna da continuidade histórica, procurando não embalsamar o monumento, mas integrá-lo ao máximo na vida moderna. (BO BARDI apud CERVOLO, 2010, p. 219)

Nivaldo Andrade compara o projeto de Lina Bo Bardi para o restaurante Coaty, na Ladeira da Misericórdia, em Salvador, com as intervenções de Scarpa apontando que a autora:

[...] mescla novos materiais, técnicas construtivas e formas arquitetônicas à preexistência, criando entre novo e antigo relações de contraste e, ao mesmo tempo, de refinado diálogo entre elementos rústicos e de mesma densidade formal. (ANDRADE, 2005, p. 10).

Lina Bo Bardi tratava o projeto de intervenção como um projeto *ex-nihilo*, entendendo que o vínculo entre passado e presente pode ser explorado livremente, sem se limitar a relações preestabelecidas.

[...] é preciso se libertar das amarras não jogando fora o passado e a história da arquitetura. Libertar-se conjugando o passado como um tempo de verbo: o presente histórico. O passado visto como presente histórico é uma coisa viva [...]. Frente ao presente histórico, nossa tarefa é forjar um presente verdadeiro. (BARDI, Lina Bo apud ANDRADE, 2005, p. 10).

Muñoz Viñas, De Gracia, Solá-Morales, Scarpa, Machado e Bo Bardi representam um pensamento a respeito de intervenções em preexistência que se distancia da abordagem conservadora das

teorias de restauração. A obra desses autores pode ser comparada a um embrião do qual pode nascer – ou já está nascendo – um novo campo de conhecimento.

Embora, atualmente, ainda seja disruptivo intervir em arquiteturas culturalmente relevantes sem a correspondência com as recomendações das cartas patrimoniais, assim se dava antes da constituição do campo da preservação do patrimônio. Quando Alberti projetou a fachada de Santa Maria Novella, não havia a distinção da preservação como um campo específico dentro da arquitetura e, conseqüentemente, reformas eram, apenas, mais uma parte do trabalho do arquiteto.

A propósito disso, a próxima seção abordará como era o entendimento sobre as intervenções em preexistências arquitetônicas em tempos remotos, refletindo a respeito da origem da ideia de preservação.

Ancestrais

Antes de serem motivadas pela intenção de se preservar o patrimônio, as modificações de arquiteturas eram realizadas baseadas em motivos práticos, como: reparar danos naturais provenientes de enchentes, de incêndios, de terremotos, ou causados por guerras e por conflitos. No século I a.C., por exemplo, o templo Erecteion, dedicado à Atena e Poseidon, e situado na Acrópole de Atenas desde o século V a.C., sofreu um incêndio que destruiu partes do edifício. Visando à reparação dos danos, frontão, telhado e algumas colunas foram substituídas, conferindo ao edifício a mesma imagem de antes (JOKILEHTO, 2002, p. 3). Àquela altura, não houve nenhuma intenção de deixar a marca da

tragédia para fins memoriais, tampouco houve receio de se reconstruir de forma fiel ao estado anterior. A única pretensão parece ter sido a de devolver ao edifício suas plenas condições de uso. Da mesma maneira, durante a época clássica, edifícios eram transformados para adaptarem-se ao clima ou às mudanças programáticas com bastante frequência, renovando a materialidade, mas mantendo a imagem.

O início do primeiro milênio foi marcado por importantes transformações geográficas, históricas e culturais. À dissolução do Império Romano, somou-se o movimento territorial de muitos povos. A religião católica começou a, gradualmente, conquistar seu lugar de importância. Todas essas transformações interferiram na conformação do ambiente construído. Muitos monumentos clássicos foram destruídos em nome da religião, do poder político e muitas vezes assumiram novos usos. Poucos exemplares permaneceram como lembrança do passado e como referência para a evolução de técnicas construtivas. De certa forma, já havia a consciência de que as características do edifício evocavam memórias de diferentes épocas, portanto, no momento da dominação, era importante que essas memórias não ficassem mais vivas, o que motivava muitas das transformações programáticas. As basílicas romanas, por exemplo – que antes eram espaços multifuncionais, destinados a abrigar assembleias públicas e eventos políticos, comerciais e sociais –, foram transformadas em locais destinados ao culto da Igreja Católica.

Sabe-se também que os monumentos antigos serviam como fonte de matéria-prima para as construções seguintes. A Basílica de São Pedro exemplifica esse tipo de operação, uma vez que foi revestida com mármore retirado do Coliseu. Essa prática pode parecer

desrespeitosa aos olhos de hoje, mas era muito comum naquela época.

Foi durante o Renascimento que surgiu o conceito de antiguidade. Os antiquários passaram a desconfiar dos relatos escritos e enxergar os objetos como testemunhos mais seguros da Antiguidade. Segundo Françoise Choay, esse pensamento representa o “triunfo geral da observação concreta sobre a tradição oral e escrita, do testemunho visual sobre a autoridade dos textos” (CHOAY, 2017, p. 76). Os monumentos antigos foram amplamente registrados através de ilustrações que permitiram criar um método comparativo e estabelecer séries tipológicas. A admiração pelo clássico despertou a vontade de proteger os exemplares remanescentes daquela época. Nesse momento, inicia-se o questionamento a respeito de como intervir na materialidade dos objetos para que eles pudessem representar melhor, e por mais tempo, a Antiguidade. A preocupação inicia com testemunhos relacionados às belas-artes e, depois, estende-se para monumentos arquitetônicos.

Destaca-se, nesse contexto, o caso icônico do completamento da escultura de Laocoonte e Seus Filhos. A estátua foi encontrada em Roma no início do século XVI e representa a cena mitológica em que Laocoonte tenta, fervorosamente, defender seus filhos das serpentes enviadas por Apolo. A escultura data, provavelmente, do início do primeiro século e foi encontrada partida em alguns pedaços. Dentre as peças recuperadas, entretanto, estava faltando o braço direito de Laocoonte.

A discussão a respeito de como intervir na estátua agitou o debate na comunidade artística de Roma. Michelangelo di Lodovico

Buonarroti Simoni sugeria que o braço estivesse dobrado, enquanto a maioria defendia que estivesse estendido. Rafael Sanzio escolheu, entre as várias propostas apresentadas em um júri informal, aquela que representava o braço estendido e, dessa forma, procedeu-se o completamento. Em 1957, no entanto, a história toma novo curso, pois o braço original foi encontrado. Conforme Michelangelo havia pressuposto, a escultura tinha o braço dobrado (Figura 3).

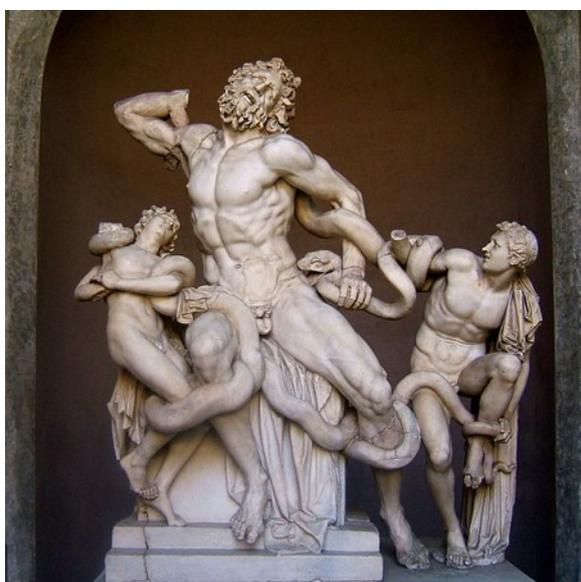


Figura 3 – Escultura original de Laocöonte
Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Laoco%C3%B6n_and_His_Sons.jpg

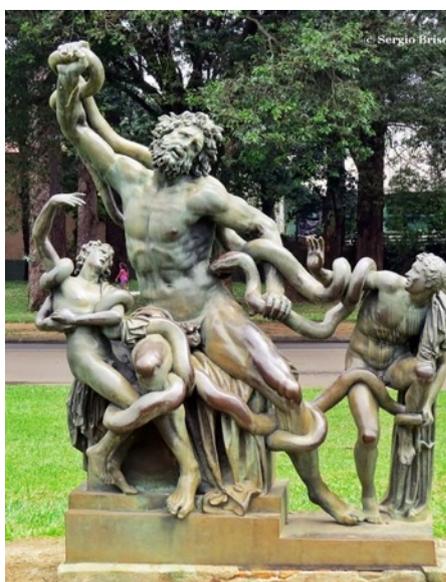


Figura 4 - Réplica da escultura de Laocöonte exposta no Parque Ibirapuera
Fonte: <https://www.descubrasampa.com.br/2018/05/laocoonte-e-seus-filhos-ibirapuera.html>

Durante 450 anos, portanto, a peça foi apreciada de maneira distinta daquela que havia sido concebida. O braço equivocadamente adicionado foi, então, retirado e o original reposicionado. Uma réplica em bronze da estátua está exposta no Parque Ibirapuera, em São Paulo (Figura 4). A réplica foi realizada pelos alunos do Liceu das Artes, em 1954. A estátua paulista apresenta, ainda, o braço direito estendido.

Qual foi o prejuízo da obra ter permanecido por tanto tempo com uma parte diferente da original? Teria sido melhor deixar a escultura mutilada? Ou o braço estendido deveria ter sido identificado como uma adição posterior? A polêmica que envolveu a intervenção na estátua de Laocoonte ainda é frequente no âmbito da arquitetura.

Durante o Renascimento, o interesse por recuperar monumentos clássicos não se limitava a esculturas. Muitas edificações passaram por intervenções, que tinham, principalmente, dois objetivos: o de reparar uma edificação clássica para sua perpetuação histórica e o de atualizar a composição arquitetônica para encaixar-se nos princípios clássicos.

Leon Batista Alberti foi um dos arquitetos mais ativos do Renascimento Italiano, tendo sido o autor de diversas importantes transformações de edificações que há muito faziam parte da paisagem. Mais de 50% de suas obras são intervenções em preexistências. A partir da análise de Leandro Manenti em sua dissertação de mestrado intitulada “Intervenções reabilitadoras do período renascentista italiano”², é possível perceber como o procedimento de projeto de Alberti adaptava-se à condição específica de cada obra. As intervenções no Templo Malatestiano (Figura 5) e na Igreja Santa Maria Novella (Figura 6) lançaram mão de procedimentos muito diferentes, ajustando a configuração formal aos determinantes de cada projeto.

² MANENTI, L. (2004). Intervenções reabilitadoras do período renascentista italiano. *Dissertação (Mestrado em Arquitetura)*. Porto Alegre: UFRGS.

É importante ressaltar que a obra construída de Alberti é fundamental para a história da arquitetura, e tornou-se referência para gerações posteriores, permanecendo, ainda hoje, como um interessante objeto de estudo.

Alberti realiza a delicada costura entre os elementos de tão distintas épocas, sem abrir mão da atualização necessária nem da continuidade histórica. Dentro de um contexto caótico e fragmentário, Alberti criou focos de unidade, inspiradores de outras realizações de natureza similar (MANENTI, 2004, p. 56)



Figura 5 - Templo Malatestiano
Fonte: https://www.researchgate.net/publication/304120344_A_luz_da_cadencia_A_musica_na_arquitetura/figures?lo=1



Figura 6 - Santa Maria Novella
Fonte: <https://guiaflorenca.net/curiosidades/instrumentos-astro-nomicos-de-santa-maria-novella/>

Michelangelo também realizou algumas intervenções em preexistências. Aos 86 anos foi convidado para projetar a Igreja de *Santa Maria degli Angeli* sobre as ruínas das Termas de Diocleciano. A antiga edificação pagã foi transformada em igreja católica entre 1561 e 1566 (JOKILEHTO, 2002, p. 35).

A igreja foi projetada a partir da disposição espacial das termas. O local fora explorado quando o Papa Sisto V mandou retirar 90.000m³ de material que fosse utilizado em outras áreas de Roma. Foi, provavelmente, nessa época que demoliram o que anteriormente havia sido o *caldarium* e, depois, tornou-se a

entrada principal da igreja. A fachada, agora côncava, enfatiza o que antes era um espaço circular. O *frigidarium*, por sua vez, marcava um espaço central com um cruzamento de eixos perpendiculares (Figura 7). Michelangelo valeu-se dessa configuração para compor a planta cruciforme do novo templo (Figura 8). O transepto adequa-se à organização antiga e as alas desenvolvem-se a partir desse ponto de encontro. A igreja foi bastante alterada por Luigi Vanvitelli, em 1749, que modificou a fachada (Figura 9) e a decoração do interior (Figura 10) para o estilo barroco.

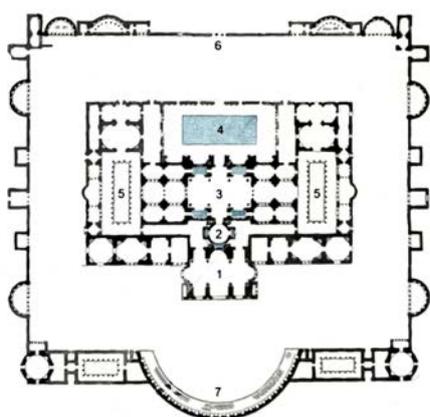


Figura 7 - Planta baixa das Termas de Diocleciano

Fonte: <http://www.santamariadegliangeliroma.it>

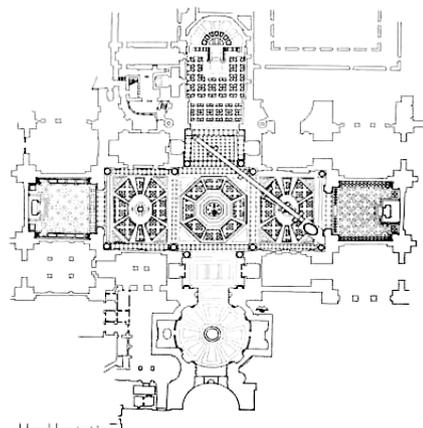


Figura 8 - Planta baixa Igreja de Santa Maria degli Angeli

Fonte: <http://www.santamariadegliangeliroma.it>



Figura 9 - Santa Maria degli Angeli
Foto: Marcia Picorallo



Figura 10 - Santa Maria degli Angeli interior
Foto: Marcia Picorallo

Durante o século XVIII, foram descobertas, por meio de escavações, as cidades de Pompéia (Figura 11) e Herculano, no sul da Itália, as quais haviam sido soterradas pela erupção do Vesúvio em 79 d.C.. As cinzas preservaram muita coisa em condições ainda reconhecíveis, apesar da passagem de dezessete séculos. No início do século XIX, as ruínas já eram destino de muitos estudiosos e viajantes. Os vestígios das duas cidades alimentaram o anseio, iniciado durante Renascimento, de conservação das estruturas como registro histórico e como objeto de estudo da arquitetura Antiga. Essa circunstância foi o que consolidou o pensamento preservacionista iniciado no Renascimento e inaugurou, na Itália, as primeiras medidas legais voltadas exclusivamente para a proteção das antiguidades.



Figura 11 – Pompéia

Fonte: <https://turismo.eurodicas.com.br/pompeia/>

O desenvolvimento das práticas de preservação também foi amplamente influenciado pela Revolução Francesa. Como se sabe, a revolução eclodiu em 1789 com a tomada da Bastilha. Daí por diante seguiram-se uma série de destruições, inclusive com a finalidade de cumprir ordens de usar elementos arquitetônicos como matéria-prima para armas e proteção. A igreja de Notre Dame de Paris, por exemplo, sofreu grandes mutilações e foi usada como local de armazenamento de mantimentos.

Ainda durante a revolução, foram empreendidas tentativas para a criação de comissões a fim de garantir a integridade de algumas obras. Entretanto, foi apenas após a queda de Napoleão Bonaparte que Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy foi nomeado Comissário geral das Artes e Monumentos Públicos. Quatremère de Quincy procedeu uma série de ações, inclusive a de providenciar o retorno de objetos e de relíquias para seus locais de origem.



Figura 12 - Reforço estrutural no Coliseu

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Colosseo_2020.

O movimento para criar medidas protetivas para os bens arquitetônicos contribuiu para a preservação de muitas obras. Foi nesse contexto, e após alguns danos causados por terremotos, que se decidiu recuperar o Coliseu. A tarefa foi atribuída a Raffaele Stern com colaboração de Caporesi e de Palazzi. As obras iniciaram em 1806 e tinham como objetivo consolidar a estrutura através de uma intervenção que não tivesse ampla repercussão na materialidade e na plasticidade, mantendo o Coliseu com suas características originais. Para isso, foi construído um apoio oblíquo

de tijolos na extremidade do anel externo, atuando como grande contraforte. Esse apoio atravessa alguns dos arcos e mantém a estrutura rígida, destacando-se claramente da materialidade e das formas do original (Figura 12).

Raffaele Stern também participou, junto com Giuseppe Valadier, da restauração do Arco de Tito. O monumento fora construído por volta do ano 82 pelo Imperador Domiciano em homenagem ao seu irmão Tito, em razão de suas vitórias militares, especialmente a captura de Jerusalém. A parte central do Arco tinha condições de ser mantida, porém o restante estava em grave estado de deterioração (Figura 13). A obra transcorreu entre 1817 até 1824 e contou com a recomposição de alguns elementos com os mesmos tijolos retirados das ruínas. As partes que tiveram de ser refeitas foram produzidas com mármore travertino, para que se diferenciasssem do mármore grego original, e a decoração iconográfica foi redesenhada com formas simplificadas (Figura 14). Paolo Marconi argumenta, no entanto, que a diferenciação de material e a simplificação foram empreendidas por razões econômicas, não com o intuito de demarcar a intervenção (MARCONI, 1993, p. 18).



Figura 13 - Desenho de Piranesi do Arco de Tito antes da intervenção

Fonte: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/04.043/3>
154



Figura 14 - Arco de Tito hoje
Fonte: <https://culturaeviagem.wordpress.com>

As recuperações dos monumentos gregos, por sua vez, foram iniciadas após a independência da Grécia em 1821. Naquele momento, era importante retomar a identidade grega depois de anos de dominação pelo Império Otomano.

Um plano de ação foi preparado por Leo von Klenze, arquiteto alemão enviado pelo rei Ludwig I³ para auxiliar nos estudos sobre a recuperação dos monumentos. Jukka Jokilehto (2002) apontou as principais recomendações do plano:

1. Fortificações que não tenham interesse arqueológico, construtivo ou pitoresco devem ser removidas, mas as estruturas antigas originais devem ser conservadas com os terraços, o pódio e as subestruturas.
2. Restaurações devem começar do lado norte do Partenon, que é o mais visível da cidade, e em seguida, continuar com as paredes e a colunata sul. Após isto, poderia ser restaurado o Erecteion e o Propileu. Posteriormente, ele sugeriu que um museu fosse construído do lado oeste do Partenon.
3. Todas as colunas originais devem ser reerguidas. Se um ou dois tambores estiverem faltando, estes podem ser refeitos com mármore sem tentar esconder a restauração. Fragmentos de arquitraves, triglifos e métopas devem ser recolocados no lugar respeitando o caráter pitoresco do edifício. Algumas colunas podem ser deixadas de fora sem prejuízo para a leitura do edifício como um todo.

³ À época, o Rei da Grécia era Otto I, filho de Ludwig I, Rei da Baviera. Durante a guerra de independência da Grécia, o único grego que conseguiria unanimidade entre os líderes rebeldes, Ioánnis Kapodístrias, foi assassinado. Com a continuação do conflito, as grandes potências (Grã-Bretanha, França e Rússia) buscaram formalmente pelo fim da guerra e reconheceram o governo da Grécia. O trono foi oferecido a Otto I e, em 1832, foi concluído o Tratado de Constantinopla, que definia as fronteiras do novo Reino Grego.

4. As esculturas remanescentes devem ser depositadas ou na mesquita ou no Thesion. Outros elementos de interesse, como perfis, ornamentos e fragmentos com decoração pintada, devem ser conservados e agrupados dentro e ao redor das ruínas a fim de preservar seu caráter pitoresco. Pedras e mármore que não estejam nestas categorias devem ser vendidos como material de construção. Os escombros podem ser levados para o Areópago e usados posteriormente na construção de terraços para o palácio real. (JOKILEHTO, 2002, p. 93, TRADUÇÃO NOSSA).

Em resumo, a principal recomendação era a anástilose, ou seja, a reconstrução com material original. O mínimo necessário deveria ser reconstruído e com material claramente diferente do original, assim como foram os procedimentos na Itália.

As intervenções em preexistências tiveram motivações diferentes ao longo da história. Durante a época clássica, onde ainda não havia o conceito de preservação do patrimônio, o objetivo era consertar, ampliar ou adaptar. Somente durante o Renascimento é que a preservação passou a ser tratada como uma ação cultural, para manter vivos os símbolos das sociedades. A reverência pelo clássico permitiu que se tomassem muitas atitudes que trouxeram alguns monumentos até os dias de hoje e autorizou muitas reformas em edificações medievais para adequá-las ao modelo da época. Foi nesse momento que começaram a surgir as primeiras medidas legais e orientações sobre como intervir em preexistências.

A consolidação da restauração foi efetivada pelos descendentes desse contexto ancestral. A seção a seguir tem o propósito de demonstrar a formulação da restauração como uma disciplina

alicerçada na técnica através do estabelecimento de parâmetros específicos e da criação de órgãos de proteção.

Descendentes

O Estado Francês teve um papel importante no início da institucionalização das políticas de conservação. A partir de sua atuação, a preservação de bens passou a ser considerada responsabilidade da administração do país. Após um período de poucos recursos, no início do século XIX, o Ministro do Interior François-Pierre Guillaume Guizot dedicou-se a estabelecer procedimentos relacionados ao inventário e à proteção do patrimônio arquitetônico. Para isso, criou o cargo de Inspetor Geral de Monumentos Históricos da França. O primeiro a ser nomeado para o posto foi Ludovic Vitet em 1831.

O sucessor de Vitet, em 1834, foi Prosper Mérimée, que ficou no cargo de Inspetor Geral por 20 anos. A Academia de Belas Artes ainda tinha um pensamento conectado ao classicismo e, por isso, Mérimée iniciou um treinamento de arquitetos e técnicos para que pudessem recuperar monumentos da era medieval. O primeiro grupo de arquitetos desse programa incluía **Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc**.

Tempos mais tarde, Viollet-le-Duc fundamentou sua teoria a partir da prática da restauração. Em seus textos, demonstra seus princípios com exemplos em obras de intervenção em contextos edificados. Em uma das explanações, ele trata de um edifício construído no século XII, sem calhas, que deveria ser reconstruído no século XIII. Ele apontou três soluções: a de reconstruir sem calha para que a cornija ficasse idêntica à original; a de fazer uma

calha nova com uma cornija “imaginária”, deixando claro que a obra era de outra época; ou a de restabelecer a cornija no mesmo estilo, mas com calha. Viollet-le-Duc interpretou as duas primeiras opções como absurdas. A primeira porque iria privar o edifício de uma tecnologia que ajudaria na conservação da sua integridade física. A segunda porque considerou um “anacronismo de pedra”. (VIOLLET-LE-DUC, 2019, p. 49). Conseqüentemente, restou apenas a terceira opção, que foi considerada a única possível. Assim, foi estabelecendo-se uma teoria que apoiava suas decisões na compreensão e na busca da unidade estilística e, por isso, ficou conhecida como Restauro Estilístico.

Nesse contexto, **John Ruskin** manifestava-se como radicalmente contra a restauração, capitaneando o movimento anti-intervencionista. Ele defendia a importância da manutenção e da construção de edifícios duráveis, enfatizando a relevância da pátina como elemento de materialização da passagem do tempo, já sugerindo que a prática de Viollet-le-Duc apontava para o falso histórico.

O conflito no campo teórico suscitou grandes reflexões que encaminharam o rumo dos procedimentos de intervenção. **Camillo Boito** foi quem equilibrou os dois extremos. Em 1883, ele demonstrou no Congresso dos Engenheiros e Arquitetos Italianos, realizado em Roma, alguns critérios de intervenção em monumentos que, mais tarde, viriam a ser adotados pelos órgãos de salvaguarda da Itália. Foram postulados sete princípios: enfatizar o valor documental; evitar acréscimos e renovações; complementar partes deterioradas ou faltantes com material diverso ou com formas simplificadas, evidenciando a intervenção; limitar-se ao estritamente necessário em obras de consolidação

deveriam; respeitar as várias fases do monumento; registrar as obras; e, por fim, dispor uma lápide apontando a data das obras de restauração.

A prática decorrente desse pensamento ficou conhecido como Restauro Filológico, por ter procedimentos semelhantes aos de estudo e interpretação de documentações antigas. Dessa forma, a restauração consolidava-se como uma prática que deveria atender a uma série de recomendações para que fosse considerada legítima.

Entretanto, mesmo após a publicação de seus princípios de intervenção, Boito manteve uma prática que não correspondia à sua teoria. Entre 1895 e 1903, o arquiteto conduz a obra da Basílica de Santo Antônio de Pádua. Ele foi encarregado de uma série de intervenções que incluíam a disposição e a decoração da capela do Santíssimo Sacramento, a restauração do púlpito, o projeto da porta principal da basílica, a reconstrução do altar de Donatello, a decoração da tribuna e abertura das janelas nas capelas atrás do coro. Na obra, Boito sugeriu aberturas nas capelas argumentando que, anteriormente, só poderiam estar lá, mesmo sem ter tido acesso a nenhuma evidência disso. Ele também reinterpreto o púlpito eliminando as intervenções do século XVII e refazendo-o ao estilo do final do século XIV. Além disso, retira a porta setecentista da fachada norte e a reloca, argumentando que estaria fora de escala⁴ (Figuras 15, 16 e 17).

⁴ Para mais informações a respeito da obra de Boito na Basílica de Santo Antônio de Pádua ver CROVA, C. (2017). *Il cantiere di Sant'Antonio a Padova (1877-1903) nella rilettura critica delle carte conservate presso l'Archivio Storico della Veneranda Arca. Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*(67), pp. 45-67



Figura 15 - Porta da fachada norte antes da intervenção

Fonte: (CROVA, 2017, p. 48)

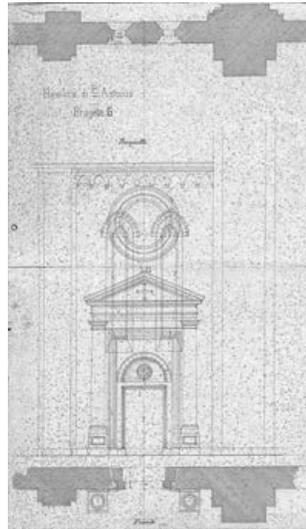


Figura 16 - Projeto de Boito para a porta da fachada norte.

Fonte: (CROVA, 2017, p. 50)



Figura 17 - Porta da fachada norte em seu estado atual

Fonte: (CROVA, 2017, p. 51)

Gustavo Giovannoni foi quem deu seguimento às ideias de Boito na Itália. Esses princípios, escritos em 1883, deram origem à primeira declaração internacional sobre restauração: a Carta de Atenas de 1931⁵. O documento valia-se das recomendações de Boito para guiar as intervenções em preexistências. Fundamentada nesse texto, surgiu, em 1932, a Carta Italiana de Restauro, que embasou a nova lei incentivada pelo ministro Giuseppe Bottai: a lei n.1089, de junho de 1939, sobre a tutela dos bens de interesse histórico-artístico ficou em vigor até 1999, sendo absorvida com algumas alterações pelo atual Código de Bens Culturais e Paisagísticos. (KÜHL, 2013, p. 28). A disciplina da restauração, então, fortaleceu-se na busca por estabelecer um processo controlado que garantisse a integridade dos bens salvaguardados e desenvolveu-se alicerçada nos documentos que eram produzidos com esse intuito.

⁵ Disponível em sua tradução para português em <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Atenas%201931.pdf> <Acesso em: 25 de julho de 2021>.

A partir da Carta de Atenas de 1931 e da Carta Italiana de Restauro de 1932, a restauração tornou-se uma prática pautada pelo estabelecimento de protocolos e pela instrução de órgãos especializados. Um dos trabalhos mais importantes nesse sentido foi publicado, em 1903, por **Alois Riegl**. O Culto Moderno dos Monumentos foi escrito como um projeto visando à reorganização da conservação pública na Áustria e tratou de uma complexa análise da diversidade da percepção dos monumentos, colocando em discussão as diferentes modalidades de conservação. Riegl analisou os monumentos a partir da percepção da sociedade e de como eles são reconhecidos e usufruídos. Definiu que é possível que os monumentos sejam identificados tanto pelos seus valores de memória como pelos seus valores de atualidade.

Depois da Segunda Guerra Mundial, parecia que muitos teóricos estivessem chegando a um consenso sobre os protocolos de restauração. Cesare Brandi, Roberto Pane e Renato Bonelli concordavam que a restauração deveria ser um ato crítico que levaria em consideração os aspectos materiais, formais e documentais da obra, preservando as várias fases do monumento, valorizando a pátina e condenando fortemente a repriminção, ou seja, a reconstrução idêntica ao estado anterior.

Entretanto, a prática, levada a termo depois da Segunda Grande Guerra, acabou se revelando bastante diferente do que os teóricos imaginavam. Exemplar é o caso de Varsóvia, capital da Polônia. A cidade foi completamente destruída durante a Segunda Guerra Mundial.

A intensidade da destruição provocada pelos alemães foi tanta que dos “957 objetos incluídos no registro dos monumentos em 1939,

782 foram destruídos totalmente, 141 foram gravemente danificados e 34 ficaram relativamente bem conservados”. (REKAWEK, 2010, p. 60). Ao fim da guerra, seria compreensível pensar que Varsóvia não poderia voltar ao seu estado anterior (Figura 18). Porém os moradores foram, paulatinamente, retornando às suas propriedades e, inclusive, demarcando o entulho como propriedade privada. A população organizou um movimento pela reconstrução da cidade e, já no primeiro ano após a guerra, foram reformadas inúmeras estradas, hospitais, escolas e igrejas.



Figura 18 - Varsóvia em 1945
Fonte: <https://historythenandnow.com>



Figura 19 - Varsóvia em 2020
Fonte: <https://historythenandnow.com>

Logo após, começou a fase planejada de reconstrução. A Praça da Cidade Antiga foi reconstruída *com'era dov'era*⁶, mas apenas no que dizia respeito à parte externa das edificações (Figura 19). Internamente, foram procedidos vários ajustes para acomodar a vida moderna. A justificativa para esse descompasso entre interior e exterior foi a renúncia ao desmantelamento da cultura polonesa

⁶ A expressão pode ser livremente traduzida para “como era e onde era” e ficou conhecida ao ser utilizada para referir-se à reconstrução do Campanário de São Marcos, localizado em Veneza. A torre ruiu no início do século XX, instaurando uma polêmica a respeito de como deveria ser refeita. Após extenso debate, decidiu-se pela construção idêntica, mas com novos materiais, exatamente no local da antiga.

posto em marcha pelas tropas alemãs. Ou seja, a população viu, na reconstrução literal das edificações, uma maneira de recomeçar sem que sua memória fosse apagada. Apesar da intervenção pela qual passou estar desalinhada das recomendações vigentes, a Cidade Velha de Varsóvia está incluída na lista de patrimônios históricos mundiais da UNESCO desde 1980.

Esse contexto de reconstrução, em que muitas edificações foram refeitas de forma idêntica ao seu estado anterior, desencadeou diversos questionamentos a respeito dos procedimentos de restauração. A reflexão, suscitada durante a Segunda Guerra, contribuiu para a formulação de um dos mais importantes textos sobre o tema: a Teoria da Restauração, publicada por **Cesare Brandi**, em 1963. No livro, o autor estabelece procedimentos de restauração considerando os aspectos históricos e artísticos da pintura, da escultura e da arquitetura.

Neste trabalho, interpreta-se que a teoria de Brandi tinha como objetivo o restabelecimento de uma imagem, pois ele compreendia que essa era a essência da obra de arte, e que seria capaz de transmitir para o futuro as particularidades de cada monumento. Giovanni Carbonara, na apresentação da tradução brasileira da Teoria da Restauração, deixa claro que Brandi coloca a instância estética à frente de todas as outras, inclusive da funcional.

[...] reconhece a peculiaridade da restauração como referência ao produto especial da atividade humana a que se dá o nome de obra de arte, distinto do comum dos outros produtos; ato diverso de qualquer intervenção voltada a dar novamente eficiência a um produto da atividade humana com o objetivo de restabelecer sua funcionalidade. Na restauração, de fato, as considerações de ordem funcional, que interessam sobretudo às obras de arquitetura e, em

geral, aos objetos da chamada arte aplicada, representam só um lado secundário ou concomitante, e jamais o primário e fundamental (CARBONARA, 2019, p. 10).

Depois dos anos 1960, o campo de conhecimento aqui em exame passou a contar com uma série de novos e distintos pensamentos e orientações sobre intervenções em preexistências. A Itália lidera o debate. O país possui uma quantidade considerável de patrimônio construído ao longo de dezenas de séculos e que são referência para a compreensão da história do mundo ocidental. Além disso, foi pioneiro em relação à elaboração de legislação específica para tutela de patrimônio construído e continua tendo destaque em relação a produção teórica dentro da disciplina. Nesse contexto é possível destacar três vertentes principais que têm como base a produção de três autores italianos: Giovanni Carbonara, Marco Dezzi Bardeschi e Paolo Marconi.

A posição derivada, diretamente, de Brandi é a chamada **crítico-conservativa** ou posição central e tem como principal referência contemporânea o Professor **Giovanni Carbonara**. O autor, assim como Brandi, estabelece a ação de restauração como uma ação cultural e reforça o que havia sido proposto como princípios básicos de qualquer operação: mínima intervenção, distinguibilidade, compatibilidade, reversibilidade e respeito às fases do monumento. Define restauração como:

[...] qualquer intervenção voltada a conservar e a transmitir ao futuro, facilitando a leitura e sem cancelar os traços da passagem no tempo, as obras de interesse histórico, artístico e ambiental; isso tem fundamento no respeito pela substância antiga e pela documentação autêntica que constitui aquela obra, propondo-se, além disso, como ato de interpretação

crítica não verbal mas expressa no trabalho concreto. Mais precisamente, como hipótese crítica e proposição sempre modificável, sem que para isso se façam alterações irreversíveis no original (TORSELLO, 2005, p. 25).

Carbonara recomenda abordar as intervenções caso a caso e sugere um extensivo estudo e pesquisa para afastar qualquer decisão do empirismo. Apesar de preconizar grande atenção aos valores documentais de cada obra, ainda admite a remoção de adições, desde que justificadas pelo rigor da pesquisa e da avaliação crítica.

Carbonara ainda faz uma classificação das possibilidades de intervenção em preexistências. Estabelece algumas características da relação antigo-novo e define algumas categorias como: Autonomia/Dissonância, Assimilação/Consonância, Relação Dialética/Reintegração de imagem, Intervenção não direta e Restauro do Moderno. Dentre essas categorias, Carbonara tenta separar os procedimentos de projeto mais comuns baseado no tipo de relação entre o antigo e o novo, como forma de análise. A menção à restauração do moderno demonstra uma certa flexibilização, em relação a Brandi, a respeito da validação dos edifícios passíveis de restauração.

A maior diferença entre a posição de Carbonara e a de Brandi diz respeito à definição das edificações que estarão sujeitas à restauração. Enquanto Brandi define o conceito de obra de arte e a perseguição dessa potencialidade, Carbonara aceita a consideração até de obras ordinárias, embora ainda insista na busca por uma unidade formal.

Marco Dezzi Bardeschi, por sua vez, concorda com Carbonara e Brandi no pensamento contra a repriminção, alegando a possibilidade de se incorrer na produção de um falso histórico ou artístico. Entretanto, eles discordam em alguns outros pontos. A posição defendida por Bardeschi é chamada de pura conservação ou conservação integral, e surgiu no início dos anos 1970 como reação a alguns procedimentos de restaurações considerados demasiadamente agressivos. Um exemplo é o “massacre de *Santa Maria di Collemaggio*” (PANE, 2017, p. 117) em Áquila, na Itália. À época, o superintendente Mario Moretti relatou a arbitrária remoção de acréscimos barrocos em prol do reestabelecimento da configuração românica. Na Puglia, em meados dos anos 1960, o superintendente Franco Schettini realizou diversas intervenções visando à remoção de elementos barrocos das igrejas românicas da região. Esse tipo de intervenção – que busca apagar um estilo ou uma época – recebeu inúmeras críticas, inclusive de Brandi.

Nesse contexto, desenvolveu-se o pensamento da **conservação integral**, pautado na ideia de que a consistência física do bem é a prova de sua história e por isso devemos garantir a conservação de cada uma de suas partes, não apenas das que representam um grande acontecimento, mas, inclusive, das mais ordinárias. A matéria deve ser preservada exatamente como chegou ao momento da intervenção.

A vertente crítico-conservativa encabeçada por Carbonara considera um juízo histórico-crítico a respeito das instâncias histórica e estética da obra, de forma que a prevalência de uma sobre a outra deve ser decidida caso a caso. Por outro lado, o pensamento da conservação integral considera, assim como o de Riegl, que não existe distinção entre as duas instâncias,

questionando a consideração de testemunhos relevantes ou irrelevantes e apontando que esse tipo de juízo é sempre relativo. Dessa forma, ao respeitar, rigorosamente, as estratificações da obra, admite-se uma configuração final com conflitos. Dezzi Bardeschi define restauração como:

[...] qualquer intervenção que vise à permanência do tempo, embora relativo, da consistência física do bem material recebido como patrimônio da história, que pode ser garantida pela conservação de cada um de seus equipamentos e componentes em uso ativo (preferencialmente se for o uso original ou pelo menos algum com alta compatibilidade e mínimo dispêndio), a ser perseguido através de novas proposições de projeto oportunas e calculadas (funcionais, tecnológicas, de mobiliário), visando sua integral transmissão para o futuro (TORSELLO, 2005, p. 38, TRADUÇÃO NOSSA).

Assim, os adeptos da conservação integral entendem a restauração como uma operação resultante de dois momentos separados: o de conservação e o de criação.

Deve-se dar a devida consideração para a fundamental contraposição, em vez da ruptura que se estabelece entre os conceitos de permanência e mutação, que assinala duas formas opostas de relacionar-se com a realidade, que exprimem duas vias conflituosas e antagônicas, mas essenciais ao equilíbrio. (BARDESCHI, 2004, p. 165, TRADUÇÃO NOSSA)

Ou seja, após ser assegurada a conservação do monumento com todas as suas estratificações, procede-se o ato criativo como uma adição à obra e “recai de fato e de direito no campo do projeto arquitetônico de modo semelhante ao do projeto do novo” (KÜHL, 2018, p. 85). Dezzi Bardeschi defende o direito de a geração atual acrescentar sua própria marca ao monumento, aceitando que o

projeto é contínuo e mutável. Abandona-se o conceito de unidade em favor do conceito de palimpsesto.

O grande livro da arquitetura é um palimpsesto estratificado e em contínua transformação onde cada geração continua a sobrescrever, deixando traços da própria história e da própria passagem. (GIOENI, 2009, p. 23)

Para Dezzi Bardeschi, o projeto de intervenção deve ser “um projeto do novo compatível, mas não mimético, isto é, respeitoso, dialeticamente consciente e, ao mesmo tempo, declaradamente legítimo e autônomo” (BARDESCHI, 2004, p. 487). Assim, as intervenções da vertente da conservação pura caracterizam-se por não se deixarem ofuscar pela obra original. As adições destacam-se e, muitas vezes, assumem papel protagonista, reivindicando a prioridade do moderno e colocando-se em papel de igualdade em relação às marcas do passado.

Dezzi Bardeschi, além de construir o aporte teórico para as intervenções da conservação integral, demonstrou a aplicação prática de seus conceitos nas inúmeras obras que realizou. É de sua autoria a polêmica intervenção no *Palazzo della Ragione* em Milão, que bem ilustra esta linha de pensamento e atuação.

Nos anos 1970, quando se manifesta a vontade de restaurar o *Palazzo della Ragione*, Marco Dezzi Bardeschi faz um esforço para convencer as autoridades a não demolir a cobertura construída no século XVIII, cujo valor artístico não era reconhecido. Ele alegou que, mesmo que artisticamente insignificante, o elemento era um testemunho legítimo a ser conservado. O argumento surtiu efeito e as obras começaram em 1978. Dezzi Bardeschi estendeu o conceito da conservação integral inclusive ao tratamento das superfícies,

evocando aquilo que Ruskin pretendia ao advogar pela importância da pátina. Esses procedimentos garantiram a conservação de todas as etapas cronológicas da obra, como uma espécie de materialização da passagem do tempo. No momento seguinte, o autor tratou de pensar a relação do novo com o que havia sido conservado.

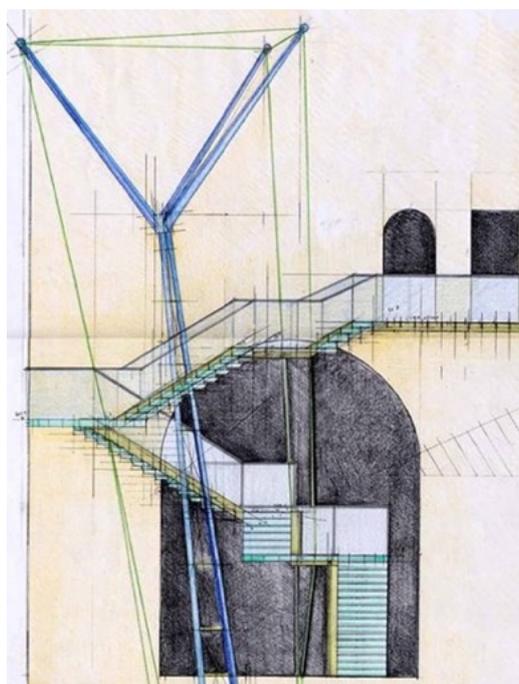


Figura 20 - Projeto para escada do Palazzo della Ragione

Fonte:<http://www.marcodezzibardeschi.com>



Figura 21 - Escada do Palazzo della Ragione

Fonte:<http://www.marcodezzibardeschi.com>

Um dos elementos mais marcantes desse projeto de Dezzi Bardeschi é a escada de incêndio, que se manifesta como uma adição em uma das fachadas. A escada projeta-se como um elemento autoportante, configurada por um mastro com tirantes que sustentam degraus de vidro e conectada ao edifício apenas nos pontos de entrada. Tem características claramente contemporâneas, contrastando com o edifício antigo (Figuras 20 e 21). Para muitos, a intervenção de Dezzi Bardeschi é ultrajante, pois modifica as relações espaciais do edifício com o entorno e

aparece como contraste estético explícito. Entretanto esta é a máxima expressão da teoria da conservação integral: Dezzi Bardeschi contribuiu com a estratificação do edifício adicionando um estrato correspondente aos dias atuais.

Em posição diametralmente oposta, encontra-se a teoria conhecida como **manutenção-repristinção** ou hipermanutenção. Nesse caso, o estado fragmentário – que é abraçado por Dezzi Bardeschi – é interpretado como um problema. Diferentemente das outras duas vertentes, que preconizam uma intervenção distinguível, a manutenção-repristinção tende a trabalhar por analogias. **Paolo Marconi** defende a manutenção constante e a substituição daquilo que foi degradado *com'era dov'era*. Essa posição não implica reconhecer a legitimidade de qualquer substituição. “Deve-se consolidar e tratar o existente e operar por substituições apenas onde seja imperativo.” (KÜHL, 2018, p. 86).

Marconi defendia e estudava o uso de técnicas tradicionais e interpretava a superfície arquitetônica como “superfície de sacrifício”. Ele argumentava que seria inevitável que as fachadas se degradassem a uma velocidade maior que outras partes da edificação, já que estão expostas a intempéries, e preconizava o uso de técnicas tradicionais para refazê-las. Apontava que, por esse motivo, a arquitetura afasta-se das obras de arte, no que diz respeito à conservação e ao restauro, já que invariavelmente terá uma degradação completamente diferente.

Restaurar é operar em uma arquitetura ou um contexto urbano para conservá-los por mais tempo quando forem dignos de serem apreciados pelos nossos descendentes. O operador deve fazer com que o objeto de sua operação seja transmitido nas suas melhores condições, inclusive para perpetuar o

significado que possui. (MARCONI, 2007, p. 89, TRADUÇÃO NOSSA)

Marconi participou como consultor no processo de reconstrução da cúpula da Catedral de Noto, na Sicília. Após o desabamento ocorrido em 1996, a cúpula foi reconstruída de forma idêntica por um time liderado por Salvatore Tringali e Roberto De Benedectis. A obra foi realizada em 2007 com técnicas tradicionais que Marconi conhecia e estudava muito, e incluiu também a repristinação dos afrescos.

Fica claro que o objetivo dos arquitetos adeptos à linha da manutenção-repristinação não é a preservação da autenticidade da matéria, como preconizava Dezzi Bardeschi. Marconi enfatizava o valor dos aspectos simbólicos, espaciais e didáticos que os monumentos expressam.

De qualquer forma, observam-se algumas semelhanças entre todos os autores que foram abordados. Desde que a disciplina foi fundamentada, suas teorias ocupam-se da estética e da imagem do edifício, pretendendo formular uma doutrina única que guie as operações de intervenção. Viollet-le-Duc preocupava-se com a unidade de estilo e com a imagem do edifício, que deveria expressar o estilo de sua época. Ruskin preconizava que a arquitetura deveria demonstrar a passagem do tempo por meio de sua imagem. Boito, Giovannonni e, depois, Brandi e Carbonara preocupavam-se que a imagem expressasse as fases do edifício, recomendando a distinção visível das possíveis adições. Dezzi Bardeschi busca a imagem fragmentada da passagem no tempo e o contraste com a intervenção contemporânea. Marconi busca uma imagem simbólica unitária, que possa transmitir o significado linguístico da obra. Embora os procedimentos possam ter características

evidentemente diferentes, o objetivo geral parece ser o mesmo: a definição de um protocolo de ação em preexistências que facilite o estabelecimento de uma imagem pretendida.

Dentro da restauração, a correspondência com as orientações é o que usualmente torna uma intervenção legítima, invalidando as demais. Devido à essa constatação, este texto pretendeu apresentar alguns exemplos que questionam a pertinência desses protocolos.

A intervenção na estátua de Laocoonte teve o aval das mentes mais brilhantes do Renascimento e, embora ainda não existissem recomendações institucionalizadas, frustrou a ideia de reestabelecer o estado original. Seria possível uma recomendação universal que prevenisse equívocos desse gênero? E, mais importante, seria necessário?

Camilo Boito considerou que as orientações que ele mesmo formulou não eram adequadas para a intervenção na Basílica de Santo Antônio de Pádua. Franco Minissi, mesmo seguindo todas as recomendações de Brandi, provocou a aceleração da deterioração na *Villa del Casale*. Na reconstrução do centro de Varsóvia, optou-se por considerar outros fatores que extrapolavam as teorias de restauração e, ainda assim, houve o reconhecimento como Patrimônio Mundial pela UNESCO.

A diversidade de situação e de variáveis a serem consideradas acaba abrindo portas para outras possibilidades de intervenção em preexistência fora dos domínios da restauração. Esse embrião plantado pelos já mencionados Muñoz Viñas, Gracia, Solá-

Morales, Scarpa, Machado e Bo Bardi é o que vai impulsionar o pensamento sobre reforma que será desenvolvido nesta tese.

Capítulo 02

O que e por que

Este capítulo trata de caracterizar, para efeitos desta tese, os domínios da restauração e da reforma. A hipótese aqui proposta apresenta a restauração como um processo atrelado a regras e por instruções que têm como objetivo final o reestabelecimento de uma imagem pretêrita ou ideal. A reforma, por sua vez, seria um processo que tem como base a resolução de uma demanda objetiva confrontada com uma materialidade preexistente, que se desenvolve livre de um protocolo preestabelecido. Embora os conceitos possam sugerir que através da restauração alcança-se mais domínio do resultado do projeto, a tese procura demonstrar que a pretensão de controle total é inócua e que a ausência de protocolos projetuais não implica, necessariamente, prejuízo da qualidade.

O que é restauração?

O dicionário Houaiss define restauração como:

1. ato ou efeito de restaurar; restauro.
2. conserto de coisa desgastada pelo uso; reparo, restauro.
3. recuperação, recomposição de algo.
4. reconstituição de forças depois de doença ou fadiga; restauro.
5. restabelecimento de uma situação histórica (regime

político que ocorreu anteriormente. 6. ato de reaver a independência ou a nacionalidade perdida. 7. reconstrução; refazimento; volta a um estado anterior. (HOUAISS, 2001)

Lendo a definição, pode-se ter a impressão de que seja suficientemente precisa para não dar margem a equívocos em suas acepções. No entanto, no campo da arquitetura, o termo já adquiriu diversos significados sem alcançar consenso até hoje.

Escrevendo em 1875, Viollet-le-Duc deparou-se com a definição cunhada por Quatremere de Quincy, em 1832, dizendo que restauração era “o reestabelecimento de partes de um edifício mais ou menos danificado” (QUINCY apud JOKILEHTO, 2002, p. 72, TRADUÇÃO NOSSA). Já Ludovic Vitet e Prosper Mérimée defendiam uma abordagem crítica baseada em pesquisa, embora os registros fossem escassos no século XIX. Nesse contexto, Viollet-Le-Duc e Ruskin mantinham posições diametralmente opostas a respeito de como tratar o patrimônio, entretanto, pareciam concordar a respeito do que significava restaurar.

Viollet-le-Duc definiu o verbete em seu dicionário da seguinte forma: “Restaurar um edifício não é mantê-lo, repará-lo ou refazê-lo, é restabelecê-lo em um estado completo que pode não ter existido nunca em um dado momento.” (VIOLLET-LE-DUC, 2019, p. 29). Ruskin parecia aceitar a definição, mas discordava que essa seria a melhor maneira de preservar os monumentos, argumentando que “a restauração é a pior forma de destruição.” (RUSKIN, 2008, p. 79). Ruskin recomendava o tratamento das preexistências através da conservação, preservando o estado do edifício como foi encontrado e apenas estabilizando as partes que

estivessem sob risco de colapso já que “é melhor uma muleta do que um membro perdido” (RUSKIN, 2008, p. 82).

Naquela época – e até hoje –, era difícil determinar quais edifícios deveriam ser restaurados. Após um momento de mudança do pensamento filosófico e político, instaurado com o Iluminismo, na segunda metade do século XVIII, houve uma renovação no repertório de arquitetura. O estudo das obras da Antiguidade instigou a vontade de preservá-las. Entretanto, o estigma associado à Idade Média não permitia que essa vontade se estendesse até as obras góticas. Por algum tempo, elas foram demolidas e esquecidas, como uma forma de representar o desprezo por essa época. Foi só a partir da atuação de estudiosos como Viollet-le-Duc que a arquitetura gótica passou a ser compreendida como arquitetura de relevância e como passível de ser preservada.

Durante o período em que se desenrolaram os historicismos, por sua vez, havia um certo descaso por elementos barrocos, que eram considerados excessivamente irregulares em relação às composições clássicas. Esse despreço gerou a retirada de diversos adornos de importantes obras, como forma de purificá-las. Camillo Boito removeu elementos barrocos do interior da Basílica dos Santos Maria e Donato, em Murano; enquanto Aloïs Riegl comentou que ninguém hesitaria em remover retoques barrocos de quadros de Botticelli; Renato Bonelli recomendou a retirada de um retábulo barroco de uma igreja de Brunelleschi; Franco Schettini realizou diversas intervenções de remoção de peças barrocas das igrejas românicas da região de Puglia. Ou seja, essas operações confirmam que a definição do que é considerado patrimônio

modifica-se ao longo do tempo e é influenciada pelos contextos histórico, político e econômico.

No início do século XX, o Movimento Moderno propõe uma relação diferente com edificações históricas. A partir da ideia de ruptura com o passado, os modernistas preconizavam a manutenção apenas de monumentos mais relevantes, que deveriam ser tratados de forma isolada no tecido urbano. Le Corbusier, por exemplo, propôs a demolição de grande parte do centro de Paris no Plano Voisin. Esse pensamento deu origem à Carta de Atenas de 1933, escrita durante o Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (*Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* – CIAM), que recomendava a construção de cidades baseadas em preceitos que iam de encontro à ideia de preservação.

Durante o século XX, a definição de restauração arquitetônica começou a misturar-se com a de conservação de arte e de esculturas. Brandi definiu restauração como uma atitude crítica, baseada no estudo e na análise caso a caso, como “o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplici polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão para o futuro” (BRANDI, 2019, p. 30). O conceito de patrimônio, ou daquilo que deveria ser preservado, ficaria, portanto, atrelado ao reconhecimento da obra de arte.

Após a Segunda Guerra Mundial, a definição de patrimônio passou a abranger conjuntos de edifícios, paisagens urbanas, edifícios modernos, arquitetura vernacular, entre outras manifestações arquitetônicas. Muito disso está conectado com a retomada do trabalho de Giovannoni, que estende o pensamento patrimonial

para a escala urbana. Com a ampliação do conceito de patrimônio, fica ainda mais complexo definir o que deve ou não ser preservado.

Nesse contexto, foi publicada a Carta de Veneza, fruto do II Congresso Internacional de Arquitetos e de Técnicos de Monumentos Históricos, realizado em Veneza, de 25 a 31 de maio de 1964. Essa carta permanece ainda hoje como documento-base do Icomos. (KÜHL, 2010, p. 288).

O documento, baseado na Teoria de Brandi, separa ações de conservação e de restauração. Segundo a Carta de Veneza, a conservação está relacionada a ações de manutenção permanente, e implica a persistência do esquema geral da edificação, proibindo construções novas, destruições e modificações de volumes e cores. Já a restauração diz respeito a intervenções mais amplas na materialidade dos edifícios. A carta recomenda que ações dessa natureza sejam realizadas apenas em caráter excepcional e após estudo histórico e arqueológico. Os artigos do documento permitem acréscimos, mas recomendam que sejam, claramente, distintos do original e que ostentem a marca do seu tempo. O texto deixa claro que o objetivo não é a unidade de estilo e que todas as fases do monumento devem ser respeitadas. Nesse caso, a diferença entre conservação e restauração é de abrangência.

Apesar do esforço em tentar manter uma unidade internacional, as contradições acontecem mesmo dentro do ambiente do Icomos. É o caso do Comitê Nacional do Icomos Australiano, que, na Carta de Burra de 1980, definia restauração como “o restabelecimento da substância de um bem em um estado anterior conhecido”⁷

⁷ Uma definição parecida aparece na carta “Princípios para a Análise, Conservação e Restauração Estrutural da Herança Arquitetônica” aprovada na

(Carta de Burra, 1979, p. 1). Esse significado vai contra a maioria das determinações internacionais, retomando a ideia de Viollet-le-Duc. O autor desenvolveu o pensamento do Restauro Estilístico em meados do século XIX, recomendando e praticando procedimentos de restauração que visavam ao reestabelecimento de uma imagem anterior.

Na Carta de Veneza de 1964 são definidos alguns conceitos como: conservação, usado como um termo mais abrangente, que envolve a preservação e a restauração; manutenção, que significa a proteção contínua; e preservação, que se refere às ações de desaceleração do processo de degradação.

Beatriz Kühl, no seu livro “Preservação do Patrimônio Arquitetônico da Industrialização” chama a atenção para as inconsistências nas traduções das cartas e para as diferenças de significado em cada país ou região.

Em alguns ambientes culturais, como no Brasil e na França, existe um sentido lato associado à palavra *preservação*, que pode abranger alguns procedimentos de intervenção (a exemplo da manutenção, conservação e restauração), formas legais de tutela (como o tombamento), políticas de proteção e perpetuação da memória, educação patrimonial. Na Inglaterra, a palavra *restoration* permanece com conotação extremamente negativa pela repercussão do pensamento ruskiniano, utilizando-se *conservation* tanto para bens móveis quanto imóveis. Já nos Estados Unidos, a palavra *conservation* volta-se mais para os bens móveis,

Assembleia Geral no Zimbábue em 2003. Restauração é definida como “processo de recuperar a forma de um edifício como ele aparecia num particular período através de remoção de adições ou pela substituição de partes posteriores faltantes.”

enquanto *preservation* é empregada preferencialmente para bens imóveis. Em ambiente italiano, usa-se *conservazione* e *tutela* para o sentido lato, com algumas nuances, semelhante ao uso brasileiro da palavra preservação. *Conservazione* também é associada a um dos graus de atuação (distinta da manutenção e do restauro). (KÜHL, 2018, p. 73).

É natural pensar que a definição de termos pode modificar-se dependendo do tempo e da região, já que esse campo de estudo está bastante relacionado com a interpretação que se faz do mundo ao redor que, invariavelmente, será influenciada pelo contexto histórico, cultural, social e econômico. Por outro lado, essa transitoriedade acaba fragilizando o estabelecimento de um procedimento único para projetos de restauração.

Em arquitetura, a condição de patrimônio diz respeito a um conceito muito abrangente. A UNESCO, no documento “Orientações para a aplicação da convenção do Patrimônio Mundial”, redigido em 2019, divide a definição de patrimônio mundial entre: patrimônio cultural, patrimônio natural, paisagens culturais e patrimônio móvel. Os dois primeiros são definidos da seguinte forma:

Artigo 1º: Para fins da presente Convenção são considerados como “patrimônio cultural”:

- Os monumentos: obras arquitetônicas, de escultura ou de pintura monumentais, elementos de estruturas de caráter arqueológico, inscrições, grutas e grupos de elementos com Valor Universal Excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência;
- Os conjuntos: grupos de construções isolados ou reunidos que, em virtude da sua arquitetura, unidade ou integração na paisagem, têm Valor

Universal Excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência;

- Os sítios: obras do homem, ou obras conjugadas do homem e da natureza, e as zonas, incluindo os sítios arqueológicos, com um Valor Universal Excepcional do ponto de vista histórico, estético, etnológico ou antropológico.

Artigo 2º: Para fins da presente Convenção serão considerados como “património natural”:

- Os monumentos naturais constituídos por formações físicas e biológicas ou por grupos de tais formações com Valor Universal Excepcional do ponto de vista estético ou científico;

- as formações geológicas e fisiográficas e as zonas estritamente delimitadas que constituem habitat de espécies animais e vegetais ameaçadas, com Valor Universal Excepcional do ponto de vista da ciência ou da conservação;

- os sítios naturais ou zonas naturais estritamente delimitadas, com Valor Universal Excepcional do ponto de vista da ciência, conservação ou beleza natural. (COMITÉ INTERGOVERNAMENTAL PARA A PROTEÇÃO DO PATRIMÓNIO MUNDIAL, CULTURAL E NATURAL, 2019, p. 22).

A discussão a respeito da terminologia referente a intervenções em preexistências continuou no século XXI e passou a abranger novos termos relativos à prática.

Em 2005, Paolo Torsello promoveu uma importante reflexão com o livro *“Che cos’è il restauro? Nove studiosi a confronto.”* Na obra, Torsello convida nove dos principais pensadores italianos contemporâneos da área para formular uma definição pessoal para a palavra *“restauro”*. O livro confronta cada uma delas com as de alguns mestres antigos. Fizeram parte do time: Amadeo Bellini, Giovanni Carbonara, Stella Casielo, Roberto Cecchi, Marco Dezzi

Bardeschi, Paolo Fancelli, Paolo Marconi, Gianfranco Spagnesi Cimbolli e Paolo Torsello. As definições são as seguintes:

Amadeo Bellini: “execução de projeto de arquitetura que se aplica a uma pré-existência após estudo cuidadoso, preservando a sua consistência material, reduzindo a sua degradação, limitando ao mínimo as alterações, de forma a valorizar o propósito de satisfazer das necessidades”.

Giovanni Carbonara: “uma intervenção que visa a preservar e transmitir para o futuro as obras de interesse histórico, artístico e ambiental, simplificando a sua leitura sem alterar os traços do tempo. Deve respeitar o valor da autenticidade e o ato concreto de expressão de uma interpretação nunca deve ser irreversível”.

Stella Casiello: “o complexo de intervenções técnico-científicas que preservam os testemunhos materiais ao longo do tempo porque neles reconhece certos valores”.

Roberto Cecchi: “é uma ação complexa que pode incidir sobre um bem de maneira compatível com a natureza do mesmo, para poder garantir o máximo possível sua integridade material e valorizar seu conteúdo cultural”.

Marco Dezzi Bardeschi: “cada intervenção que tem como objetivo a permanência no tempo do aspecto físico do bem reconhecido como herança histórica, através de novas contribuições críticas de projeto. (máxima permanência + contribuição do novo como valor adicionado)”.

Paolo Fancelli: “transmitir ao futuro tudo o que tenha um significado histórico (monumentos/documentos tangíveis), seja ele positivo ou negativo, acompanhando o momento metodológico de reconhecimento contexto histórico/estético do objeto”.

Paolo Marconi: “uma operação sobre uma arquitetura ou um contexto digno de se perpetuar no tempo, transmitindo os significados que lhe pertencem nas suas melhores condições”.

Gianfranco Spagnesi Cimbolli: “uma nova fase do processo de transformação do espaço físico construído, ou seja, uma série de operações ditadas pela conservação e transmissão da autenticidade de cada uma das fases, incluindo a atual, deste processo”.

Paolo Torsello: “o sistema de conhecimentos e técnicas cujo objetivo é proteger a interpretação da obra como fonte de cultura, questões e mensagens linguísticas. A restauração deve prolongar a consistência física, as partes estéticas e estruturais, as funções atuais de uso e residência caso sejam possíveis com segurança”. (TORSSELLO, 2005, p. 10-14, TRADUÇÃO NOSSA)

Percebe-se, nas tentativas de definição, algumas discordâncias em relação ao tratamento da preexistência. Bellini, Carbonara, Casiello, Cecchi e Fancelli têm uma posição mais próxima da teoria de Brandi, que entende restauração como uma ação que deve interferir na preexistência o mínimo possível, apesar de, ainda assim, admitir algumas operações. Já Dezzi Bardeschi, Cimbolli e Torsello concedem um protagonismo maior para o projeto de restauração, considerando que seria mais uma estratificação da passagem no tempo. Paolo Marconi defende a reconstrução idêntica como forma de transmitir a mensagem original do edifício.

No contexto brasileiro, Ruth Verde Zein e Anita Di Marco, no artigo “A rosa por outro nome tão doce...seria?”, procuram afinar a definição de alguns termos recentes que surgiram nesse campo de estudo, já que consideram o “tema essencial, na medida em que o

nomear preciso qualifica e dá corpo às ações, conceitos e critérios empregados em cada caso” (ZEIN e MARCO, 2007, p. 1).

Após uma explanação sobre o progresso da disciplina, as autoras partem para a definição de alguns termos fundamentais ao campo de conhecimento aqui em exame – uns mais conhecidos e tradicionais, outros mais novos e de moda. Consideram “preservação” como um termo mais abrangente e, logo abaixo, como um subtema, a “conservação”. Apontam como sinônimos entre si os seguintes termos: “recuperação”, “reabilitação”, “revitalização”, “reconversão”, “reciclagem” e “adaptação de uso”, e os definem como operações de adequação para uma nova funcionalidade, respeitando as características fundamentais da construção.

As autoras destacam o significado do termo “rearquitectura”.

Rearquitectura, portanto, carrega o significado de uma nova proposta de aproveitamento do existente, distinta do original, bem como das transformações mais ou menos significativas e necessárias para atender à nova destinação – sendo, portanto, resultado de um projeto/designio arquitetônico global. Talvez, então, o termo rearquitectura tenha mais relação com o novo, do que com os termos recuperação e preservação propriamente ditos, e supõe um grau maior de liberdade do que com os conceitos anteriormente descritos. Neste caso, Rearquitectura envolveria a realização de transformações, demolições e acréscimos significativos, sejam exteriores ao edifício original (anexos) ou interiores ao mesmo, em graus de intervenção variáveis, conforme a situação e a oportunidade. (ZEIN e MARCO, 2007, p. 10).

Delimitam o significado do termo “retrofit”.

Para evitar deslizes conceituais, conviria empregar o termo *retrofit* exclusivamente para trabalhos de atualização tecnológica dos sistemas prediais, aparentes ou embutidos (água, luz, esgoto, telefonia, cabos de computação, sistemas de ar-condicionado, etc.) e sistemas mecânicos de circulação (elevadores, escadas rolantes e assemelhados), sempre quando as modificações se restrinjam apenas a esses itens e não impliquem em quaisquer outras mudanças profundas no edifício original – como é o caso, por exemplo, da troca de caixilharia, principalmente em fachadas; caso em que o termo *retrofit* não deve ser usado isoladamente, mas em complementação com outros termos que definam, com mais clareza, a natureza dos trabalhos a serem realizados. (ZEIN e MARCO, 2007, p. 10-11).

Definem restauração como “uma intervenção técnica que, guiando-se pelos princípios científicos da conservação, se propõe a restituir a legibilidade e a perenidade de um patrimônio cultural, recuperando sua concepção original” (ZEIN e MARCO, 2007, p. 11).

José Artur D’Aló Frota foi precursor na adoção e na caracterização do termo Re-arquiteturas. O autor defende a ideia de uma articulação entre presente e passado que permita que a contemporaneidade se expresse de maneira mais livre. Busca a formulação de um conceito amplo e flexível que permita ações complexas, podendo ser aplicado também no ambiente urbano. Trata o projeto de intervenção como qualquer outro projeto de arquitetura, reiterando que este “não deve estar, *a priori* subjugado a parâmetros impostos exclusivamente pela investigação histórica” (FROTA, 2001, p. 2).

Carbonara também tenta distinguir alguns termos. Ele estipula que “represtinação”, “reinvenção”, “reparação” ou “refazimento” não

estariam inclusos dentro da disciplina de restauração argumentando que transfiguram o objeto. E aqui já se tem uma pista sobre a importância da constituição de um campo autônomo do conhecimento, voltado a operações dessa natureza. “Reúso” e “recuperação” também não estão incluídos na definição de restauração de Carbonara, porém ele os considera válidos quando realizados para fins sociais ou econômicos.

Existe um esforço bastante expressivo dos estudiosos do tema para tentar alinhar a direção de cada termo. Porém, na prática, os significados continuam sendo complexos e as expressões são utilizadas de forma arbitrária para representar operações com características diferentes.

Na disciplina de restauração, ainda existe muita discordância sobre o significado do próprio termo e das operações que ele inclui. Mesmo em ambientes de intenso estudo, manifestam-se muitas nuances e opiniões diversas. Essa inconsistência demonstra a complexidade da tarefa de se intervir em preexistências e a quantidade de variáveis a serem consideradas.

Embora exista muita discordância sobre as definições, uma coisa fica bastante clara: a disciplina preocupa-se em estabelecer parâmetros de projeto baseados na perpetuação de uma imagem. Os autores discordam a respeito de qual imagem deve ser mantida: Paolo Marconi, por exemplo, defende a manutenção da imagem com as características originais, conforme foi concebida; Dezzi Bardeschi defende a manutenção da imagem como uma demonstração da passagem do tempo, valorizando a pátina e as estratificações. Apesar de discordarem nos procedimentos, os dois demonstram preocupação estética e material, considerando a

imagem a questão central do estudo e determinando um procedimento projetual mais adequado.

Brandi respalda esse pensamento quando diz que “restaura-se somente a matéria da obra de arte.” (BRANDI, 2019, p. 31). Com este axioma, o autor quer enfatizar a prevalência da instância estética sobre qualquer outra, argumentando que:

A consistência física da obra deve necessariamente ter a precedência, porque representa o próprio local da manifestação da imagem, assegura a transmissão da imagem ao futuro e garante, pois, a recepção na consciência humana (BRANDI, 2019, p. 30).

Os procedimentos estabelecidos por Brandi foram ratificados pela Carta de Veneza de 1964. A ideia geral desses preceitos, por sua vez, já havia sido ensaiada na Carta de Atenas de 1931. As cartas são o registro da preocupação com a definição de um procedimento projetual padrão, que garanta a imagem buscada. Dessa forma, o projeto de restauração já parte de um objetivo estético pré-estabelecido e com um rol de operações que são consideradas adequadas.

As Cartas de Atenas (1931) e Veneza (1964) são exemplos contundentes [...] da valorização de uma visão cada vez mais técnica e especializada do processo de intervenção. O problema deixa de ser tratado como ofício arquitetônico e passa a ser circunscrito ao universo técnico, limitado a parâmetros que condicionam o diálogo com o presente. (FROTA, 2004, p. 112-113).

A vontade de alcançar um modelo estético é legítima, já que é pela imagem que a arquitetura é compreendida e através da qual expressa seus simbolismos e significados. Isso respalda o empenho dos teóricos ao tentar definir procedimentos específicos para

endossar um resultado. Nesse sentido, a arquitetura aproxima-se muito das artes plásticas, o que justifica o fato de muitos autores terem desenvolvido teorias que preconizam os mesmos procedimentos para esses dois campos.

Apesar da diversidade de terminologias, a restauração foi delimitada, neste trabalho, como uma operação que segue parâmetros estabelecidos pelos órgãos de salvaguarda visando à preservação de uma imagem pretérita ou ideal. Conforme a época e o autor, mudam os parâmetros e o resultado esperado, mas permanece a tentativa de estabelecer um protocolo padrão para projetos de intervenção.

O que é reforma?

As intervenções realizadas antes da disciplina de restauração se constituíram como campo autônomo do conhecimento, via de regra, eram resultado de demandas objetivas, para manter ou para melhorar a função utilitária: modificações de uso, danos por guerras ou terremotos, adaptações climáticas, atualizações estéticas. As mudanças que ensejam uma reforma acontecem em uma velocidade maior que a deterioração da estrutura, ou seja, durante a vida útil de um edifício, certamente, vão surgir carências que precisarão ser supridas. Quando ainda não havia o conceito de preservação, as modificações aconteciam sem impasses. Isso permitiu que muitas edificações participassem da vida cotidiana por longo tempo, conferindo aos usuários uma percepção de continuidade e estabilidade do entorno físico.

Quando começou a se delinear a preocupação com a preservação, o método de intervir em preexistências passou a ser repensado,

com o objetivo de perpetuar uma imagem para a apreciação de gerações futuras. A consolidação do campo disciplinar da restauração – e a criação de legislação a respeito – condicionou a prática de intervir em preexistências a uma série de parâmetros.

Entretanto, os problemas práticos continuaram a existir. Alguns usos foram extintos, modificaram-se hábitos, surgiram novas tecnologias. Incêndios, enchentes e terremotos continuaram acontecendo. As mudanças espaciais decorrentes desse tipo de necessidade foram consideradas secundárias pela teoria da restauração, comprometendo a discussão dessas questões.

Na restauração, de fato, as considerações de ordem funcional, que interessam sobretudo às obras de arquitetura e, em geral, aos objetos de chamada arte aplicada, representam só um lado secundário ou concomitante, e jamais o primário e fundamental. (CARBONARA, 2019, p. 10).

A teoria aceita hoje predominantemente, baseada na obra de Brandi, repudia, fortemente, as transformações baseadas em carências objetivas.

Pode ser uma escolha da sociedade não preservar seus bens culturais e alterá-los ou destruí-los a bel-prazer; mas isso só poderia ser legítimo se fosse uma decisão coletiva devidamente informada das consequências desse tipo de ato. É necessário, no entanto, dar a essas ações os nomes que devem ter – reforma, reciclagem, recuperação – que não podem ser confundidas com preservação, entendida como um ato de cultura. (KÜHL, 2018, p. 195)

Entretanto, a atualização do edifício para a contemporaneidade, muitas vezes, faz-se necessária por questões que vão além da preservação da imagem, e correspondem a demandas importantes

que visam à transformação do espaço. Muitas edificações que estão salvaguardadas hoje são fruto dessa modalidade de operações, como a Igreja de *Santa Maria degli Angeli*.

Uma vez que se considere a restauração mais conectada com a manutenção da imagem, operações decorrentes de outras motivações acabam por não contempladas pela teoria. Entretanto, considera-se oportuno o estudo dessa modalidade de intervenções, já que aparece constantemente, desde o início da arquitetura. Dessa maneira, utiliza-se, neste trabalho, o termo reforma para definir intervenções em preexistência que adotam um processo de projeto mais livre, desobrigado ao alinhamento às instruções das cartas patrimoniais.

As diretrizes estabelecidas nas cartas patrimoniais tinham o objetivo de tratar intervenções segundo uma abordagem técnica, na intenção de garantir sua qualidade, bem como a integridade da preexistência. Reformas nas quais não se reconhece essa abordagem, frequentemente, são classificadas como arbitrárias e corruptoras da identidade da preexistência, criando o estigma de que estratégias de intervenção desassociadas das cartas patrimoniais são, necessariamente, malsucedidas.

Embora reformas não sejam novidade, seu usual descompromisso com as recomendações decorrentes da teoria do restauro acabou alimentando o equivocado pensamento de que esses procedimentos não teriam mérito arquitetônico por, supostamente, negligenciarem a instância histórica. Assim, estabeleceu-se que esse seria um campo secundário dentro da arquitetura, com menos valor.

Em consequência disso, a produção de conhecimento sobre restauração e sobre reforma acaba sendo assimétrica. Enquanto, à restauração dedicam-se numerosos teóricos, autores de vasta bibliografia, publicada em vários países e traduzida para vários idiomas, a reforma conta com bibliografia muito restrita, geralmente dispersa em artigos de revista, congressos e teses.

Também é raro ver um projeto renomado associado ao termo reforma. A maioria da produção de arquitetura notável relacionada a intervenções em contextos edificados tenta encaixar-se em alguma das nomenclaturas contemplados pela teoria da restauração. Porém, uma análise crítica de seus resultados permite concluir que boa parte destas intervenções são, na verdade, operações de reforma. Mesmo se fosse possível seguir à risca a Teoria de Brandi, o ambiente social e econômico em que vivemos exigiria transformações que ultrapassam as recomendações das cartas patrimoniais. Edifícios administrados pela iniciativa privada, por exemplo, nem sempre vão conseguir escolher o uso mais compatível ou evitar algumas alterações tecnológicas.

Durante o fim do século XX, com os avanços das mudanças climáticas, lançou-se um novo olhar sobre os procedimentos de reforma.

Os tempos mudam. E o bolso tendo razões que a razão reconhece, reforma está deixando de ser palavra feia há pelo menos uns quarenta anos. Quando o mundo tomou consciência de uma crise energética e começou a se fortalecer uma onda conservadora, preservacionista, retrô. Desejo, gosto e necessidade frequentemente entrando em parceria, a onda rolou em paralelo à obsolescência de fábricas e equipamentos face às transformações em curso da

tecnologia e do capital. Pruitt-Igoe foi demolido então, assinalando para muitos o fim do ideário progressista do movimento moderno. Não é que o novo tenha perdido o seu lustro, ou que tenha cessado o uso e a expansão do repertório formal do movimento moderno. É a reforma que subiu em apreço (COMAS, 2011, p. 56).

A partir desse contexto, foram desenvolvidas as ideias difundidas por teóricos como Muñoz Viñas, De Gracia e Rodolfo Machado. Ao apresentar o conceito de edifício palimpsesto, Machado explica que o texto expressa pensamentos “pré-teóricos”, como uma sugestão que deve ser desenvolvida. A partir das definições que o autor traz, entende-se que o termo *remodeling* utilizado por ele poderia ser traduzido para o português como reforma, uma vez que carrega significado idêntico ao estabelecido nesta tese. O autor ainda diz que “do ponto de vista teórico, reforma (*remodeling*) sempre foi uma área menor, negligenciada, conceitualmente perto do polo negativo da decoração” (MACHADO, 1976, p. 49, TRADUÇÃO NOSSA), explicando a escassez de produção intelectual sobre o assunto.

Muñoz Viñas enfatiza a necessidade de organizar o conhecimento sobre essa categoria de intervenções apontando que a tarefa promoverá o desenvolvimento e a disseminação dessas ideias.

Certamente, a teoria contemporânea existe, mas de modo difuso [...]: é expressada, muitas vezes, de forma secundária ou implícita em artigos, conferências, na Internet, em congressos, em conversas privadas, ou nos próprios trabalhos de restauração. Tampouco obedece a uma sequência cronológica precisa: várias pessoas podem ter expressado ou rebatido ideias similares sem conhecer as opiniões dos demais, porque não existe um debate escolasticamente organizado, baseado na exposição de ideias e em sua posterior crítica– e na

posterior crítica da crítica, e assim sucessivamente”
(VIÑAS, 2004, p. 13-14, TRADUÇÃO NOSSA).

Em consequência da carência de suporte teórico, reformas são, frequentemente, analisadas sob o ponto de vista da restauração. O estudo formal de projetos de reforma, invariavelmente, vincula-se à teoria de Cesare Brandi, aos preceitos da Carta de Veneza, ou a outros autores relacionados à restauração, uma vez que, nesse caso, a bibliografia é extensa.

Contudo, muitos projetos amplamente estudados na academia no campo da restauração, se analisados com rigor, mostram-se incompatíveis com os conceitos da disciplina.

É o caso, por exemplo, da Pinacoteca do Estado de São Paulo, de Paulo Mendes da Rocha. A obra é, extensivamente, estudada e referenciada na academia e fora dela. Há incontestável consenso sobre sua qualidade, tanto que o projeto recebeu o Prêmio Mies Van der Rohe de Arquitetura Latino Americana em 2000.

A intervenção, no entanto, vai de encontro a alguns conceitos consolidados no campo da restauração. Certamente, a ideia de intervenção mínima não é respeitada. O arquiteto fechou os pátios centrais com uma cobertura transparente e posicionou uma série de passarelas metálicas cruzando os ambientes, alterando completamente a espacialidade e a fruição do lugar. Além disso, a relação com o entorno foi transformada com o reposicionamento da entrada principal.

Os procedimentos adotados por Mendes da Rocha também não podem ser considerados reversíveis. A demolição da escada

principal, como consequência da mudança da entrada, se fosse refeita, poderia ser considerado falso histórico.

O único conceito do tripé de recomendações clássico da teoria da restauração que se observa na obra é a distinguibilidade, considerando o grande contraste entre os elementos metálicos e os tijolos do edifício neoclássico.

Parece, portanto, que a obra se distancia, consideravelmente, dos parâmetros costumeiramente adotados na restauração, embora seja frequentemente referida como tal. Não é absurdo supor que concorra para essa confusão a lacuna teórica para o estudo de intervenções desse gênero. Sem uma bibliografia adequada, e um campo teórico autônomo, a análise corre o risco de não se aprofundar em questões importantes para tentar corresponder às expectativas de ideias que não lhe representam. Muitas intervenções de incontestável qualidade poderiam ser identificadas como reformas. O fato de serem, frequentemente, estudadas à luz de uma base teórica que não lhes contemple suficientemente prejudica sua análise e limita sua compreensão.

Urge delimitar os campos teóricos da restauração e da reforma, pois tais duas operações demandam processos de projeto bastante diferentes. Por esse motivo, é necessário que cada uma tenha seus contornos mais bem definidos.

A reforma resulta de um processo que parte da resolução de uma demanda confrontada com uma estrutura preexistente, aproximando-se do processo de projeto *ex-nihilo*. Essa modalidade de projeto permite uma transformação da materialidade existente para atender uma demanda, gerando, assim, uma imagem inédita.

O processo que resulta na restauração, por sua vez, lança mão de um protocolo para atingir uma imagem predeterminada. Conforme dito anteriormente, a maioria dos teóricos da disciplina reforçam este conceito: Viollet-le-Duc visava à imagem ideal; Ruskin, à imagem da passagem do tempo; Riegl atribuía valores baseados na imagem; Brandi busca a preservação da matéria para que, através dela, cristalize-se uma imagem; Dezzi Bardeschi propõe uma imagem fragmentada e Paolo Marconi uma imagem íntegra. Embora cada autor adote uma linha de pensamento diferente, o que une estas teorias é justamente a pretensão da universalidade.

Antes da restauração ser institucionalizada, não existiam normas específicas que guiassem as intervenções em preexistências. Pode-se confirmar esta afirmação a partir da obra de Alberti, comparando-se dois projetos de mesmo programa: Santa Maria Novella e Templo Malatestiano. Em Santa Maria Novella, Alberti aproveita-se de uma composição já existente para conceber a nova fachada. De certa maneira, analisa o objeto e aproveita suas características originais como elementos de composição formal do projeto de intervenção. No Templo Malatestiano, Alberti refaz toda a fachada lateral afastando-a 80cm da original, reorganizando a modulação. A fachada frontal também é refeita sobreposta à original, permitindo que hoje se percebam as camadas da intervenção. Nesse caso, Alberti ultrapassou as características originais do templo para propor uma composição nova. Nota-se que a ausência de um roteiro permitiu que Alberti atendesse às especificidades de cada projeto da maneira que considerou mais coerente.

A sistematização da prática projetual de restauração iniciou com Viollet-le-Duc, que, após estudar, profundamente, a arquitetura gótica, estava convencido de que ela era fruto de um sistema claramente definido e lógico, concluindo que assim estabelecia-se um objetivo ideal a ser atingido.

Seu modelo de catedral gótica “ideal”, “completa”, e “perfeita” não foi prevista por nenhum arquiteto em nenhum tempo. Se aparece no *Dictionnaire* é precisamente pela virtude de sua existência como um modelo, um instrumento conceitual desenhado para revelar o elo estrutural que conecta as várias e numerosas representações da era gótica, para mostrar suas semelhanças e para criar uma síntese compreensível dos problemas encontrados em experimentos individuais (DAMISCH, 1980, p. 86, TRADUÇÃO NOSSA).

Assim, consolidou-se a ideia de que o projeto de restauração deveria seguir um padrão ideal, embora a própria arquitetura gótica tenha sido realizada sem isso.

Os arquitetos góticos trabalharam em uma tarefa que estava à sua frente; seus únicos modelos eram os edifícios que eles construíram, e eles não tinham uma noção precisa do objetivo para o qual seus esforços estavam sendo direcionados. Eles nunca tentaram – ou não tiveram a chance – de colocar seus empreendimentos em uma base teórica. Entretanto ninguém pode duvidar da existência de um espírito lógico que permeia seu trabalho, dotando-o de sentido, de finalidade e de realidade. (DAMISCH, 1980, p. 88, TRADUÇÃO NOSSA)

Igualmente, Ruskin estabelecia um padrão a ser buscado, relacionado ao pitoresco e à pátina. Brandi definiu um modelo claro quando determinou os princípios da distinguibilidade e da reversibilidade.

O arquiteto restaurador deve sempre ter em mente a imagem final pretendida, que será seu objetivo. Ao analisar o edifício que receberá a intervenção, deve confrontá-lo com o objetivo e, a partir daí, buscar, no rol de operações possíveis, aquelas mais adequadas para tal fim. Pode-se dizer, portanto, que a imagem pretendida é o que provoca o processo de projeto.

O processo de projeto de restauração é, portanto, reverso ao processo de projeto de arquitetura em que a imagem é resultante da análise dos condicionantes físicos, sociais e econômicos, combinados com o programa de necessidades.

Essa inversão pode ser melhor analisada pelo “princípio da direção invertida” explicado por Robin Evans em seu livro *Translations from drawing to building*. O autor demonstra como o projeto de arquitetura tem uma relação distante com a sua imagem final, utilizando o desenho como uma ferramenta para antecipar o objeto. A pintura ou escultura, por sua vez, geralmente são realizadas após a existência do objeto, utilizando-o como modelo. Nesse sentido, a restauração estaria mais próxima do processo envolvido nas artes plásticas.

Já a reforma tem um processo de projeto semelhante ao de arquitetura *ex-nihilo*. Considerando que ela parte de uma necessidade objetiva, é válido dizer que a atividade é derivada dessa particularidade, sem que se tenha um padrão estético pré-determinado. Assim, a demanda a ser suprida deve ser conciliada com os condicionantes da preexistência e esse processo poderá resultar em uma imagem inédita.

Reformas decorrem da vontade de resolver um problema arquitetônico, assim como em qualquer projeto. A partir do estudo e da análise de uma situação específica, o arquiteto vai determinar qual é o melhor curso de ação, independentemente de recomendações prévias. Diferentemente da restauração, o objetivo estético é resultante da combinação de especificidades de cada obra, sendo estabelecido caso-a-caso. O processo de projeto é determinado a partir da análise dos requisitos, da percepção da preexistência e da relação dialética entre essas duas instâncias.

O processo de intervenção passa então, como todo processo de projeto, a possibilitar leituras distintas, relacionadas à interpretação de um problema (FROTA, 2004, p. 113).

A aplicação de parâmetros universais – como se busca na restauração – tende a afastar o projeto de intervenção daquilo que se entende como o ofício de arquiteto, que compreende a interpretação e a criação autoral, atrelada muito mais à identidade do projetista do que a uma série de regras.

Fica evidente, hoje, que muitas das intervenções recentes no meio já edificado, seja histórico ou não, superam os limites impostos pelas Cartas de restauro e recuperam o sentido do projeto arquitetônico como ofício (FROTA, 2004, p. 116).

Assim, ao projeto de reforma pode ser atribuída importância equivalente à da preexistência. Alberti já percebia que não existia uma relação hierárquica entre o novo e o antigo, considerando, inclusive, que a qualidade do novo poderia superar a do passado.

Apesar de outros arquitetos famosos recomendarem a divisão Dórica, ou a Jônica, ou a Coríntia, ou a Toscana, como sendo a mais conveniente, não há

razão para seguirmos seus projetos em nosso trabalho, como se estivéssemos legalmente obrigados; em vez disso, inspirados em seus exemplos, devemos nos esforçar para produzir nossas próprias invenções, para rivalizar, ou, se possível, ultrapassar sua glória. (ALBERTI apud STROHER, 2006, p. 51).

Entender que o antigo e o novo podem ter relevância equivalente em um projeto de arquitetura não significa que a imagem da preexistência vá ser ofuscada ou negligenciada, prejudicando seu reconhecimento. A própria decisão de reformar já contempla a intenção de continuidade temporal. Entretanto, para que, de fato, tenha-se a percepção de perenidade, o edifício precisa participar da vida da comunidade. Para isso, é imprescindível que ele esteja apto para receber atividades contemporâneas.

Desta forma, a atuação no contexto histórico só terá algum significado à medida que possa dialogar com o presente, e o projeto será mais ou menos eficaz enquanto capaz, na sua concepção, de responder à contemporaneidade implícita a toda intervenção arquitetônica (FROTA, 2004, p. 111).

Em síntese: o projeto de restauração é um processo controlado para atingir uma imagem determinada. O projeto de reforma parte da sobreposição da demanda com a preexistência, resultando em uma imagem inédita.

Usualmente, o que se assume popularmente como reforma são as intervenções realizadas a partir da demanda dos próprios usuários. Fred Scott (2008) faz uma análise das alterações realizadas pelos usuários nas casas projetadas por Le Corbusier em Pessac.



Figura 22 - Casas em Pessac com fachada alterada

Fonte: (SCOTT, 2008, p. 28)

Pessac foi o projeto através do qual Le Corbusier testou as implicações de construções pré-fabricadas. O componente básico tinha 5m x 5m e poderia ser subdividido em módulos menores. Após sua conclusão, as casas foram ocupadas por famílias de baixa renda. Muitas modificações foram procedidas nas casas como: a adição de coberturas metálicas com vidro, o bloqueio de algumas das janelas em fita, o fechamento de algumas áreas externas e o acréscimo de alguns telhados inclinados (Figura 22). Quando questionados sobre as alterações, os residentes respondiam que as instalações originais estavam ultrapassadas. “A alteração mais comum foi a conversão das janelas em fita para a mais conhecida abertura retangular” (SCOTT, 2008, p. 27).

Em linguagem popular, não existe polêmica a respeito do significado da palavra reforma. A controvérsia, no entanto, é comum em território acadêmico. Diferentemente da restauração, a reforma, geralmente, não é associada às artes plásticas. No dicionário Houaiss, a definição da palavra reforma é “mudança

introduzida em algo para fins de aprimoramento e obtenção de melhores resultados; nova organização, nova forma; renovação.” A pessoa que reforma a roupa antiga pode desejar torná-la mais adequada ao seu corpo e ao seu estilo. Os pais que reformam o uniforme do filho visam a prolongar seu uso. O casal que vai reformar a cozinha pode ser que queira integrá-la à sala e tornar o apartamento mais alinhado ao espírito de sua época. Nenhuma dessas ações, no entanto, segue um mesmo e universal rol de procedimentos pré-estabelecidos, todas buscam, simplesmente, atender alguma demanda.

Le Corbusier disse: “Você sabe, é sempre a vida que está certa, o arquiteto é que está errado.”⁸ Quem reforma uma roupa, um apartamento ou um edifício, geralmente, quer apenas ajustá-lo à vida.

Consideradas essas diferenças, para que as reformas sejam estudadas em toda a sua complexidade, é preciso organizar uma teoria que trate, especificamente, desse tipo de intervenção, desenvolvendo o que autores como Muñoz Viñas, De Gracia, Sola-Morales e Machado iniciaram.

Por muitas razões, é necessário considerar uma teoria da reforma [*remodeling*] como um ramo da teoria arquitetônica, tendo como objeto de estudo a descrição das relações e das operações projetuais que existem entre o antigo e a nova forma (MACHADO, 1976, p. 49, TRADUÇÃO NOSSA).

⁸ *Vous savez, c'est la vie qui a raison, l'architecte qui a tort.* Resposta de Le Corbusier quando perguntado sobre as alterações que os moradores fizeram nas casas que ele projetou em Pessac. Citação em Philippe Boudon, *Lived-In Architecture: Pessac Revisited 1979*

É o objetivo deste trabalho colaborar para a delimitação o campo de estudo da reforma e diferenciá-lo do campo da restauração. Além disso, o estudo advoga pelo argumento de que as reformas podem qualificar um edifício e que podem ser responsáveis pela preservação de muitas construções.

Por que reformar?

A reforma é uma operação arquitetônica motivada pela vontade de reparar ou de atualizar uma edificação. Essas demandas têm sempre um objetivo comum: qualificar algumas características do edifício para mantê-lo em uso.

A maioria dos autores dedicados ao estudo da disciplina da restauração concorda que manter o edifício em uso é o melhor caminho para sua preservação, embora Brandi considere a função utilitária como aspecto secundário. Viollet-le-Duc dizia que “o melhor meio para conservar um edifício é encontrar para ele uma destinação” (VIOLLET-LE-DUC, 2019, p. 65). A própria Carta de Veneza preconiza que “a conservação dos monumentos é sempre favorecida por sua destinação a uma função útil à sociedade.” (Carta de Veneza, 1964, p. 2). Max Dvořák enfatiza a necessidade de as obras estarem “em constante relação com a vida, e não serem consideradas algo distante, apreciadas e tratadas como se estivessem de costas para o presente.” (DVOŘÁK, 2008, p. 54). Marco Dezzi Bardeschi reforça que a função utilitária é o que distingue arquitetura das obras de arte:

Uma especificidade da arquitetura é o fato de ser um artefato em relação ao qual não pode ser colocada em prática uma atitude – teórica/estética – exclusivamente contemplativa, seu significado está em uma destinação funcional. Desse ponto de vista,

a conservação só pode implicar reuso: sem uso não se pode esperar a conservação, pois tudo seria arruinado de forma definitiva. (BARDESCHI, 2004, p. 375, TRADUÇÃO NOSSA)

Alois Riegl foi o primeiro a trazer o valor de uso como um aspecto a ser considerado pela preservação do patrimônio. O autor apresenta-o como subtema dos “Valores de Atualidade”, identificando o uso como uma forma de conectar o edifício ao presente. Riegl aponta que seria inviável abandonar um edifício obsoleto e construir um substituto toda vez que sua função tivesse que ser modificada. Por isso, ele recomenda que “o valor utilitário da maioria dos monumentos deve ser mantido” (RIEGL, 2014, p. 67) e simplifica dizendo que a edificação que está em condições de alojar pessoas deve ser preservada independentemente da maneira como isso será executado.

Apesar disso, a teoria de restauração mais aceita ainda coloca a imagem e a materialidade em primeiro plano, considerando que as modificações de uso podem ocorrer desde que o novo programa seja compatível com o antigo.

[...] quando o uso é a tal ponto incompatível com as características e com o papel memorial da construção existente, se deve fazer uma nova obra para a utilização desejada e que se preserve o edifício original como estava. Lição de sabedoria que tem sido muito pouco utilizada desde então (KÜHL, 2018, p. 207).

Essa afirmação incorre em pelo menos três problemas. O primeiro, conforme Riegl já mencionara, é o de que, em algum momento, construir *ex-nihilo* toda vez que o novo uso for incompatível se tornará inviável. As mudanças de hábitos e as tecnologias evoluem tão rapidamente que, em pouco tempo, teríamos que reconstruir,

praticamente, todo o ambiente urbano. O segundo é o de que, na prática – especialmente no Brasil –, dificilmente, conseguir-se-ia estabelecer um procedimento padrão que priorizasse a “análise das características da obra para, depois, definir funções e programas compatíveis.” (KÜHL, 2018, p. 211). O Estado, certamente, não teria recursos para manter todos os edifícios a serem preservados e a iniciativa privada, movida por seus interesses, priorizaria o que melhor atendesse suas demandas.

[As adaptações] são um produto da economia que não leva necessariamente em consideração os princípios arquitetônicos e pode facilmente cair em uma incompatibilidade entre o existente e o novo (WONG, 2016, p. 40-41).

O terceiro é que a maioria dos usos compatíveis costuma ser de cunho cultural. Esses programas, geralmente, têm uma flexibilidade maior de espaço e não costumam requerer instalações específicas, podendo adaptar-se, facilmente, a diferentes configurações. O uso residencial, por sua vez, exige uma disposição espacial bastante característica, além de uma infraestrutura que ajuste instalações elétricas e hidráulicas para o funcionamento do novo programa. Evidentemente, ter um programa cultural não é um problema em si, no entanto, em um ambiente em que se tem déficit de habitação, por exemplo, parece despropositado não adaptar edifícios para essa demanda social. Talvez o fato de as pessoas utilizarem edifícios antigos no seu cotidiano – e não apenas para a fruição de ambientes culturais – pudesse aproximar mais a comunidade desse tema e despertar um interesse maior pela preservação. Além disso, a restrição às adaptações de uso pode gerar o efeito contrário, como aconteceu na Villa Savoye, de Le Corbusier, que teve que deixar de ser uma casa para ser preservada.

A reforma pode ser uma maneira de preservação. De fato, suas operações podem ser mais autônomas que as de restauração, já que não seguem regras universais predeterminadas. Muitas vezes, a restauração não seria capaz de manter o edifício em uso, pois esbarraria em restrições que poderiam inviabilizar adaptações imprescindíveis para esse fim. A reforma pode atender melhor ao fator utilitário mantendo uma referência da imagem pretérita, já que carrega duplo propósito: o de manter, mas também o de transformar. Essa condição pode significar maior autonomia para o arquiteto, aproximando os procedimentos de reforma das estratégias projetuais empregadas em projetos *ex-nihilo*.

A intervenção contemporânea não deve estar *a priori* subjugada a parâmetros impostos exclusivamente pela investigação histórica. Esta induz limitações na capacidade de se fazer uso do rol de estratégias que é parte do próprio ofício arquitetônico e que, obviamente, inclui muitos matizes na interpretação e no diálogo com a história (FROTA, 2004, p. 116).

Nas discussões acaloradas no campo da restauração é comum que se recorra ao argumento de que usos muito diferentes do inicial acarretariam operações arquitetônicas muito invasivas, que exigiriam uma reorganização funcional que, invariavelmente, descaracterizaria o original. A preocupação é legítima, uma vez que a restauração trata de preservar a imagem e a materialidade. Entretanto, embora a reforma priorize o restabelecimento da função utilitária, isso não significa que vá, necessariamente, deturpar a imagem e arruinar completamente a materialidade.

A própria decisão de reformar já inicia com a escolha de manter uma estrutura preexistente. Ou seja, a reforma busca perpetuar

elementos que possam remeter ao passado, mesmo admitindo uma transformação maior da imagem e da materialidade para comportar demandas contemporâneas.

É natural encontrar consolo naquilo que é familiar. Isso não significa que queiramos necessariamente que os prédios se pareçam com o que já vimos antes. Isso é verdade para determinadas pessoas, é claro, e ajuda a explicar por que tanta gente ama prédios novos com arquitetura parecida com a do passado. Porém a memória não precisa demonstrar sua força de um modo tão literal (GOLDBERGER, 2011, p. 151).

As mudanças significativas que podem acontecer na reforma não representam, necessariamente, a perda de significado do edifício, ou o completo apagamento de sua imagem e de sua materialidade iniciais. Muitas vezes, a reforma faz o arquiteto estudar o projeto original aprofundadamente, o que lhe confere mais valor. Será que a solução de Michelangelo para *Santa Maria degli Angeli* seria a mesma se não houvesse o cruzamento dos dois eixos do projeto original das Termas de Diocleciano? Será que as igrejas cristãs teriam sua tradicional configuração em planta basilical se não tivessem sido aproveitadas as construções romanas?

Na prática, observando a velocidade das transformações de hábitos e de tecnologias, para manter o edifício em uso, muitas vezes, serão necessárias alterações que ultrapassam as cartas patrimoniais. Embora nenhum documento tenha substituído a Carta de Veneza, outros foram produzidos com o intuito de refletir demandas contemporâneas. A Assembleia Geral do Icomos já adotou 18

cartas após 1964, tais como: Carta de Florença, 1981; Carta de Washington, 1987; Carta de Valleta, 2011; entre outras⁹.

[...] os documentos posteriores do Icomos não se colocam como substitutivos, mas como integrativos. Nenhuma outra carta foi feita ou aprovada para substituir a Carta de Veneza; não porque a instituição seja relapsa (basta seguir a numerosa produção científica e os debates sobre a Carta), mas porque seus princípios são, ainda, considerados fundamentalmente válidos para o trato de edifícios de interesse para a preservação, continuando a ser o documento-base da instituição (KÜHL, 2010, p. 293).

Mesmo diante da atualização dos documentos – considerando, ainda, a prevalência da Carta de Veneza -, se seguidos à risca, é possível que limitem a utilização de uma edificação.

Edifícios tutelados, teoricamente, deveriam ter todas as suas intervenções respaldadas pelos órgãos de salvaguarda. A rigidez dos parâmetros estabelecidos pelas cartas patrimoniais, muitas vezes, faz com que os próprios órgãos flexibilizem as recomendações. O completo atendimento às orientações será possível somente para alguns edifícios com características específicas.

Reformas em edifícios tutelados já acontecem, porém seu respaldo teórico é baseado na tentativa de justificar a flexibilização dos parâmetros da restauração. O desenvolvimento de um campo autônomo da reforma poderia estimular uma reflexão mais

⁹ A lista completa pode ser encontrada em:

<<https://www.icomos.org/en/resources/charters-and-texts>> Acesso em: 02 de fevereiro de 2022.

profunda a respeito dos procedimentos de projeto e da relação entre o antigo e o novo.

O respeito às regras da restauração não garante a integridade do edifício nem a qualidade da intervenção. Uma eventual teoria própria à reforma também não garantiria resultados sempre positivos. Isso não significa que a reforma seja arbitrária. Assim como em qualquer projeto arquitetônico, as premissas são determinadas caso a caso, baseadas na relação exclusiva dos elementos projetuais envolvidos.

Para edifícios não tutelados, a reforma aparece como alternativa à demolição. O artigo “*A new future for the past: a model for adaptive reuse decision-making*”, publicado em 2011 por Peter Bullen e Peter Love, mostra que o fator mais relevante na decisão do proprietário entre demolir ou reformar é o econômico. A maioria é relutante em recuperar edifícios antigos, pois existe a ideia de que isso sempre será mais caro comparado à construção de uma nova edificação e de que necessariamente terá alto custo de manutenção.

Em 1976, Sherban Cantacuzino analisou de 73 reformas com mudanças de uso em seu livro *New Uses for Old Buildings*, apresentando informações relacionadas ao custo de cada reforma. Chega à conclusão de que a maioria custou mais barato – “às vezes ridiculamente mais barato” (CANTACUZINO, 1976, p. 10, TRADUÇÃO NOSSA) – em comparação aos valores estimados de uma nova construção. Hoje o cenário apresenta-se um pouco diferente, porém, ainda assim, a reforma mostra-se viável economicamente.

Uma pesquisa realizada em Ontario, no Canadá, em 2006¹⁰, analisa o custo do metro quadrado de reformas e de edifícios novos nas categorias residencial, comercial e institucional. Os resultados apontam, em geral, que o metro quadrado das reformas é mais caro. Entretanto, o artigo demonstra que o custo final das reformas pode ser mais baixo se forem considerados os valores da demolição juntamente com os da nova construção. A reforma também diminui o uso de material, de resíduos e, conseqüentemente, de transporte. Além disso, em muitos países, existem incentivos fiscais relacionados à recuperação de edifícios antigos.

No Brasil, por exemplo, foi aprovado pela Prefeitura de São Paulo, em julho de 2021, o Programa Requalifica Centro – conhecido, também, como Lei do Retrofit -, que tem como objetivo incentivar o reuso de prédios antigos no centro da cidade. Segundo levantamento da prefeitura, três mil imóveis estariam elegíveis para serem reformados. O programa propõe uma série de incentivos fiscais, como isenções de IPTU (Imposto Predial e Territorial Urbano), ITBI (Imposto de Transmissão de Bens Imóveis) e ISS (Imposto Sobre Serviços). Carlos Alberto Maciel, arquiteto professor na UFMG e fundador do escritório Arquitetos Associados, analisa a produção arquitetônica contemporânea inserida no mercado imobiliário no artigo “Arquitetura, indústria da construção e mercado imobiliário (ou a arte de construir cidades insustentáveis)”, publicado em 2013, na revista *Arquitextos*. O autor, que tem vasta experiência como arquiteto de ofício, expõe um panorama do cenário da construção civil, explicitando sua lógica e seus procedimentos, visando a permitir um

¹⁰ SHIPLEY, R., UTZ, S., & PARSONS, M. (Novembro de 2006). *Does Adaptive Reuse Pay? A Study of the Business of Building Renovation in Ontario, Canada*. *International Journal of Heritage Studies*, pp. 505-520.

posicionamento crítico do arquiteto frente a esse sistema. Maciel reflete a respeito da reutilização de estruturas e aponta a sustentabilidade como uma vantagem, já que a prática diminui a quantidade de resíduos e a necessidade de compra e transporte de novos materiais.

[...] as áreas centrais de nossas capitais têm uma grande quantidade de edifícios produzidos entre os anos 40 e 70 cuja renovação é iminente e urgente, e que podem ser salvos da demolição. A atitude de não demolir apresenta ainda forte preocupação ambiental, ao, por um lado, dispensar um enorme esforço e investimento para a nova construção; e por outro lado, evitar uma grande geração de resíduos. (MACIEL, 2013, p. 8)

Em vídeo para o canal do *YouTube*, São Paulo nas Alturas, Raul Juste Lores entrevistou Guil Blanche e outros arquitetos sobre a ocupação de edifícios antigos no centro de São Paulo. Entre outros benefícios do movimento, Blanche cita que, atualmente, o plano diretor de São Paulo não permite a construção de edifícios tão altos, explicando que, enquanto alguns prédios têm área construída igual a oito vezes a área do terreno, hoje o índice de aproveitamento é apenas dois. Em consequência disso, caso a possibilidade de demolição fosse aventada, o novo edifício teria que ser muito menor que o anterior. A partir dessas informações, conclui-se que as reformas, muitas vezes, podem representar benefícios que se convertem em vantagens econômicas, mesmo se o orçamento de obra ultrapassar o de uma construção nova.

Cabe aqui uma ressalva a respeito do uso do termo *retrofit*, tanto para referir-se à lei quanto no vídeo de Raul Juste Lores. Entende-se que as operações descritas poderiam ser classificadas como reformas, segundo definição estabelecida nesta tese. Acredita-se

que o uso de *retrofit* deu-se, justamente, pela falta de credibilidade que o termo reforma carrega. Por este motivo, como já mencionado, tende-se a utilizar expressões contemporâneas, sem um significado propriamente estabelecido, com receio de nomear diretamente a reforma.

Para manter o edifício em funcionamento, muitas vezes, são necessárias operações que ultrapassam os limites da restauração. Foram as reformas que trouxeram até o século XXI obras como *Santa Maria degli Angeli*, Templo Malatestiano, Notre Dame de Paris, e outras. E isso não diz respeito apenas a exemplos antigos. A reforma projetada por Lina Bo Bardi no Sesc Pompéia foi responsável pela preservação dos pavilhões da antiga fábrica de tambores. Motivado pelo sucesso da obra, o IPHAN tombou o conjunto em 2015, 29 anos após a intervenção.

É a função utilitária que distingue a arquitetura de uma obra de arte, portanto, o uso é a própria essência de um edifício.

O que não é usado acaba por ser esquecido e fica relegado. Manter o edifício em uso é mantê-lo ativado e preservado.

O que é o quê

A partir dessas reflexões, é importante estabelecer mais claramente as definições dos termos que serão utilizados neste trabalho.

Adota-se, neste trabalho, a definição de **preservação** cunhada por Paul Philippot como um termo abrangente que é “equivalente à conservação ou restauração – e pode ser considerado, desse ponto de vista, uma expressão do jeito moderno de manter contato ativo

com trabalhos culturais do passado.” (PHILIPPOT, 1976, p. 268, TRADUÇÃO NOSSA).

Ou seja, a preservação abrange todas as ações voltadas a edifícios não contemporâneos que tenham como objetivo mantê-los no presente. Isso inclui todas os artificios de tutela, como inventário e tombamento, e ações de intervenção.

Interpreta-se o termo **intervenção** conferindo-lhe um sentido amplo, que abrange toda e qualquer ação de modificação física de uma preexistência, incluindo restauração e reforma. Esse pensamento é baseado na obra de Ignasi Sola-Morales que diz que “quando falamos de intervenção, deveria se entender qualquer tipo de ação que se pode fazer em um edifício ou em uma arquitetura.” (SOLÀ-MORALES, 1982, p. 13, TRADUÇÃO NOSSA).

As intervenções de **restauração** estão relacionadas com o restabelecimento de uma imagem pretérita ou ideal através de um procedimento controlado. Dentre as muitas teorias sobre o assunto, questiona-se qual a imagem deve ser buscada e qual o melhor caminho para alcançá-la. Apesar das muitas vertentes, por vezes, discordantes, a intenção de alcançar, ao final do processo, uma imagem previamente determinada e não inédita é uma constante.

As intervenções de **reforma** atendem a uma necessidade ou vontade através de um processo diferente caso a caso, assim como qualquer projeto de arquitetura. A literatura específica sobre o tema é escassa, e, por isso, entende-se que este trabalho deva incentivar outras reflexões a respeito do assunto.

Portanto, compreende-se que restauração e reforma são ações de preservação e são, também, intervenções em preexistências.

É importante delimitar cada prática, pois as intervenções de reforma, apesar de aparecerem consistentemente em todas as épocas da arquitetura, ainda são interpretadas como operações informais, sem mérito criativo e com alta probabilidade de desfigurar a preexistência. Assim, pretende-se definir reforma como uma alternativa dentro da preservação, esclarecer seus objetivos e apontar seus procedimentos mais comuns. Isso permite que essas operações tenham um respaldo teórico, figurando no rol de possibilidades de intervenções em preexistências.

Sendo assim, fica evidente que o uso de terminologia adequada para qualificar ações dentro do campo da preservação do patrimônio arquitetônico não será de maneira alguma um aspecto secundário, mas tema essencial, na medida em que o nomear preciso qualifica e dá corpo às ações, conceitos e critérios empregados em cada caso. Nesse âmbito, o uso deste ou daquele termo não é, ou não deveria ser, de forma alguma aleatório. Não pode resultar de mera expressão de vontades subjetivas, tampouco é feito de pura objetividade; dentro do possível, porém, os nomes devem indicar ideias claras, e serem usados de maneira precisa e oportuna. (ZEIN e MARCO, 2007, p. 1)

O objetivo aqui não é o de rebaixar a restauração nem advogar pela completa flexibilização das recomendações vigentes, mas sim o de elevar a reforma, esclarecendo sobre seus objetivos e procedimentos. Assim, analisando as variáveis de projeto – que incluem as condições da preexistência, a demanda do contratante, as instâncias histórica, cultural, social e econômica – o projetista

pode lançar mão da operação que julgar mais adequada àquela situação.

Mais de 50% das obras de Alberti são intervenções em preexistências (MANENTI, 2004, p. 16); 70% da carga de trabalho dos arquitetos americanos é referente a adaptações de uso (POWELL, 1999, p. 10); uma pesquisa realizada pelo Conselho de Arquitetura e Urbanismo do Brasil (CAU/BR) e pelo Instituto Datafolha mostra que 31% da população economicamente ativa no Brasil já reformou um imóvel, contra 20% que já construiu e 46% que nunca construiu ou reformou (DATAFOLHA, 2015). Ou seja, a maior demanda de trabalho para arquitetos no país vem de reformas. Portanto, embora estejam à margem da academia, elas acontecem, consistentemente, desde que se tem registro, urge reconhecê-las e dar-lhes aporte teórico.

CAPÍTULO 03

Como

A reforma pode ter, basicamente, duas motivações: reparar e dar nova forma, ou as duas coisas. O reparo está relacionado a demandas pragmáticas, que decorrem de um problema objetivo. A nova forma resulta da intenção de transformar a aparência do edifício para concordar com o usuário, seja pelo desejo de transformar, seja para relacionar-se melhor com a contemporaneidade. O estímulo da reforma é diferente do da restauração e, por isso, seus procedimentos em relação ao edifício que receberá a intervenção também serão. Este capítulo pretende explicar como esses procedimentos acontecem e organizá-los em categorias que possam servir como instrumento de análise e referência de projeto.

Analogias biológicas

O processo de projeto de reforma diferencia-se do de um edifício *ex-nihilo* nas circunstâncias da relação com o ambiente em que está inserido, envolvendo-se com o entorno muito mais intensamente. Em todo o projeto de arquitetura, o entorno mostra-se como um importante condicionante, mas, no projeto de intervenção, essa variável assume maior relevância uma vez que os

novos espaços serão definidos a partir de uma estrutura arquitetônica que já existe. A intervenção, pensada organicamente a partir de análise da demanda e da preexistência, cria uma relação simbiótica em que o hospedeiro e o hóspede beneficiam-se mutuamente.

O pensamento das relações arquitetônicas como relações biológicas não é novo. Metáforas entre arquitetura e biologia são usadas com frequência a fim de explicar a criação e a interação das formas com o ambiente e com as pessoas.

Peter Collins, em seu livro *Changing Ideals in Modern Architecture*, no capítulo “A Analogia Biológica”, analisa a origem do uso de comparações entre arquitetura e biologia. O autor perpassa desde o contexto do surgimento da palavra biologia, até o questionamento a respeito do conceito de evolução e das relações entre forma e função, tema discutido amplamente no campo da arquitetura.

Collins aponta diversos textos em que aparece a relação entre arquitetura e biologia, como os ensaios de Goethe sobre a arquitetura alemã em que ele descreveu o gótico como “produto do crescimento orgânico na mente do gênio” (COLLINS, 1998, p. 154, TRADUÇÃO NOSSA). O livro também traz Frank Lloyd Wright como principal autor da modernidade associado às analogias biológicas, embora aponte que o próprio arquiteto não tinha muito claro o que significava “arquitetura orgânica”, relacionando-a a muitas coisas como:

[...] formas de plantas, cristais, a possibilidade de crescimento por soma assimétrica, a relação entre lugar e cliente, o uso de materiais locais, a

individualidade das coisas criadas, a necessidade de todo artista de imbuir em seu trabalho a integridade de seu ser mais profundo, etc, etc. Mas, sobretudo, significava para ele a arquitetura viva (COLLINS, 1998, p. 158, TRADUÇÃO NOSSA).

Entende-se, portanto, que a intenção das analogias biológicas é metaforicamente apresentar a arquitetura como um organismo vivo, que se transforma e se adapta às circunstâncias. Quando se trata de intervenções em preexistências, esse pensamento parece ainda mais pertinente. Assim como todo o ser animado assume formas diferentes ao longo da sua vida, o edifício pode manifestar-se com diversos aspectos durante sua existência. O edifício que permanece em uso tende a ter uma imagem resultante de transformações, enquanto uma imagem estática e perene parece estar vinculada a um objeto inanimado, que não abriga vida.

Nivaldo Andrade, em sua dissertação apresentada em 2006 ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia, utiliza a analogia biológica para distinguir as intervenções decorrentes da intenção de transformar das de restauração. O autor apropria-se da expressão *metamorfoses arquitetônicas*, utilizada por Antón Capitel.

Existem dois diferentes modos de tratar – do ponto de vista comum da disciplina da arquitetura – os problemas dos edifícios valiosos do passado: a metamorfose, que realiza a transformação da realidade arquitetônica originária, e a restauração, que resgata e conserva os valores primitivos. A metamorfose de monumentos, expressão mais radical que a restauração, requer em alguns casos um exercício especialmente reflexivo da disciplina da composição arquitetônica para poder interpretar a configuração original e seguir suas normas, resolvendo ao mesmo tempo seus problemas e

respeitando suas qualidades (CAPITEL apud ANDRADE, 2006, p. 22)

Ruth Verde Zein e Ana Carolina Pellegrini, no artigo “*Metamorphosis and Ambiguities: Some Remarks on Modern Heritage Preservation*”, apresentado no 15º Docomomo Internacional, em 2018, realizam um panorama do uso da palavra metamorfose para descrever intervenções em preexistências. Entendendo o termo como “uma mudança completa de aparência sem a perda da identidade do ser” (ZEIN e PELLEGRINI, 2018, p. 4-5, TRADUÇÃO NOSSA), as autoras concluem que ele deve ser utilizado apenas para obras em que existem intervenções muito expressivas, apontando possíveis imprecisões para sua aplicação em outros casos.

Partindo da compreensão que o termo metamorfose é impreciso para indicar intervenções em preexistências, este trabalho vale-se da comparação com associações simbióticas para representar as relações estabelecidas entre o antigo e o novo em uma reforma.

Em biologia, simbiose significa a associação de dois organismos de espécies diferentes resultando em vantagens recíprocas. Essa relação pode converter-se em um novo ser. O líquen, por exemplo, constitui-se através da simbiose entre um fungo e uma alga. No processo de reforma, a preexistência associa-se a um elemento novo para manter-se em uso e/ou atualizar-se a uma nova época. O organismo formado a partir dessa relação manifesta-se com suas características próprias, que são resultado da articulação de diversas instâncias. A compatibilização do ambiente arquitetônico existente com o programa do projeto, questões econômicas, sociais e culturais, além dos determinantes físicos do entorno são os

fatores que caracterizam a relação simbiótica formada no processo de reforma.

Considera-se, portanto, que as relações estabelecidas em uma reforma se configuram como as relações simbióticas, possuindo características próprias como acontece com um organismo vivo. O trabalho estende a analogia a fim de organizar o conhecimento a respeito dessa categoria de projeto e promover uma metodologia de análise, recorrendo ao sistema taxonômico já adotado dentro da biologia para a classificação dos seres vivos.

No livro “As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas”, publicado, originalmente, em 1966, Michel Foucault apresenta a taxonomia como um sistema para “por em ordem naturezas complexas” (FOUCAULT, 2000, p. 99). O autor explica que “a taxonomia implica um *continuum* das coisas” (FOUCAULT, 2000, p. 100). Ou seja, é necessário reconhecer, ao longo do tempo, manifestações que possam ser articuladas em conjuntos.

Foi o sueco Carl Linnaeus, conhecido como Lineu, quem marcou o início da taxonomia como conhecemos hoje. Em meados do século XVIII, o autor desenvolveu um sistema hierárquico que padronizou e organizou a nomenclatura de seres vivos, inicialmente, separando-os em dois grandes reinos: Animal e Vegetal. Com o desenvolvimento de microscópios e de outras técnicas, percebeu-se que alguns organismos não se encaixavam nessas categorias, como as bactérias. Assim, conforme o avanço da ciência, novos reinos foram sendo acrescentados ao esquema inicial de Lineu.

Embora novas categorias tivessem sido incorporadas, a estrutura do sistema permaneceu a mesma. A divisão em Reino, Filo, Classe,

diferenciando-se de outras ações como as de infraestrutura de transportes, ou de infraestrutura energética, entre outras. Dentre as Classes da Arquitetura, encontra-se o Edifício, a Cidade, a Paisagem, etc. A Classe Edifício, desmembra-se nas ordens Preservação ou Projeto *Ex-nihilo*, diferenciando uma ação em um edifício preexistente de uma criação inteiramente nova. Entende-se que as outras Classes (Cidade, Paisagem, etc.) também poderiam desmembrar-se para Preservação e Projeto *Ex-nihilo*, entretanto, esta tese limita-se ao estudo do edifício, embora as considerações pudessem ser, facilmente, estendidas para os ambientes urbano ou paisagístico. No sistema desenvolvido por Lineu, cada subcategoria é um desmembramento de uma categoria mais abrangente, sendo impossível que, por exemplo, uma ordem esteja contida em duas classes. Na taxonomia desenvolvida nesta tese, por outro lado, as subcategorias podem representar mais de uma categoria. Sendo assim, por exemplo, uma ordem pode estar contida em duas ou mais classes, como é o caso das Ordens Preservação e Projeto *Ex-nihilo*. Conforme definido no Capítulo 02, para efeitos desse trabalho, entende-se por Preservação qualquer ação em um edifício preexistente e, por isso, essa Ordem abriga as famílias Intervenção, Tombamento, Inventário, etc. Intervenção também é um termo definido no Capítulo 02, dividindo essa Família nos gêneros Reforma e Restauração.

A definição das espécies deve dar-se, conforme as outras categorias, através da observação das semelhanças e das diferenças dos seres, buscando uma identidade que represente uma designação. Como a reforma é um campo de estudo pouco explorado, ainda não se encontram informações organizadas a respeito dos seus procedimentos. Por isso, é fundamental a definição de uma estrutura que seja capaz de ordenar os

procedimentos de reforma a fim de reconhecê-los com mais facilidade.

Foucault chama de “caráter” a estrutura escolhida para definir a identidade de um ser e atribuir-lhe um significado. O autor distingue alguns procedimentos para identificar semelhanças e diferenças entre os seres naturais, a fim de estabelecer seu “caráter”. O procedimento que ele chamou de “Sistema” tem como ponto de partida a definição de uma “estrutura privilegiada e na verdade exclusiva, a propósito da qual se estudará o conjunto das identidades e das diferenças” (FOUCAULT, 2000, p. 192). A partir dessa estrutura, quando dois indivíduos tiverem elementos semelhantes, receberão denominação comum. Assim uma espécie pode ser definida com maior precisão a partir dos nomes que recebe, mesmo sem precisar ser descrita.

Considerando que o processo de projeto de reforma parte da compatibilização da preexistência com um problema arquitetônico, propõe-se uma estrutura de identificação – configurando o “Sistema” descrito por Foucault – em duas partes: relação com a preexistência e relação com a demanda. A partir dessa estrutura, observam-se as operações e agrupa-se as que apresentam semelhanças, identificando o que seriam as Espécies de Reforma.

Na análise da **relação com a preexistência**, toma-se como referencial o estado material do edifício que irá receber a intervenção. São propostas quatro categorias de preexistência: hospedeiro completo, hospedeiro incompleto, hospedeiro casca e hospedeiro arruinado. Optou-se por chamar a preexistência de hospedeiro com o intuito de assinalar sua categoria taxonômica e enfatizar a relação de simbiose que forma com o novo.

Na análise da **relação com a demanda**, observam-se as motivações mais comuns que ensejam projetos de reforma. Agrupa-se os procedimentos em seis categorias: transformações programáticas, transformações tecnológicas, transformações socioculturais, transformações estruturais, transformações legais e transformações estéticas.

Assim a identificação da Espécie de Reforma estaria sujeita à observação da relação com a preexistência e da relação com a demanda. As categorias aqui identificadas não têm o objetivo de esgotar todos os procedimentos de reforma nem de servir como roteiro de projeto ou qualquer tipo de instrução. A proposta é estabelecer uma estrutura em que novas categorias possam ser incluídas à medida que este campo de estudo for desenvolvendo-se, assim como as bactérias foram incorporadas na estrutura criada por Lineu.

Foucault explica que o “Sistema” tem um princípio arbitrário em si, pois a estrutura para identificação (nesse caso relação com demanda + relação com preexistência) acaba, inevitavelmente, negligenciando algumas variáveis. O autor aponta que o ideal seria a existência de um sistema natural em que “todos os indivíduos ou todas as espécies reunidas sob um caráter comum teriam realmente, em cada uma de suas partes, a mesma relação de semelhança” (FOUCAULT, 2000, p. 193). Por outro lado, ele também demonstra que não é possível atingir o sistema ideal sem, primeiramente, estabelecer um sistema artificial, baseado em uma estrutura mais simples.

Portanto, para contribuir com o início de um estudo mais aprofundado sobre reformas e entendendo que as categorias identificadas não são definitivas, delimita-se cada uma e demonstra-se seus procedimentos mais comuns com o objetivo de organizar o conhecimento atual sobre o tema e facilitar o reconhecimento e a análise de reformas.

Relação com a preexistência

A relação de simbiose estabelecida na reforma será amplamente influenciada pelo estado físico da preexistência. A classificação, portanto, deve levar em conta essa condição.

A associação entre dois organismos que se dá através da reforma não visa ao estabelecimento de uma imagem pré-determinada, como acontece na restauração; é definida a partir da análise de condicionantes. Portanto, não lança mão de procedimentos padrão. A fim de organizar a descrição dos tipos de hospedeiro e de orientar a análise de obras de reforma, este trabalho distingue três principais procedimentos através dos quais a relação simbiótica pode acontecer: mutação, miscigenação e mimese. Vale ressaltar que essa distinção não visa a servir como orientação para procedimentos de projeto – uma vez que a tese defende que a reforma não obedece a diretrizes universais –, mas como ferramenta de investigação.

A **mutação** decorre de um procedimento que altera completamente o funcionamento e a aparência do hospedeiro, subvertendo sua ordem original e deixando explícito o que é antigo e o que é novo. A **miscigenação** refere-se a um processo de mistura com a preexistência, no qual aproveita-se algum elemento da ordem

original para compor o novo organismo, deixando tênue a diferenciação entre novo e antigo. A **mimese** trata de um modo de imitação em que se segue, completamente, a ordem já estabelecida na preexistência, sendo muito difícil fazer distinção entre o novo e o antigo.

A seguir estão descritas as quatro situações comuns em que o arquiteto da intervenção pode encontrar a preexistência: hospedeiro completo, hospedeiro incompleto, hospedeiro casca e hospedeiro arruinado. Serão demonstradas as características de cada categoria e de que maneira os procedimentos de simbiose (mutação, miscigenação e mimese) acontecem em cada uma.

Hospedeiro Completo

O hospedeiro completo é um edifício íntegro, que tem a estrutura estável e as vedações plenamente operantes. Ou seja: em condições de ser ocupado imediatamente. A ideia de completude, aqui, não foi utilizada para dizer que não há mais nada a ser acrescentado, mas, sim, para demonstrar que as demandas de reforma podem implicar modificações ou acréscimos em um edifício já completo.

A integridade de materialidade não significa que tudo que está intacto deve ser mantido. Com a introdução de uma nova atividade que complementa ou substitui a antiga, o espaço pode funcionar melhor em uma configuração diferente da original – como será mais bem demonstrado na categoria “Transformações programáticas” na seção onde se explica a “Relação com a demanda”. Da mesma maneira, podem ser necessárias transformações tecnológicas para melhorar o desempenho do edifício. Mesmo mantendo o uso anterior, o hospedeiro completo

pode ser alterado se o projetista avaliar que existe justificativa para tal.

Os processos de projeto para o hospedeiro completo geralmente são de mutação ou miscigenação. Um exemplo desta categoria de intervenção é o projeto de Herzog & de Meuron para a Tate Modern, em Londres.

A intervenção realizada pelos arquitetos transformou o Bankside Power Station na Galeria Tate Modern. O edifício original fora projetado por Sir Giles Gilbert Scott e construído entre 1947 e 1963. A estação de energia contemplava uma ampla sala de turbinas, com 35m de altura e 152m de largura, uma casa de caldeiras na lateral e uma imponente chaminé central. Em 1981, o edifício foi desocupado por ter sido considerado obsoleto.

Em 1996, após terem vencido um concurso internacional, Herzog & de Meuron procederam a reforma do edifício, que foi concluída em 2000. Os arquitetos interviram na antiga estação abandonada através de um procedimento de mutação.



Figura 24 - Fachada Tate Modern com caixa iluminada sobressaindo-se na cobertura.

Fonte: <https://www.tate.org.uk/visit/tate-modern>

O projeto foi executado a partir de operações de adição e de subtração. A conversão para galeria contou com a adição de uma caixa translúcida no topo da cobertura, expandindo a área da antiga estação. À noite, o volume destaca-se por transparecer a iluminação, deixando evidente sua adição posterior (Figura 24). O interior foi tratado com algumas subtrações, liberando o espaço da sala de turbinas para funcionar como praça central (Figuras 25 e 26). A fachada foi cortada por faixas no nível do solo, as quais demarcam as entradas da galeria.



Figura 25 - Sala de turbinas antes da reforma

Fonte: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/04/1612558-tate-modern-em-londres-planeja-expansao-15-anos-apos-inauguracao.shtml>

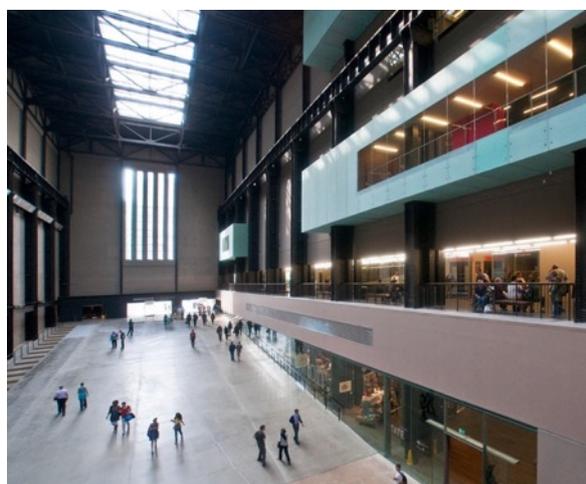


Figura 26 - Sala de turbinas depois da reforma

Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/795096/classicos-da-arquitetura-museu-tate-modern-herzog-and-de-meuron/>

Edifícios industriais costumam ser mais facilmente adaptáveis a novos usos, já que, com frequência, apresentam grandes espaços livres. Apesar da antiga estação ainda estar íntegra, o projeto de Herzog & de Meuron previu a demolição de algumas partes para abrigar o novo uso. O fluxo dos percursos internos foi alterado e alguns espaços foram divididos em novas galerias.

Intervenções que resultam em grandes transformações tendem a ser realizadas através de mutação, embora não seja axiomático. Os

procedimentos de miscigenação, por sua vez, costumam resultar em transformações menos impactantes.

É o caso da reforma do Pedregulho, edifício residencial do Rio de Janeiro projetado por Affonso Eduardo Reidy e inaugurado na década de 1950. Embora o edifício seja considerado um ícone da Arquitetura Moderna Brasileira, rapidamente, entrou em decadência devido a problemas administrativos e ao enfraquecimento do modelo de habitação coletiva modernista. Tombado em 1986 no âmbito municipal, o edifício passou por reformas para melhorar sua infraestrutura na segunda década do século XXI. Foram realizadas trocas de revestimentos, consertos de infiltrações e adaptações de elementos a materiais mais eficientes.

As esquadrias, originalmente de madeira, foram sendo substituídas, ao longo do tempo, pelos próprios moradores (Figura 27). A reforma padronizou o desenho da fachada com esquadrias de alumínio pintadas de azul – a cor original –, mas com novo desenho (Figura 28), contemplando as máquinas externas de ar-condicionado, equipamento de uso cada vez mais corriqueiro.

Cabe ressaltar também, que a troca de parte dos revestimentos degradados por um piso similar (o original não tinha mais a linha de produção ativa na indústria), as trocas das esquadrias da fachada oeste, a reconstituição da granitina que reveste os pilares, a substituição dos cobogós da fachada leste e todas as demais intervenções, aparentemente não buscaram voltar ao passado. O passar dos anos não foi apagado pela intervenção. Algumas alterações realizadas pelos moradores, como a troca das portas de entrada das unidades, foram mantidas. A apropriação das circulações horizontais pelos

moradores continua. Ao visitar o conjunto, a impressão que se tem é de que a sua história permanece lá independentemente de parte do piso não ser o mesmo da década de 1950, mas um similar produzido em 2015 (MARCHETTO, 2017, p. 90-91).

Considera-se essa uma intervenção através de miscigenação, pois embora os elementos originais tenham sido redesenhados, sua aparência remete à do projeto original, sem evidenciar ao observador comum as diferenças entre as partes antigas e as novas.



Figura 27 - Esquadrias do Pedregulho antes da reforma

Fonte: (MARCHETTO, 2017, p. 74)

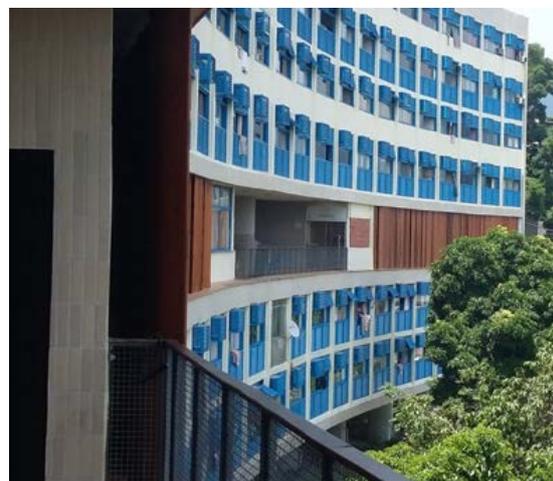


Figura 28 - Esquadrias do Pedregulho depois da reforma

Fonte: (MARCHETTO, 2017, p. 88)

O hospedeiro completo, portanto, está apto a receber hóspedes de todo tipo. Entretanto, essa categoria, certamente, é a mais suscetível a críticas. Alterações significativas no funcionamento de um edifício íntegro podem causar estranhamento em um primeiro momento.

Um projeto que promova importantes alterações em edifício tutelado, provavelmente, terá dificuldades de ser aprovado pelos órgãos de salvaguarda. Entretanto, reformas que promovam contraste de aparência menos expressivo, como a do Pedregulho,

mesmo em eventual desacordo com as cartas patrimoniais, têm mais chances de serem aceitas pelos órgãos.

A mimese também pode acontecer, mas com menos frequência. São casos como a troca de revestimentos ou a atualização de infraestrutura, em que partes do edifício precisam ser desmanchadas para executar as alterações, mas são refeitas de forma idêntica posteriormente. Como procedimentos de mimese resultam em uma reconstrução idêntica, não haveria sentido fazê-lo em um edifício que já está apto para uso.

Porém em alguns casos como a troca de revestimento, a atualização de infraestrutura, ou mesmo a mudança para um uso compatível, é possível que se lance mão do procedimento de mimese.



Figura 29 - Vista externa Fondazione Prada onde vê-se a Torre e o pilar inclinado
Fonte:<https://www.oma.com/projects/fondazione-prada>

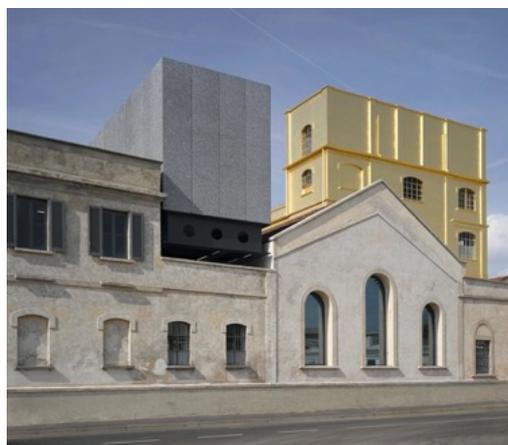


Figura 30 - Vista externa Fondazione Prada onde vê-se a união entre as estruturas antigas e novas
Fonte:<https://www.oma.com/projects/fondazione-prada>

Também é possível encontrar procedimentos distintos em uma mesma obra. O projeto de Rem Koolhaas para a Fondazione Prada, em Milão, por exemplo, foi conduzido a partir de diversas operações de naturezas diferentes. O arquiteto converteu um complexo de

armazéns que abrigava uma destilaria em espaço cultural, com ambientes para exposição, cinema, auditório, café e nove andares de exposição permanente (Figuras 29 e 30).

A obra iniciou pela demolição de algumas das estruturas existentes “permitindo que o pátio se tornasse um elemento significativo para uso ao ar livre” (OMA, 2018). Essa operação poderia ser classificada como mutação, pois modifica, significativamente, a espacialidade do complexo. Parte do Grand Hall foi demolida para a execução do pilar inclinado que sustenta a Torre e, em seguida a mesma parte foi reconstruída de forma idêntica, adotando o procedimento de mimese. Foram acrescentadas três novas estruturas ao conjunto (Figura 31): a Torre, edifício de nove pavimentos que abriga a exposição permanente; o Podium, espaço para exposições temporárias; e o Cinema, um espaço multimídia. Essas são bastante contrastantes com o conjunto de edifícios antigos, configurando um procedimento de mutação.

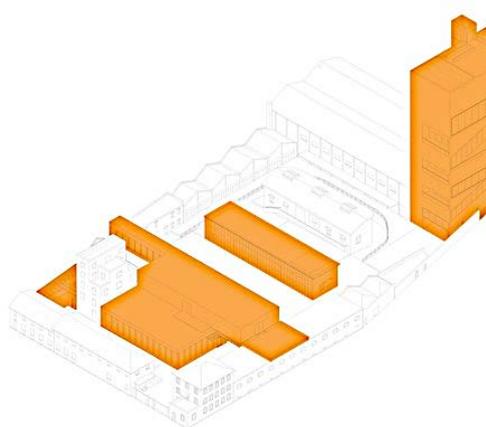


Figura 31 - Esquema geral dos pavilhões da Fondazione Prada. Em laranja, as estruturas adicionadas.

Fonte: <https://www.oma.com/projects/fondazione-prada>



Figura 32 - Café desenhado por Wes Anderson

Fonte: <https://www.oma.com/projects/fondazione-prada>

O café (Figura 32), desenhado por Wes Anderson – cineasta responsável por filmes como O Grande Hotel Budapeste e Moonrise

Kingdom –, é “réplica reconhecidamente não-autêntica de um tradicional café-bar milanês”¹¹, representando o que poderíamos classificar como operação de mimese. As novas estruturas misturam-se com as antigas em uma simbiose improvável, em que cada parte mantém sua própria identidade e, ao mesmo tempo, contribui com a formação do todo novo.

A velocidade das transformações das relações sociais, econômicas e culturais confere grande relevância a essa modalidade de projeto. Praticamente, a totalidade de edifícios já passou por procedimentos de reforma, mesmo que mínimos. Pode-se supor que, em um futuro próximo, o projeto de intervenção em edifícios completos será mais frequente que o projeto de arquitetura nova.

Hospedeiro Incompleto

O hospedeiro incompleto é um edifício que não está, inteiramente, intacto, ou seja, não poderia ser ocupado imediatamente. Faltam elementos relevantes à sua estrutura, à sua infraestrutura ou às duas. Via de regra, são edifícios abandonados, que sofreram algum dano natural ou que foram, intencionalmente, danificados. Também neste caso podemos encontrar procedimentos de mutação, de miscigenação ou de mimese.

Em hospedeiros incompletos, os procedimentos de mimese são bastante comuns. Viollet-le-Duc fundamentou sua teoria no reestabelecimento da aparência e da materialidade de um hospedeiro incompleto. Ele propunha o completamento através de

¹¹ Entrevista ao jornal alemão Der Spiegel, publicada em 04 de Maio de 2015, disponível em www.spiegel.de (acessado em 04 de Dezembro de 2021, tradução nossa).

adição no mesmo estilo da edificação antiga a fim de recuperar a aparência de edifício inteiro.

Essa é uma posição parecida com a do teórico contemporâneo Paolo Marconi, que também se coloca contrário a intervenções que gerem uma imagem que ele classifica como fragmentada, revelando as estratificações do tempo. Pode-se argumentar que a Catedral de Notre-Dame de Paris tenha sido um hospedeiro incompleto reformado através de mimese por duas vezes. A igreja gótica foi completada em 1843, por Viollet-le-Duc, após ter sido bombardeada na Revolução Francesa e está em obras desde 2019, após incêndio que destruiu sua cobertura.

A reforma do hospedeiro incompleto também pode se dar através da miscigenação. É o caso da intervenção no *Neues Museum*, de David Chipperfield. O edifício, construído entre 1841 e 1859, foi bombardeado durante a Segunda Guerra Mundial, ficando seriamente danificado (Figuras 33 e 34).



Figura 33 – Neues Museum após Segunda Guerra Mundial
Fonte: <https://davidchipperfield.com>



Figura 34 - Neues Museum após Segunda Guerra Mundial
Fonte: <https://davidchipperfield.com>

Após vencer um concurso internacional em 1997, o arquiteto interveio no edifício com o objetivo de completar as partes faltantes para refazer a antiga volumetria. A obra, inaugurada em 2009, ainda previa um novo edifício, a Galeria James-Simon, que foi executado apenas entre 2014 e 2019, funcionando como entrada e recepção.

A primeira intervenção de Chipperfield foi executada a partir de procedimentos de miscigenação. A escada interna, por exemplo, foi reconstruída, exatamente, no lugar em que ficava anteriormente, com nova materialidade. A diferença plástica é clara, porém não há uma subversão da ordem do edifício, resultando em uma experiência espacial idêntica à anterior (Figuras 35 e 36). Considerando que a espacialidade é configurada a partir de uma combinação de cheios e vazios, sendo o cheio a volumetria, e o vazio o espaço delimitado por ela, pode-se concluir que os procedimentos de miscigenação alteram apenas o que é “cheio”, mantendo o “vazio”.



Figura 35 - Escada do Neues Museum em 1855
Fonte: <https://davidchipperfield.com>



Figura 36 - Escada do Neues Museum depois da intervenção de Chipperfield
Fonte: <https://davidchipperfield.com>

Um exemplo de intervenção em hospedeiro incompleto por meio da mutação é a intervenção de Nieto Sobejano no *Moritzburg Museum*. O antigo castelo, localizado em Halle, na Alemanha, foi construído

no final do século XV como residência para um arcebispo. O edifício foi parcialmente destruído durante a Guerra dos Trinta Anos (1618-1648) e, após ter passado por diversas intervenções menores, foi convertido em museu entre 2004 e 2008.

A reforma insere, no antigo castelo, um novo pavimento superior e uma nova cobertura. A estrutura projeta-se para fora da fachada (Figura 37) em claro contraste com a parede semidestruída do hospedeiro. A experiência espacial, nesse caso, é completamente diferente da original. A nova laje modifica as proporções (Figura 38), permitindo uma nova fruição tanto do espaço fechado como do espaço aberto.



Figura 37 - Fachada Moritzburg Museum
Fonte: <https://nietosobejano.com>



Figura 38 - Espacialidade interna Moritzburg Museum
Fonte: <https://nietosobejano.com>

A natureza das operações em hospedeiro incompleto também vai depender do estado da preexistência. As limitações de carga vão determinar o que pode ou não ser acrescentado. Se o programa for maior que a área da preexistência, as extensões, inevitavelmente, devem levar em consideração a estabilidade da estrutura original ou estar apoiadas independentemente do hospedeiro.

O hospedeiro incompleto evoca várias possibilidades de intervenção, tornando fundamental que se avalie caso a caso qual é o procedimento mais adequado. Muitas vezes, operações distintas podem acontecer no mesmo projeto (como já visto anteriormente, em relação ao exemplo da Fundação Prada). O arquiteto pode avaliar a relevância do elemento faltante para a compreensão do edifício original e propor sua reconstituição, se julgar necessário. Em um processo de restauração, essa operação entraria em conflito com o princípio da distinguibilidade.

Nas intervenções em hospedeiros incompletos, portanto, os procedimentos – mutação, miscigenação e mimese – acontecem com frequência parecida. A mimese é mais comum, entretanto, em casos de destruições provocadas por acidentes ou em conflitos, pois a dramaticidade do evento desperta o desejo de recuperar a identidade anterior, como está sendo o caso da reforma da Catedral de Notre-Dame. Se a Carta de Veneza fosse seguida à risca nesse caso, a obra que transcorre enquanto esta tese é redigida, seria considerada um falso histórico, já que a imagem retomada é a proposta por Viollet-le-Duc, em 1843, também por um procedimento de mimese.

Hospedeiro Casca

O hospedeiro casca é a preexistência que possui apenas o exterior íntegro. É comum deparar-se com hospedeiros casca nos casos de edificações cuja apenas a fachada é institucionalmente protegida. Nesses casos, a reforma acontece, geralmente, a partir da fragmentação do espaço interno. Novos volumes inserem-se no interior, configurando circulações e definindo espaços. Essas intervenções também demandam atenção para a estabilização e

para a conexão da casca com as novas estruturas. Para esse hospedeiro, são mais comuns as operações de mutação e de miscigenação, uma vez que a transformação de um grande ambiente costuma implicar operações que modificam a circulação e a espacialidade.

Operações de mimese acontecem, geralmente, quando restam apenas as fachadas do edifício e ele é reconstruído de forma idêntica ao projeto original. Essa modalidade de intervenção ocorre com pouca frequência já que a obsolescência da configuração original exigiria alterações para o uso contemporâneo. Em edifícios tombados, onde existe a fiscalização de órgão de salvaguarda, operações de mimese provavelmente seriam vetadas por serem interpretadas como falso histórico.

O caso da reforma do Matadouro de Madrid é um exemplo de intervenção em hospedeiro casca através de procedimentos de mutação. Os galpões, construídos no início do século XX, foram usados como matadouro e mercado de gado até os anos 1980, quando foram desativados. Em 2007, o escritório Churtichaga+Quadra-Salcedo converte o espaço na *Cineteca Matadero* (Figura 39), espaço cultural que abriga duas salas de cinema, um estúdio, um arquivo e um espaço para projeções ao ar livre.

Os amplos galpões configuram-se como invólucros para os novos espaços culturais. Os arquitetos inseriram os volumes das novas atividades através de estruturas em aço trançadas com mangueiras, conferindo um aspecto de cesta (Figura 40). A maioria das novas lajes puderam ser apoiadas nas próprias paredes do antigo matadouro e, quando isso não foi possível, foram

construídos pilares de concreto moldado *in loco* para suportar o peso da nova estrutura. As paredes periféricas preexistentes também foram reforçadas com sistemas de contraventamento e com correções de alguns encaixes.



Figura 39 - Entrada da Cineteca Matadero
Fonte: <http://www.chqs.net>



Figura 40 - Sala de cinema da Cineteca Matadero
Fonte: <http://www.chqs.net>

Intervenções em pátios centrais também podem ser consideradas como operações em hospedeiros casca, por serem espaços geralmente regulares, perimetralmente delimitados pelas fachadas internas do edifício, muitas vezes sem nenhuma subdivisão.

Tal é o caso do projeto de Paulo Mendes da Rocha para o Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro. O edifício começou a ser construído no fim do século XIX e inaugurado em 1908, com projeto de Adolfo Morales de los Rios, inspirado no Museu do Louvre, em Paris. Foi sede da Escola Nacional de Belas Artes e, desde a década de 1990, funciona exclusivamente como museu, abrigando um dos acervos mais importantes de arte brasileira.

Em 2003, Paulo Herkenhoff assumiu a direção do museu e propôs algumas transformações no espaço físico. O edifício eclético,

tombado pelo IPHAN, em 1973, estava com as instalações bastante deterioradas e com dificuldades para armazenar o acervo. Em consequência disso, o novo diretor encomendou a Paulo Mendes da Rocha um projeto para ampliar a área do museu.

O projeto, desenvolvido em parceria com o escritório Metro Arquitetos, previa uma torre de cerca de 70 metros de altura, com 14 pavimentos, ocupando todo o pátio central do antigo edifício (Figuras 41 e 42). O anexo tem os três primeiros pavimentos alinhados com as lajes do antigo museu, abrigando uma área de recepção e dois pavimentos de espaço expositivo. Os 11 pavimentos acima seriam destinados à reserva técnica.

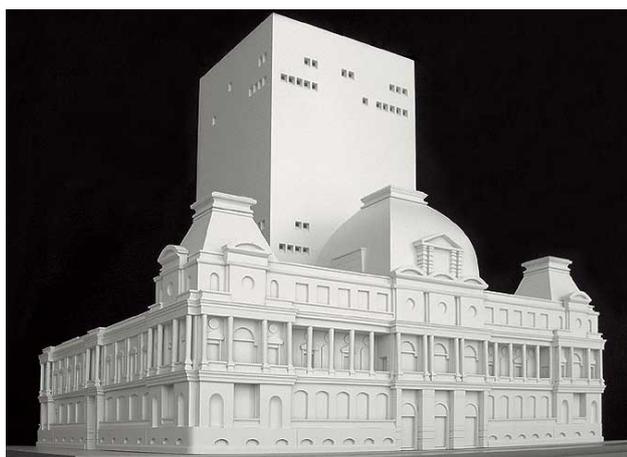


Figura 41 - Maquete de projeto de Paulo Mendes da Rocha e Metro Arquitetos para o Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Fonte: <https://revistaprojeto.com.br/acervo/paulo-mendes-da-rocha-e-metro-arquitetos-museu-rio-14-07-2006/>

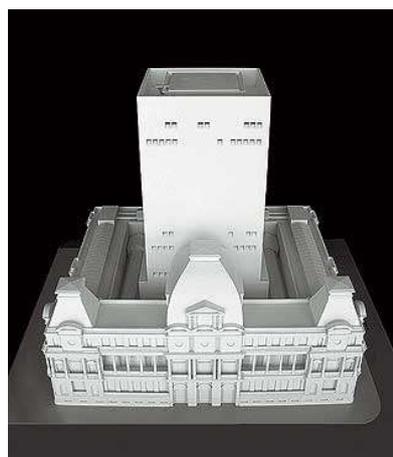


Figura 42 - Maquete de projeto de Paulo Mendes da Rocha e Metro Arquitetos para o Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Fonte: <https://revistaprojeto.com.br/acervo/paulo-mendes-da-rocha-e-metro-arquitetos-museu-rio-14-07-2006/>

Apesar de o projeto não ter sido executado, os desenhos e maquetes revelam o claro contraste que a torre estabelece com o edifício eclético, tanto em relação a linguagem, quanto em relação à volumetria. Assim, conforme a classificação aqui desenvolvida, pode-se considerar que a transformação proposta por Paulo

Mendes da Rocha seria executada através de um procedimento de mutação.

Embora o projeto tenha causado polêmica, visto que alteraria significativamente as relações espaciais do antigo edifício, Paulo Mendes da Rocha enfatiza a necessidade de adaptar o espaço a contemporaneidade.

A torre para o Museu de Belas Artes é um artefato novo, como um computador ou máquina de ar condicionado que alguém queira comprar. O Museu, hoje, gostaria de possuir climatização, ambientes especiais para a guarda do acervo, sala de restauro, etc. Do ponto de vista histórico, o que se deveria fazer, de preferência, é não tocá-lo e restaurá-lo inteiramente. E, se possível, destiná-lo a um certo vazio funcionalista, para que tudo aquilo brilhasse por si mesmo, deixando a instalação de toda engenhoca ou engenhosidade num edifício novo, anexo. O que nós projetamos, no fundo, é exatamente isso: um anexo. Só que o terreno ideal, no caso, é o pátio central do museu, esvaziado de todos os puxadinhos que foram feitos lá ao longo do tempo. Apesar da existência do metrô logo ali ao lado, escavar o subsolo não é algo muito recomendável no centro do Rio, já que o lençol freático é muito alto. Então imaginou-se uma torre intrigante surgindo de dentro do palácio, mais ou menos como o Teatro do Mundo do Aldo Rossi, uma torre que você não sabe bem onde está (MENDES DA ROCHA apud ARTIGAS, 2007, p. 18).

Hospedeiro Arruinado

O hospedeiro arruinado é uma preexistência em ruínas na qual a maior parte do edifício está deteriorada e não é mais possível compreender suas antigas volumetria e espacialidade a partir dos destroços remanescentes. As operações de reforma, nesse caso,

são muito complexas e exigem grandes alterações. Entende-se que a motivação da reforma do hospedeiro arruinado seja sempre a de restabelecer o uso, melhorá-lo ou transformá-lo. Para que isso aconteça em uma ruína, as adições devem ser expressivas.

Assim como no caso dos hospedeiros incompletos, pode-se abordar a intervenção no hospedeiro arruinado através de mutação, de miscigenação ou de mimese. O que muda de um caso para o outro é a extensão da operação. Os trabalhos de miscigenação, entretanto, são menos frequentes, considerando que, para retomar o funcionamento de um edifício em ruínas, inevitavelmente, a intervenção teria um papel significativo na imagem final.

Um notável exemplo de intervenção em hospedeiro arruinado é o projeto de Peter Zumthor no *Kolumba Art Museum*. A antiga igreja St. Kolumba foi construída por volta do ano 980, em estilo românico e, no século XII, foi convertida para o estilo gótico. O edifício foi destruído durante a Segunda Guerra Mundial e permaneceu em ruínas até 2003.



Figura 43 – Fachada do Kolumba Art Museum

Fonte: <https://zumthor.org/project/kolumba/>



Figura 44 - Interior do Kolumba Art Museum

Fonte: <https://zumthor.org/project/kolumba/>

O arquiteto transformou as ruínas em museu através de uma operação de mutação. A nova estrutura diferencia-se da antiga claramente. O arquiteto utiliza tijolos cinzas na fachada, em evidente contraste com os blocos vermelhos originais, e desloca-os em algumas partes, permitindo que a luz externa ilumine as reminiscências da igreja (Figura 44). O programa museográfico é incorporado na adição, expandindo salas e projetando os novos espaços e circulações em conformidade com as normas de segurança. A forma nova é, claramente, moderna, termina em uma cobertura retilínea (Figura 43) bem diferente do que seria uma cobertura gótica, enfatizando a contemporaneidade da intervenção.



Figura 45 - Igreja Frauenkirche em 1945
Fonte: <https://www.terra.com.br/noticias/mundo/europa/alemanha-destruicao-da-igreja-frauenkirche-completa-68-anos>



Figura 46 - Igreja Frauenkirche em 2010.
Fonte: <https://www.terra.com.br/noticiasmundo/europa/alemanha-destruicao-da-igreja-frauenkirche-completa-68-anos>

Outra modalidade de intervenção em hospedeiro arruinado pode ser a mimese, que acaba resultando em reconstrução idêntica. Essa prática vai contra as recomendações das cartas patrimoniais as quais se remete a maioria dos órgãos de salvaguarda. Este tipo de operação, frequentemente, é tachada de falso histórico, recaindo sobre ela a pecha da intenção de enganar o usuário e o observador.

Entretanto, a ação pode ser válida no que respeita aos procedimentos de reforma, e, muitas vezes, mostra-se a melhor opção em determinado contexto.

Esse é o caso da reconstrução da Igreja Frauenkirche, em Dresden, na Alemanha. A igreja foi seriamente danificada durante a Segunda Guerra Mundial (Figura 45). Na década de 1990, ela foi reconstruída à sua imagem e semelhança (Figura 46), atendendo à demanda da população e restabelecendo seu uso como espaço de culto.

Apesar de não serem comuns, as operações de miscigenação podem acontecer em hospedeiros arruinados. Um exemplo é a intervenção no Teatro Romano de Sagunto, na Espanha, realizada pelos arquitetos Giorgio Grassi e Manuel Portaceli, entre 1983 e 1993. A obra gerou polêmica no fim dos anos 1990 e início dos anos 2000, chegando a ir parar nos tribunais.

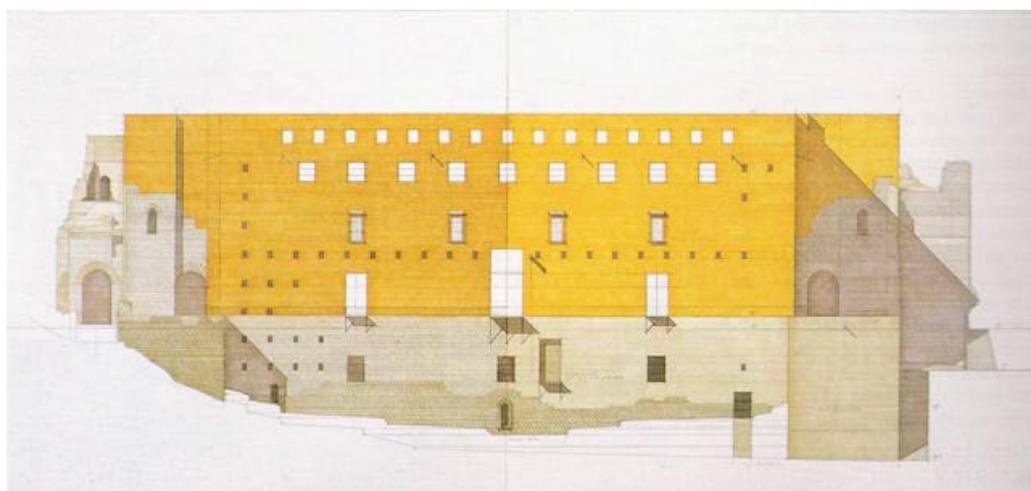


Figura 47 - Projeto Teatro Romano de Sagunto
Fonte: (ANDRADE, 2008, p. 29)

Considerando que teatros romanos teriam uma tipologia padrão, os arquitetos completaram a ruína remetendo à volumetria

característica (Figura 47 e 48), mas melhorando a acústica, a segurança e o conforto. A conclusão da obra aconteceu em 1993 e suscitou um intenso debate, que teve uma conclusão inesperada:

[...] após 17 anos de batalhas jurídicas, o Tribunal Supremo da Espanha considerou ilegal todo o processo de construção e, alegando que a restauração efetuada por Grassi e Portaceli feria a Lei do Patrimônio Histórico Espanhol de 1985, determinou a sua “demolição”, bem como o “restauro” do edifício à sua condição de ruína, estabelecendo um prazo de dezoito meses para o cumprimento da sentença (ANDRADE, 2008, p. 31).



Figura 48 - Teatro Romano de Sagunto após intervenção
Fonte: (ANDRADE, 2008, p. 30)

A decisão gerou revolta de uma parcela da população e, após ser constatada a inviabilidade de retornar o edifício ao estado anterior de ruína, a intervenção foi mantida.

O caso é polêmico, porém demonstra que, para devolver o uso a um edifício em ruínas, via de regra, são necessárias medidas que alteram definitivamente a conformação espacial do hospedeiro e, geralmente, são consideradas radicais pelos órgãos de salvaguarda.

Caso o evento desencadeador da condição de ruína seja temporalmente distante, a relação estabelecida com a preexistência costuma ser a mutação. Caso seja recente, o mais comum é que se adote a mimese. Porém, quando a comunidade já estabeleceu um vínculo com a ruína, pode ser que uma grande alteração cause estranhamento. Como a reforma não é pensada a partir de um protocolo com pretensões de universalidade, cada arquiteto pode e deve avaliar a situação em seu contexto urbano, econômico e social, e considerar a operação que melhor satisfizer a demanda específica de cada caso.

Relação com a demanda

As categorias a seguir são uma síntese das mais recorrentes demandas que ensejam uma reforma. As transformações descritas nesta seção podem transformar o hospedeiro através das relações de mutação, de miscigenação ou de mimese apresentadas na seção anterior.

Cada categoria será explicada em três etapas: sua **caracterização**, em que se mostra o que é cada demanda; suas **motivações**, demonstrando as razões mais comuns para cada transformação acontecer; e os **casos** mais frequentes, em que se explica as características das alterações de cada transformação.

É importante ressaltar que, embora estejam separadas em conjuntos, é comum que um projeto esteja contido em mais de um ao mesmo tempo. É possível, inclusive, que esteja contido em todos.

A seção a seguir desenvolve as seis categorias definidas como principais demandas: transformações programáticas, transformações tecnológicas, transformações socioculturais, transformações estruturais, transformações legais e transformações estéticas.

Transformações Programáticas

Caracterização: a transformação programática é uma mudança de função em relação ao uso original. Já se demonstrou a importância de manter a edificação em uso no Capítulo 02, na seção “Por que Reformar?”. Assim, pode-se evitar a deterioração que poderia vir a decorrer do abandono. Atualmente, a parcela mais conservadora dos estudiosos da restauração considera o fator utilitário apenas de maneira secundária; a imagem é priorizada.

O uso era e continua a ser essencial, dada a sua importância para a própria manutenção e, portanto, sobrevivência do edifício; mas passa a ser um meio e não a finalidade da intervenção (KÜHL, 2018, p. 206).

A restauração coloca-se como uma ação cultural, cujo objetivo é preservar ou recuperar a imagem e a materialidade, considerando que são veículos para a perpetuação do valor simbólico do edifício. A reforma, por sua vez, tende a ser guiada pela manutenção do valor utilitário, ou seja: as operações são realizadas buscando manter ou melhorar o atendimento ao programa.

Motivações: as transformações programáticas podem ser, principalmente, três: a função original deixa de existir; a função ainda existe, mas o edifício original não mais a atende satisfatoriamente; ou há uma mudança de propriedade.

O Coliseu é um notável exemplo de edifício cuja função foi extinta. A falta de uso levou à ocupação de seus interiores com a função residencial. Durante o século XII o anfiteatro chegou a ser utilizado como fortaleza pela Família Frangipani. Durante o Renascimento, seu mármore foi utilizado para revestir a Basílica de São Pedro, como aconteceu com diversos monumentos clássicos. Depois de séculos de abandono e deterioração, o Coliseu foi restaurado no início do século XIX para apreciação de gerações futuras, conforme já mencionado no Capítulo 01.



Figura 49 - Hospício Pedro II em 1861
Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hospital_D._Pedro_II



Figura 50 - Palácio Univeristário UFRJ em 2005, antigo Hospício Pedro II
Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8c/UFRJ-Praia_Vermelha.jpg

Um exemplo de edificação que se tornou ultrapassada para abrigar sua função é o antigo Hospício Pedro II (Figura 49), no Rio de Janeiro. No início do século XX, o edifício já dava indícios da precariedade das instalações. Com a superlotação e a evolução das terapias para o tratamento de doenças mentais, os pacientes foram sendo transportados, aos poucos, para a Colônia Juliano Moreira. Com todos transferidos, em 1944, o hospital foi entregue à Universidade do Brasil (Figura 50).

A CaixaForum, em Madrid, na Espanha, é uma transformação de ambientes industriais em espaços culturais que aconteceu a partir da mudança de propriedade. O antigo edifício, construído no final do século XIX, abrigava uma estação de energia, a Central Elétrica de Mediodía, responsável pelo abastecimento do setor sul da cidade através de um sistema de caldeiras a vapor.



Figura 51 – Caixaforum Madrid vista da esquina
Fonte: <https://divisare.com/>



Figura 52 – Caixaforum Madri vista da rua lateral
Fonte: <https://divisare.com/>

Após anos de abandono, a Fundação *La Caixa* adquiriu o edifício e, em 2001, convidou o renomado escritório Herzog & de Meuron para converter a antiga estação em um centro cultural. O projeto foi executado através de uma operação de mutação, estabelecendo

claro contraste entre o antigo e o novo. A expansão da área foi viabilizada através de um volume, revestido em aço corten, que ultrapassa a antiga cobertura e se sobressai em relação a fachada de tijolos da estação (Figuras 51 e 52). A intervenção ainda contou com a escavação de dois andares de subsolo e com a demolição de um posto de gasolina que ficava no terreno ao lado, em uma esquina. A liberação da área adjacente permitiu que o novo centro cultural fosse melhor integrado com importantes espaços do entorno, como o Paseo del Prado e o Real Jardim Botânico.

Sobre a importância de o edifício manter-se em funcionamento, Françoise Choay aponta que a reutilização é importante (porém é uma forma audaciosa e difícil de valorização do patrimônio arquitetônico) e que “o monumento é assim poupado dos riscos do desuso para ser exposto ao desgaste e usurpações do uso: dar-lhe uma nova destinação é uma operação difícil e complexa [...]” (CHOAY, 2017, p. 219).

Os procedimentos de reformas costumam priorizar o valor utilitário do edifício, admitindo tanto intervenções que não alterem significativamente o espaço, quanto mudanças que transformem significativamente a preexistência, desde que promovam a continuidade do funcionamento.

Casos: Observando as transformações dessa modalidade, entende-se que existem dois casos principais: no primeiro deles, o novo uso tem uma configuração compatível com o anterior; no segundo, o novo uso é incompatível com a anterior. Em ambos os casos, a transformação pode acontecer através de mutação, de miscigenação e de mimese.

Um exemplo de transformação com uso compatível é o Convento das Bernardas, projetado por Eduardo Souto de Moura. O antigo convento, localizado em Tavira, Portugal, foi transformado em um complexo habitacional, uso bastante compatível ao originalmente composto, uma vez que as novas moradias têm configuração parecida com os antigos aposentos (Figuras 53 e 54). A obra conduzida por Souto de Moura faz uso de diversas operações como demolições, completamentos e adições que vão de encontro às recomendações das cartas patrimoniais, trabalhando com um novo uso facilmente adaptável ao edifício antigo. Pode-se considerar que a intervenção tenha sido realizada por meio de um procedimento de miscigenação, pois, embora tenham sido promovidas alterações volumétricas e espaciais, elas estão em alinhamento à ordem existente, atenuando as diferenças entre o que é novo e o que é antigo. A intervenção recebeu o Prêmio Europeu de Intervenção em Patrimônio Arquitetônico em 2017.



Figura 53 - Convento das Bernardas antes da intervenção

Fonte: <http://www.diedrica.com/2014/02/convento-das-bernardas>



Figura 54 - Convento das Bernardas após intervenção de Souto de Moura

Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/769152/convento-das-bernardas-eduardo-souto-de-moura>

A adaptação de uma escola para receber um hotel pode ser simples, pois os dois usos funcionam a partir de uma mesma ordem espacial: uma circulação para onde abrem-se recintos. Entretanto, adaptar uma igreja para que possa receber o uso residencial pode ser desafiador, já que esses dois programas demandam ordens espaciais completamente diferentes. Enquanto uma igreja configura-se com um amplo espaço, de caráter eminentemente público e coletivo, uma casa necessita de alguns ambientes de privacidade. Nesse caso, a reforma exige a subversão da ordem existente.

Esse é o caso o caso do *Dresden Museum of Military History*, na Alemanha. O projeto de Daniel Libeskind manifesta claro contraste da parte nova em relação à preexistência, configurando, segundo os critérios estabelecidos por esta tese, uma operação de mutação. O edifício era um antigo arsenal onde se fabricavam e armazenavam armas. A conversão de Libeskind adicionou um volume triangular perpassando o antigo edifício, claramente corrompendo a configuração anterior (Figura 55). A planta baixa (Figura 56) revela que a espacialidade interior e as circulações também sofreram grandes alterações com a inserção da nova estrutura (Figura 57).



Figura 55 – Fachada frontal Dresden Museum of Military History
Fonte: <https://libeskind.com/work/military-history-museum/>

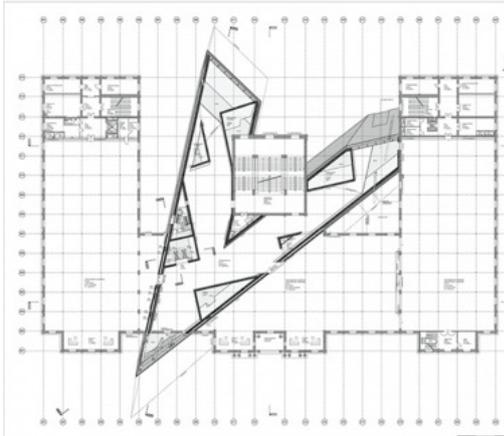


Figura 56 - Planta baixa Dresden Museum of Military History

Fonte: <https://libeskind.com/work/military-history-museum/>



Figura 57 - Vista superior Dresden Museum of Military History

Fonte: <https://libeskind.com/work/military-history-museum/>

A intervenção na livraria *El Ateneo*, em Buenos Aires, na Argentina, configura-se como uma transformação programática incompatível realizada através do procedimento de miscigenação.



Figura 58 - Livraria El Ateneo

Fonte: <https://www.archdaily.co/co/796613/ateneo-grand-splend-en-buenos-aires-historia-de-una-de-las-librerias-mas-hermosas-del-mundo>

O projeto de Manuel Torres Armengol e Rafael Peró transformou um antigo teatro em uma livraria. O uso é, expressivamente, diferente, porém os arquitetos procuraram manter a aparência e o

arranjo do mobiliário dos interiores do programa original da edificação, lançando mão de elementos análogos (Figura 58). As estantes de livros, por exemplo, estão posicionadas no mesmo sentido onde estavam localizadas as cadeiras da plateia, permitindo circulação parecida com a antiga. Os camarotes, a iluminação e a cortina de veludo permanecem os mesmos. Um café foi ambientado no lugar do palco. Apesar da grande diferença de uso, a experiência espacial ainda remete fortemente à fruição antiga.

Não é a intenção sugerir que os procedimentos de restauração impedem qualquer tipo de uso. Entretanto, as transformações programáticas que poderiam ser feitas seguindo os protocolos estabelecidos pelos órgãos de salvaguarda, muitas vezes, não atendem à demanda do mercado ou da população. Para viabilizar a preservação da imagem e da matéria, os programas aceitos no âmbito da restauração ficam limitados aos que não alteram significativamente o esquema geral da preexistência.

Em edifícios em que a cristalização da imagem e da matéria não é o principal foco, a aplicação dos critérios de restauração é prescindível. Nesses casos, a reforma pode prevenir o edifício de ser demolido, diversificando as possibilidades de transformações e permitindo que mais edifícios possam manter-se úteis.

A prática da reutilização deveria ser objeto de uma pedagogia especial. Ela deriva do bom senso, mas também de uma sensibilidade inscrita na longa vida das tradições urbanas e dos comportamentos patrimoniais, que por isso varia de país para país (CHOAY, 2017, p. 222).

Transformações Tecnológicas

Caracterização: as transformações tecnológicas são adaptações relacionadas à evolução das tecnologias construtivas e dos sistemas necessários ao pleno e seguro funcionamento do edifício. A introdução da energia elétrica, por exemplo, alterou os edifícios de forma significativa. Além de demandar modificações físicas para a instalação dos novos dispositivos, o uso da lâmpada causou grande impacto na maneira como o espaço é percebido, uma vez que o projeto de iluminação pode atenuar ou fortalecer as relações espaciais existentes.

Da mesma forma, se são necessárias alterações no sistema de aquecimento, de abastecimento de água ou de gás, o edifício pode passar por transformações espaciais significativas.

Edwin Lutyens disse que dispendeu muita energia e cuidado nas últimas fases de sua carreira planejando a inserção de lavatórios e outros equipamentos nas casas que ele havia desenhado, que haviam sido construídas sem encanamento interno (SCOTT, 2008, p. 92).

Motivações: as transformações tecnológicas são comumente provocadas pela obsolescência de uma tecnologia, como sistemas de luz, de água ou de aquecimento; ou pelo desejo de qualificação da eficiência energética e do conforto ambiental, que tem ganhado muita importância em função da visibilidade de ações de sustentabilidade e por proporcionar uma economia financeira em termos de custos operacionais.

Em âmbito internacional, a *Westborough Primary School* em Westcliff-On-Sea, no Reino Unido, é um exemplo de transformação realizada visando o aumento à eficiência energética. O escritório Cottrell & Vermeulen Architecture Ltd. planejou uma reforma que previa o aperfeiçoamento de sistemas de isolamentos de parede e de telhado, a troca de tubulações e a substituição do sistema de aquecimento e de iluminação. Uma cobertura foi acrescentada logo em frente à fachada para controlar a incidência solar, servindo também como substrato para placas de captação de energia solar (Figuras 59 e 60).



Figura 59 - Fachada da Westborough Primary School

Fonte: <https://www.archdaily.com/193201/westborough-primary-school-cottrell-vermeulen-architecture>

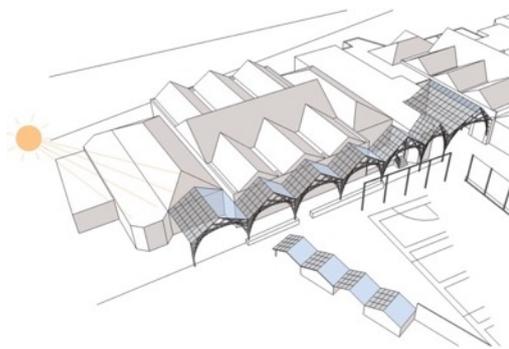


Figura 60 - Esquema da cobertura em frente a fachada da Westborough Primary School

Fonte: <https://www.archdaily.com/193201/westborough-primary-school-cottrell-vermeulen-architecture>

O exemplo apresentado acima ilustra um caso de transformação tecnológica, com o intuito de melhorar o conforto térmico, que acabou tendo implicações na imagem do edifício.

Casos: os casos mais comuns de transformações tecnológicas são alterações internas, alterações de fechamentos e alterações espaciais.

As alterações internas referem-se a mudanças, como substituição de canalizações e de redes, que não irão gerar um grande impacto na aparência ou na plasticidade do edifício. Esses casos,

frequentemente, são abordados com procedimentos de mimese e, mesmo que se tenha que demolir algo para realizar as trocas, via de regra, a reconstrução é feita de forma idêntica.

Já alterações de fechamentos, tais como fachadas, coberturas e pisos podem repercutir, significativamente, na imagem do edifício. A fachada pode ser, completamente, modificada por um sistema de proteção solar, assim como a escolha da nova materialidade para o telhado pode refletir na sua proporção. Acréscimos de sistemas de recolhimento de água, como calhas e dutos de queda pluvial, também podem ter impacto plástico. A substituição de revestimentos, por sua vez, também pode interferir na compreensão do espaço uma vez que pode acarretar modificações cromáticas e modulares. Essas mudanças, geralmente, ocorrem através de procedimentos de mutação ou de miscigenação; raramente de mimese. O caso da *Westborough Primary School* configura-se como mutação, uma vez que estabelece claro contraste com o original. O caso dos brises do Palácio da Justiça seria uma operação de miscigenação, pois, apesar de alterar a compreensão da fachada, utiliza elementos da ordem existente que, inclusive, estavam previstos no projeto original.

A ampliação da eficiência energética pode ser realizada através de alterações espaciais. Operações como a retirada de paredes do interior podem contribuir para a melhoria da ventilação cruzada e da iluminação. Nesse caso, as alterações, dificilmente, se darão por meio da mimese, já que a espacialidade, invariavelmente, será diferente. Enfatiza-se que o mesmo projeto pode lançar mão das três modalidades simultaneamente.



Figura 61 - Fachada dos edifícios de Grand Parc antes da intervenção de Lacaton & Vassal

Fonte: <https://www.lacatonvassal.com>



Figura 62 - Fachada dos edifícios de Grand Parc depois da intervenção de Lacaton & Vassal

Fonte: <https://www.lacatonvassal.com>

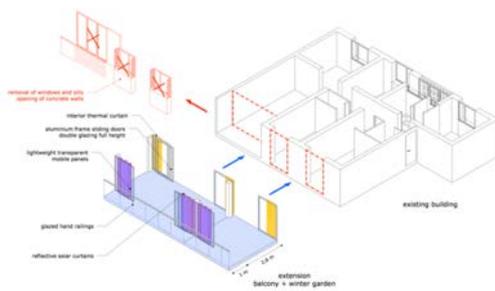


Figura 63 - Esquema da reforma da fachada

Fonte: <https://www.lacatonvassal.com>



Figura 64 - Fachada reformada vista de dentro.

Fonte: <https://www.lacatonvassal.com>

O projeto para os edifícios Haendel e Ingres, no distrito de Grand Parc, em Bourdoux, realizado pelo premiado escritório Lacaton & Vassal, transforma o conjunto habitacional associando a ele uma estrutura que estende os apartamentos e melhora seu conforto lumínico e térmico. A fachada é completamente alterada (Figuras 61 e 62), assim como a espacialidade dos apartamentos (Figuras 63 e 64). A respeito dessa operação, realizada frequentemente pelos arquitetos, Carlos Alberto Maciel escreve:

Os arquitetos franceses têm realizado intervenções em edifícios residenciais existentes salvando-os da demolição e potencializando as virtudes de um momento em que se construía apartamentos com área privativa mais generosa do que atualmente. Ao introduzir novos elementos que ampliam a área construída de cada unidade, promover maior abertura e transparência das fachadas - o que

melhora significativamente a qualidade ambiental dos espaços internos - e desobstruir a excessiva compartimentação original, promovem uma requalificação de fato, para além da mera renovação material dos edifícios. (MACIEL, 2013, p. 8)

Os edifícios, construídos nos anos 1960, ganharam uma nova configuração a partir da reforma feita em 2017. Sobre esse projeto, o escritório escreve:

Consideramos que a demolição é uma aberração e que a transformação permitiria responder às necessidades de uma forma mais econômica, eficaz e com mais qualidade. Embora hoje os prédios apresentem condições de habitação que na maioria das vezes são insatisfatórias e inadequadas, estamos convencidos de que o potencial de qualidade permanece associado a eles. Na maioria das vezes, o potencial estrutural, geográfico e espacial desses grandes edifícios é um valioso ponto de partida para melhorar radicalmente as atuais condições de habitação. (DRUOT, LACATON e VASSAL, 2007)

As transformações tecnológicas são inevitáveis, considerando que, durante a vida útil de um edifício, os materiais de construção e as tecnologias irão modificar-se diversas vezes. Limitar a atualização do edifício nesse âmbito pode significar uma experiência pior para o usuário.

Transformações Socioculturais

Caracterização: as transformações socioculturais são aquelas relacionadas à mudança de hábitos e de costumes. A configuração espacial da arquitetura é um reflexo do comportamento de uma comunidade. Marta Peixoto explica em sua tese “A sala bem temperada: interior moderno e sensibilidade eclética” a evolução das configurações de habitação na França e na Inglaterra,

relacionando-as com as mudanças no modo de viver de cada lugar. A autora demonstra como as transformações nos conceitos de privacidade e nas relações entre os moradores alterou a conformação dos ambientes, e destaca o momento histórico em que o corredor começa a ser utilizado como estratégia de setorização, refletindo o desejo de separar fluxos e evitar convivências inoportunas.

Finalmente, entre 1830 e 1900, a casa é moral. As elites sentiram-se obrigadas a ajustar sua imagem à moral da classe-média. Ficaram mais sérias, responsáveis, religiosas e domésticas. O gótico, inclusive, é valorizado por sua relação com a religiosidade. Existe muito mais conforto, como aquecimento e água corrente, e cada grupo que habita a casa tem uma área específica, para não haver conflitos. Estabelece-se uma rígida separação entre sexos, entre empregados e senhores e entre adultos e crianças. Para preservar de contatos indesejáveis todos que usufruem da casa ao mesmo tempo o corredor torna-se o eixo estruturador aonde as salas vão se conectando, sem uma ligação direta entre elas. A peça do centro e aquela da ponta ficam igualmente acessíveis, o que cria flexibilização e a diluição da hierarquia anterior. O corredor diminui as diferenças entre as partes, já que não existe um trajeto único. Girouard ressalta que esta setorização, de espírito vitoriano, é bem menor na França. (PEIXOTO, 2006, p. 24-25)

Tais transformações socioculturais muitas vezes ocorrem em tempo mais curto do que o da vida útil de alguma arquitetura. Em consequência disso, pode ocorrer que uma estrutura esteja estável, mas tenha se tornado inapropriada para novos hábitos. Os procedimentos para executar as, aqui nomeadas, transformações socioculturais podem ser de mutação, de miscigenação ou de mimese.

Motivações: as transformações socioculturais mais comuns são as provenientes da mudança das relações com os modos de habitar e de trabalhar.

Casos: identifica-se três casos mais comuns dentro dessas alterações: a adição, quando a mudança exige o acréscimo de um espaço; a supressão, quando acontece a eliminação de um espaço existente; e a inter-relação, quando há a mudança da relação entre os espaços existentes. Ressalta-se que os três casos podem coexistir em um mesmo projeto

Considerando as transformações relativas ao modo de habitar, entende-se que a rápida mudança das relações familiares e das funções que uma casa deve abrigar faz o programa de necessidades residencial precisar ser alterado com bastante frequência. É o caso de muitos apartamentos que, mesmo tendo uma arquitetura de concepção de qualidade, precisam ser reformados para adaptar-se à contemporaneidade. Essa é a mais corriqueira das motivações de reformas. Geralmente pouco notáveis, mas muito frequentes.

Exceção a esta regra é o projeto de reforma realizado pelo escritório Andrade Morettin, em 2002, em um apartamento no Edifício Prudência, projetado por Rino Levi em 1944 (Figura 65). A reforma valeu-se da remoção de algumas paredes a fim de amenizar a setorização e aumentar a integração e a fluidez, utilizando uma estante metálica como elemento articulador. A relação entre a cozinha e a sala acabou ficando muito mais franca e as salas de estar e de jantar ficaram bem mais integradas, configurando um caso de inter-relação, em que há mudança nos vínculos dos espaços existentes (Figura 66).

A obra também conta com casos de supressão: o que antes era quarto de empregada, virou escritório. Cômodos como a despensa, foram substituídos por mobiliário. A operação pode ser classificada como uma mutação, pois os novos elementos articuladores do espaço, como a estante (Figuras 67 e 68), estabelecem claro contraste com a obra de Rino Levi. Os quase 60 anos de diferença entre um projeto e outro, evidentemente, refletem arranjos familiar e social diferentes. A reforma permitiu que o apartamento satisfizesse os interesses da contemporaneidade e renovou-o para continuar em uso.



Figura 65 - Planta baixa apartamento original Ed. Prudência
Fonte: (BUENO, 2018)



Figura 66 - Planta baixa do apartamento reformado por Andrade Morettin
Fonte: (BUENO, 2018)



Figura 67 - Relação entre cozinha e sala depois da reforma feita por Andrade Morettin
Fonte: <https://www.andrademorettin.com.br/projetos/reforma-prudencia/>



Figura 68 - Estante metálica como elemento articulador da reforma.
Fonte: <https://www.andrademorettin.com.br/projetos/reforma-prudencia/>

As relações profissionais também se alteram em uma velocidade significativa, acompanhando as transformações de costumes e a evolução de tecnologias e de equipamentos relacionados a cada área de trabalho. Conseqüentemente, edifícios corporativos precisam ser, constantemente, alterados para adequar-se aos novos padrões.

Renzo Piano reformou a fábrica Fiat Lingotto, em Turim, em 1992. O edifício estava abandonado desde 1982 e o projeto do arquiteto propunha sua reativação com novos programas.

O projeto teve dois objetivos: reativar o edifício da fábrica, transformando-a em um centro multiuso, através da inserção de múltiplas funções que inspiram e caracterizam um centro urbano, e manter a sua identidade arquitetônica, convertendo a construção existente – localizada em um setor industrial – em uma “cidade dentro da cidade”. (MENEQUZZI, 2015, p. 174).



Figura 69 - Lingotto antes da intervenção de Renzo Piano

Fonte: (MENEQUZZI, 2015, p. 1)



Figura 70 - Lingotto após a intervenção de Renzo Piano

Fonte: (MENEQUZZI, 2015, p. 1)

A reforma tem casos de adição com a inserção de elementos *high-tech* para abrigar um heliponto e uma sala de conferências (Figuras 69, 70, 71 e 72). O novo programa inclui centro de exposições, centro de conferências, galeria comercial, centro universitário, hotéis e complexo de cinemas. A intervenção de Renzo Piano

permitiu que o edifício fosse adaptado à nova época e que pudesse ser, novamente, utilizado.



Figura 71 - Sala de reuniões após reforma Lingotto
Fonte: <https://www.atlasofplaces.com/architecture/lingotto-factory>



Figura 72 - Interiores corporativos após reforma Lingotto
Fonte: <https://www.atlasofplaces.com/architecture/lingotto-factory>

As alterações nos interiores dos ambientes corporativos também são significativas. Os antigos cubículos dão lugar a uma atmosfera menos formal, que mistura espaços de trabalho e espaços de convívio. Essa transformação acompanha um novo modo de trabalhar que tem como modelo o pensamento já muito difundido por empresas como Google, que preconizam o suposto equilíbrio entre momentos de trabalho e de lazer, visando a incentivar a criatividade e a aumentar a produtividade.

A possibilidade, cada vez maior, de trabalhar remotamente também modifica o espaço de trabalho. A pandemia da Covid-19 acelerou o processo de digitalização de muitas empresas, que passaram a utilizar o sistema de teletrabalho como uma alternativa para evitar aglomerações. Escritórios passam a ser muito mais dedicados a reuniões eventuais do que, efetivamente, ocupados por mesas com computadores. Assim, as reformas em ambientes corporativos, geralmente, contam com casos de inter-relação, com

a reconfiguração de *layout*, e de adição, com espaços para programas novos relacionados à socialização e ao lazer.

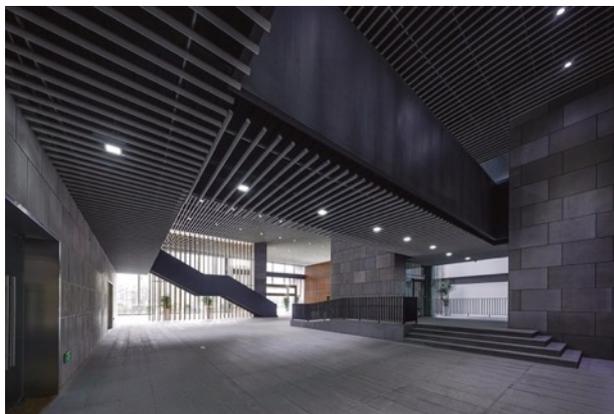


Figura 73 - Novos espaços de convivência para Yinzhou City Investment
Fonte: <https://www.archdaily.com/774742/yinzhou-city-investment-office-building-renovation-dc-alliance/>



Figura 74 - Novas circulações para Yinzhou City Investment
Fonte: <https://www.archdaily.com/774742/yinzhou-city-investment-office-building-renovation-dc-alliance/>

Os arquitetos do DC Alliance reformaram o edifício de escritórios do *Yinzhou City Investment*, em Ningbo, na China. A obra tinha como foco atualizar o espaço para comportar as necessidades da contemporaneidade. Para isso, muitos materiais foram substituídos por alternativas mais modernas e eficientes. Claraboias, janelas e paredes foram abertas para melhorar a ventilação e a iluminação do interior. As circulações foram reajustadas para atender melhor à logística de entrada de clientes, de funcionários e outros fluxos (Figuras 73 e 74). O edifício foi adaptado para abrigar uma garagem, aumentando os espaços de estacionamento e configurando um caso de adição.

Outros tipos de transformações socioculturais podem resultar na transformação programática de um edifício. É o caso, por exemplo, dos já mencionados Hospício Pedro II, no Rio de Janeiro, ou do Coliseu, citados na seção de Transformações Programáticas. As mudanças acabaram por extinguir o uso do edifício e, por isso, ele precisou ser reformado. Nesses casos, embora a transformação

tenha iniciado a partir de uma questão sociocultural, os procedimentos de projeto utilizados encaixam-se nas transformações programáticas.

Transformações Estruturais

Caracterização: As transformações estruturais são aquelas decorrentes de uma demanda de sustentação do edifício, da necessidade de reforço ou de substituição de elementos essenciais à estabilidade.

Motivações: esse tipo de transformação tem como motivações mais comuns o longo tempo de existência do edifício, as avarias decorrentes de acidentes, ou a deterioração intencional provocada por terceiros.

A antiguidade da construção pode acarretar patologias que prejudicam os sistemas estruturais do edifício, colocando em risco a integridade física dos usuários, dos vizinhos e das pessoas que circulam nas imediações. Essas patologias podem decorrer também de problemas construtivos, como infiltrações e excesso de carga, ou a partir da longa exposição a intempéries.

Além dos problemas acarretados naturalmente pela passagem do tempo, o edifício pode sofrer danos significativos em virtude de acidentes relacionados a ações da natureza (como chuvas, ventos ou terremotos); ou a partir de incêndios, de inundações e de eventuais impactos. Ataques intencionais, como no caso de guerras ou de terrorismo, também podem comprometer, gravemente, elementos estruturais.

O processo de projeto, nesses casos, inicia com a avaliação da situação de estabilidade da edificação e da delimitação da extensão do dano. Quanto da estrutura está comprometida? O que é seguro permanecer e o que é necessário ser substituído? Para responder a essas perguntas é fundamental a ação de um perito para amparar as decisões de projeto.

Casos: identificam-se dois casos que costumam ocorrer nesse contexto: a utilização da mesma técnica construtiva do edifício original; ou a utilização de uma técnica diferente da original. No primeiro, uma vez que a técnica é a mesma, normalmente, a operação acontece através de mimese. No segundo, as transformações costumam acontecer por mutação, já que a nova técnica empregada, via de regra, irá distinguir-se da anterior pela diferença de materialidade. Ocasionalmente, percebem-se situações em que, deliberadamente, esconde-se o reforço configurando mimese. No caso de edifícios antigos, pode ser mais simples executar a substituição ou o reforço com uma técnica recente, mais eficiente e barata. Em edifícios mais recentes, é comum utilizar a mesma técnica.

No que respeita às Transformações Estruturais, as por miscigenação são um pouco menos frequentes, mas estão longe de serem inéditas, como comprova o exemplo da operação empreendida na cidade de Varsóvia, anteriormente mencionada. O Centro Histórico da cidade, arrasado durante a Segunda Guerra Mundial, foi reconstruído com a mesma aparência. Entretanto, a estrutura das casas foi refeita em concreto armado, o que atualizou as residências para à nova época. As edificações, portanto, foram reconstruídas com aparência externa igual ou muito semelhante à

anterior, mas adotando espacialidade moderna, misturando duas abordagens de épocas diferentes.

Paolo Marconi tinha uma postura muito clara em relação à decisão sobre a técnica construtiva que deveria ser adotada em uma obra de intervenção. O teórico – expoente da corrente de manutenção-repristinção – defendia o estudo aprofundado das técnicas construtivas ancestrais com o objetivo de conseguir realizar sua manutenção de forma correta e, quando necessário, sua reconstrução.

É muito comum, em casos de danos por ações da natureza, por acidentes ou em destruições, que se busque o reestabelecimento do edifício exatamente como era. Um acontecimento grave e atrelado a um momento triste pode conferir maior importância às preocupações de cunho psicossocial, que buscam retomar a identidade cultural, abrandando as preocupações relativas à preservação, como foi o caso de Varsóvia.

Nesse cenário, a própria premissa já vai de encontro à teoria da restauração vigente – apoiada na Carta de Veneza, de 1964 – que repudia fortemente a repristinção. A reforma, por ter procedimentos de projeto estabelecidos especificamente para cada caso, tem maior liberdade para escolher a técnica que ofereça o melhor custo-benefício.

Graças à facilidade de manuseio e à esbeltez de seus componentes, a estrutura metálica é, frequentemente, escolhida para a substituição de elementos estruturais ou para a realização de reforços. A inserção de uma nova técnica construtiva pode, inclusive, ser explorada como um elemento de composição formal.



Figura 75 - Torre de Vilharigues antes da intervenção
Fonte: <https://www.medieval.eu/matrera-castle-vilharigues-tower>



Figura 76 - Torre de Vilharigues depois da intervenção
Fonte: <https://www.medieval.eu/matrera-castle-vilharigues-tower/>

Este é o caso da Torre de Vilharigues, localizada em Paço de Vilharigues no município de Vouzela em Portugal. A reforma da torre medieval, provavelmente construída no fim do século XIII, foi conduzida pelo arquiteto da prefeitura, Renato Rebelo. A obra, realizada em 2006, contou com a estabilização das ruínas através de uma caixa metálica que abriga hoje três andares de museu (Figuras 75 e 76). A solução é polêmica, pois dá forma contemporânea à ruína, o que contradiz os conceitos de intervenção mínima e de reversibilidade contidos na Carta de Veneza de 1964, embora respeite o princípio da distinguibilidade.

A transformação estrutural pode ser o primeiro passo para uma transformação espacial. A obra de Carlo Scarpa no Castelvecchio, em Verona, exemplifica essa situação. O antigo edifício, construído no século XIV, passou por diversas alterações ao longo do tempo. Entre 1517 e 1759 foi utilizado como edificação militar e, após 1759, tornou-se sede do *Veneto Militar Collegio*. Foi ocupado

durante as guerras napoleônicas, quando sofreu alterações significativas. A prefeitura de Verona decidiu transformar o local em museu em 1924, refazendo alguns elementos que haviam sido danificadas durante o uso militar. Assim, o local foi configurando-se como uma complexa junção de construções de épocas diferentes. Durante a Segunda Guerra Mundial, Verona sofreu graves ataques que atingiram parte do antigo castelo. O edifício ficou abandonado até 1957, quando o novo diretor do Museu Cívico de Castelvecchio encarregou Carlo Scarpa de conduzir a intervenção para retomar o uso da edificação.



Figura 77 - Elemento metálico no Castelvecchio
Fonte: <http://www.archiviocarloscarpa.it/web/castelvecchio>

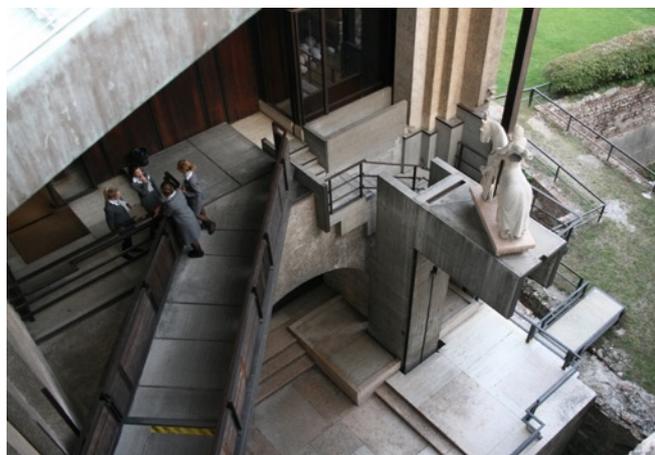


Figura 78 - Nova circulação projetada por Carlo Scarpa no Castelvecchio
Fonte: <http://www.archiviocarloscarpa.it/web/castelvecchio>

A reforma foi iniciada em 1957 e desenvolveu-se em várias etapas ao longo de 18 anos, sendo finalizada em 1975. A ala oriental foi a mais danificada, necessitando de reforços estruturais para poder receber o museu. Utilizando estrutura metálica, Scarpa projetou os novos elementos de sustentação (Figura 77) de modo que constituíssem uma indicação formal para as intervenções que vieram a seguir.

Queria preservar o caráter e a originalidade de cada sala; mas não queria usar antigas vigas de madeira.

Como os cômodos eram quadrados, coloquei uma viga dupla em aço apoiada no ponto de cruzamento de duas vigas de concreto, de tal forma que indicassem as direções salientes para a estrutura formal do edifício. (SCARPA apud ESTEVES, 2009, p. 35).

A partir dos elementos estruturais, a intervenção de Scarpa coloca-se como protagonista, alterando espaços, propondo novos fluxos e novas visuais da obra (Figura 79). Os reforços ficam evidentes com o contraste de materiais e de formas e foram fundamentais para devolver o uso à edificação.

As transformações estruturais são essenciais para a manutenção do uso de um edifício, uma vez que garantem sua estabilidade e segurança. Não raro, as alterações dessa categoria vão além do necessário e acabam desencadeando transformações de outra natureza. Algumas dessas operações não seriam praticáveis levando em consideração estritamente os preceitos da restauração. Como seria se o Castelvecchio não tivesse sido recuperado? Teria sido melhor mantê-lo como ruína? Demoli-lo?

Transformações Legais

Caracterização: As transformações legais são aquelas relacionadas à alteração da legislação referente à construção civil. Os edifícios devem atender a normas técnicas para funcionarem de maneira eficiente e segura. Assim, conforme a legislação altera-se para acomodar novos parâmetros culturais e sociais e novas tecnologias, os edifícios precisam se atualizar.

Motivações: pela legislação brasileira, as duas alterações mais comuns dessa categoria são as relacionadas à acessibilidade e as relacionadas à segurança.

Casos: percebem-se dois casos mais comuns nesse tipo de transformação: os de baixo impacto, em que as alterações necessárias não causam grandes alterações na espacialidade do edifício; e os de alto impacto, que exigem mudanças significativas na ordem do edifício. Geralmente, nos casos de baixo impacto as mudanças decorrem de procedimentos de mimese, podendo ficar quase imperceptíveis, embora possam ocorrer também situações de miscigenação. As transformações através de mutação são muito difíceis de acontecer nesse caso, pois a própria premissa implica pequenas mudanças na ordem original. Já as transformações de alto impacto dificilmente acontecem por mimese ou mesmo por miscigenação, já que a grande mudança de fluxos e de espacialidade é intrínseca a esses casos.

No Brasil, é a NBR 9050 que define os parâmetros de acessibilidade. A norma coloca em nota que:

Para serem considerados acessíveis, todos os espaços, edificações, mobiliários e equipamentos urbanos que vierem a ser projetados, construídos, montados ou implantados, bem como as reformas e ampliações de edificações e equipamentos urbanos, atendem ao disposto nesta Norma (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS, 2015, p. 1).

A propósito, a norma define reforma como “intervenção física em edificação, mobiliário, equipamento urbano ou elemento, que implique a modificação de suas características estruturais e funcionais” (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS, 2015, p. 5). Essa definição não consta em nenhuma literatura relacionada à teoria da arquitetura ou à restauração, entretanto demonstra o que é entendido como reforma popularmente.

O conceito de desenho universal expresso na NBR 9050, que inclui as necessidades de locomoção e de espaço de um grupo mais abrangente de pessoas, frequentemente causa a obrigação de adaptação dos edifícios mais antigos. A norma, a todo momento, faz ressalvas e menciona alternativas para situações de reformas, caso não seja possível atender, plenamente, à recomendação – o que não exime o proprietário de tomar algum tipo de providência.

As adequações às recomendações podem demandar a simples inserção de rampas de acesso e de corrimãos, configurando um caso de baixo impacto, ou pode gerar alterações significativas, como no caso da intervenção de Markus Scherer na Fortaleza de Franzensfeste, na Itália, que representa um caso de alto impacto executado através de um procedimento de mutação.



Figura 79 - Nova circulação na Fortaleza de Franzensfeste
Fonte: <https://divisare.com/projects/124396-walter-dietl-markus-scherer-rene-riller-forte-di-fortezza>



Figura 80 - Nova circulação atravessando a fachada da Fortaleza de Franzensfeste
Fonte: <https://divisare.com/projects/124396-walter-dietl-markus-scherer-rene-riller-forte-di-fortezza>

O arquiteto introduziu, na antiga fortaleza, novas rampas, corredores e escadas para conectar o extenso complexo de edifícios organizado em diversos níveis diferentes (Figura 79). A circulação

de aço galvanizado perpassa todos os espaços do novo centro cultural, inclusive projetando-se além da fachada em alguns trechos (Figura 80).

Com relação à segurança, a atualização da legislação de combate a incêndio também pode gerar alterações significativas em um edifício. No Brasil, o corpo de bombeiros de cada estado estabelece as normas relativas à sua região e como elas devem ser aplicadas em edifícios existentes. O projeto de prevenção e proteção contra incêndio deve ser submetido à análise desse órgão sob a pena de não obtenção de alvará ou de habite-se.

Em âmbito local, um exemplo desta modalidade de reforma é o da intervenção realizada no Palácio da Justiça, em Porto Alegre, comandada por Carlos Fayet, entre 2000 e 2006. No fim dos anos 1990, a Prefeitura de Porto Alegre exigiu a adequação do edifício às novas normas de combate a incêndio. Foram aventadas três possibilidades para a nova escada de segurança, mas optou-se pela adaptação da antiga circulação vertical com portas resistentes ao fogo. A intervenção desencadeou uma série de novas alterações, desde a recuperação da infraestrutura elétrica e hidrossanitária, até a adição de brises e da estátua de Themis, previstos no projeto original.

O Tribunal de Justiça vinha sendo intimado a providenciar a execução de uma escada de incêndio para o prédio do Palácio da Justiça. Em 1999, o DEAM, Departamento de Engenharia, Arquitetura e Manutenção do Tribunal, decidiu consultar-me, como autor do projeto, sobre o assunto, resultando na minha contratação, em 2000, para a elaboração dos projetos correlatos. Em 2002, a presidência do Tribunal entendeu que não teria sentido ir fazendo

as adaptações do prédio por partes e somente internamente. A construção requeria, também, uma recuperação geral nos revestimentos externos, nas esquadrias, na infraestrutura de energia elétrica, lógica e nas redes hidrossanitárias, além da prevenção contra incêndio, de acordo com o projeto que havia finalmente sido aprovado. A decisão era contratar-me, como autor original, para também completá-lo do modo como havia sido concebido no projeto original do concurso, dotando-o dos brise-soleils, dos painéis laterais em relevo e da escultura da deusa da Justiça (Themis) que deveria ocupar a parede sul, de frente para a praça Marechal Deodoro. Esta foi uma deliberação rara e exemplar da administração do Poder Judiciário do Estado. (FAYET apud ALVAREZ, 2008, p. 142)



Figura 81 – Colocação dos brises na fachada oeste do Palácio da Justiça
Fonte: (ALVAREZ, 2008, p. 156)



Figura 82 - Fachada oeste do Palácio da Justiça depois da intervenção de Fayet
Fonte: (ALVAREZ, 2008, p. 156)

Muito comumente transformações legais acarretam outras mudanças. No exemplo do Palácio da Justiça de Porto Alegre, a transformação legal induziu a transformações tecnológicas, como a introdução dos brises na fachada oeste (Figuras 81e 82); e a transformações estéticas, como o acréscimo da estátua de Themis (Figuras 83 e 84). Embora essas operações não estejam alinhadas às recomendações patrimoniais – uma vez que incorporam elementos que alteram, significativamente, a leitura da fachada – a obra é comumente referenciada como restauração, inclusive no

livro “Um Palácio Para A Justiça: As Sedes Do Tribunal De Justiça Do Rio Grande Do Sul”, escrito por Cláudio Calovi com coautoria de Lídia Fabricio e Cicero Alvarez, e publicado em 2013.



Figura 83 – Colocação da estátua de Themis no Palácio da Justiça
Fonte: (ALVAREZ, 2008, p. 163)



Figura 84 - Palácio da Justiça após reforma de Fayet
Fonte: (ALVAREZ, 2008, p. 166)

Uma das propostas para a escada de incêndio no Palácio da Justiça aventava a construção de uma estrutura externa, conectada a uma das fachadas. Essa foi a solução adotada por Marco Dezzi Bardeschi para o projeto da escada do *Palazzo della Ragione*, em Milão, conforme já mencionado no Capítulo 01. A operação é um exemplo que representa um caso de alto impacto executado através de um procedimento de mutação.

A polêmica intervenção do arquiteto italiano no edifício renascentista propõe uma escada de segurança anexada à fachada (Figura 85). A solução “busca a máxima autonomia, leveza e transparência visual da estrutura, representada por um único suporte: uma esguia antena de aço, da qual estão suspensos o tabuleiro dos patamares e degraus de vidro” (BARDESCHI, 2000, TRADUÇÃO NOSSA). A escada impõe-se como uma adição expressiva na fachada, indo na contramão das recomendações

dirigidas aos procedimentos de restauração, que preconizam a intervenção mínima.



Figura 85 - Escada de segurança projetada por Marco Dezzi Bardeschi para o Palazzo della Ragione em Milão

Fonte: <https://milano.corriere.it>

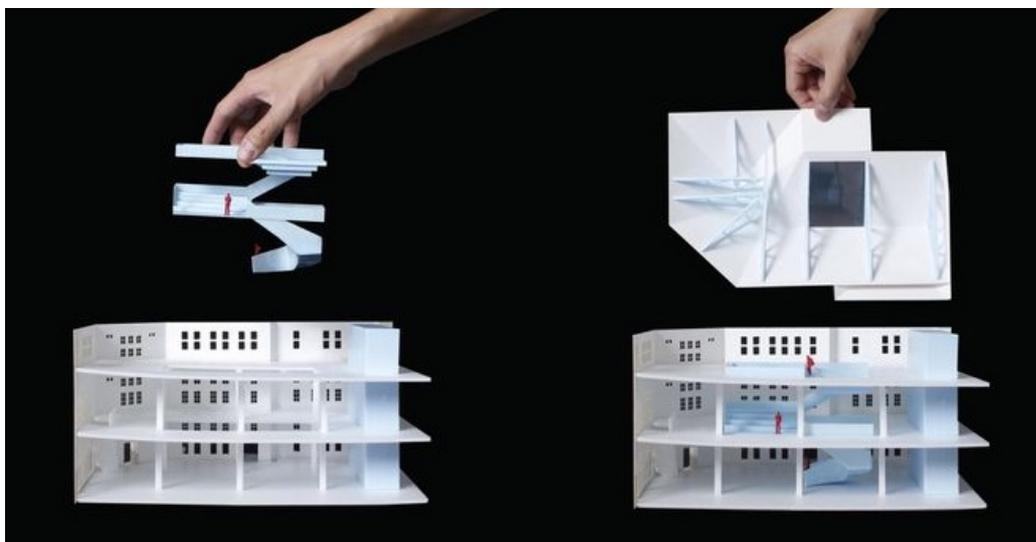


Figura 86 - Maquete da inserção da escada no vão central do Dharma Niaga

Fonte: <https://www.oma.com/projects/dharma-niaga>

O projeto do OMA para o edifício Dharma Niaga, na Indonésia, por sua vez, transforma a sede de uma antiga seguradora em espaço comercial. A proposta prevê a introdução de uma escadaria no vão central (Figura 86), atualizando o edifício à contemporaneidade.

Nesse caso, com a alteração significativa da espacialidade, o projeto também pode ser considerado um caso de alto impacto executado através de um procedimento de mutação.

Os padrões para edifícios mudaram dramaticamente ao longo do último século desde que Dharma Niaga foi construído. Melhorias são necessárias para suprir os padrões modernos de saídas de incêndio, instalações sanitárias, acessibilidade, ventilação e resfriamento. A revitalização do Dharma Niaga cumprirá os códigos modernos e as melhores práticas para sistemas de construção, acesso e segurança (OMA, 2013).

As normas atuais estão em vigor para promover segurança e para garantir o acesso a todos. A falha no seu cumprimento pode colocar os usuários em risco ou em situações inadequadas. Além disso, o não atendimento pode provocar o impedimento do uso do edifício pelos órgãos competentes. Algumas configurações espaciais, principalmente as mais antigas, irão demandar alterações significativas para que possam se manter em uso. Muitas vezes, as mudanças implicadas pelas normas não estão contempladas nas recomendações da teoria da restauração. Assim, por tratar-se de um problema de ordem prática, as transformações legais, geralmente, são atendidas através de reformas. Em casos de edifícios institucionalmente protegidos, quando o assunto é pragmático, é comum – conforme já abordado nesta tese – que os órgãos de salvaguarda flexibilizem suas regras para que as alterações possam ser feitas e o edifício possa seguir em funcionamento.

Transformações Estéticas

Caracterização: as transformações estéticas são aquelas relacionadas com as características plásticas da obra. Tratam,

geralmente, de alterações de estilo, de superfície, de volumetria, que modificam a leitura do objeto arquitetônico.

Motivações: as alterações pretendidas, via de regra, atendem a duas motivações: a de renovar a aparência do edifício na intenção de alinhá-la ao espírito da contemporaneidade; ou a de concordar com as preferências do proprietário.

Alois Riegl, quando definiu os valores de arte em seu texto “O Culto Moderno dos Monumentos”, publicado em 1903, desenvolveu o conceito de *kunstwollen*, que foi traduzido para português como o “querer da arte” (RIEGL, 2014, p. 10). Quando o autor explica os valores de arte relativo e valores de arte de novidade, vincula cada um com o “querer da arte” de cada época. Ele interpreta a vontade artística como algo, intrinsecamente, relacionado à concepção de mundo e, por isso, compreende a história como uma sucessão de estruturas simbólicas que representam a coletividade daquele momento.

Assim, pode-se entender que as transformações estéticas têm como objetivo satisfazer o “querer da arte”.

Casos: identificam-se dois principais casos nesse tipo de transformação: as alterações de superfície, que comportam trocas de revestimentos, retirada ou inserção de adornos, pintura, entre outros; e as de volumetria, que alteram as proporções do edifício como a retirada ou a inserção de platibandas, de forros, e de outros elementos.

As transformações estéticas nunca acontecem através do procedimento de mimese, já que o objetivo é justamente alterar a

imagem do edifício. As transformações realizadas através de mutação modificam, significativamente, a compreensão do edifício. Mesmo a simples troca de revestimentos pode alterar, completamente, a leitura de um espaço. As alterações por miscigenação vão transformar evocando alguma memória do projeto anterior, alterando, parcialmente, a sua compreensão.

A atuação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em meados do século XX, no Brasil, promoveu uma série de transformações estéticas em edificações históricas. À época, existia uma forte corrente que considerava que a arquitetura colonial brasileira era a que melhor representava a cultura do país. Por este motivo, algumas edificações foram reformadas em busca da aparência colonial.



Figura 87 - Antigo Liceu das Artes e Ofício antes da reforma
Fonte: (PAVAN, 2017, p. 316)



Figura 88 - Antigo Liceu das Artes e Ofícios depois da reforma, atual Cine Vila Rica
Fonte: (PAVAN, 2017, p. 316)

Lúcio Costa comandou a reforma do antigo Liceu das Artes e Ofícios (Figura 87) localizado em Ouro Preto. A obra, que ocorreu entre 1956 e 1957, adaptou a edificação para um cinema, o Cine Vila Rica (Figura 88). A intervenção eliminou os elementos neoclássicos da fachada, como platibanda e adornos, imprimindo uma linguagem colonial, com telhado inclinado e beiral, que foi considerada mais adequada ao sítio histórico. A operação buscava

satisfazer uma vontade artística relacionada à visão do significado da cultura genuinamente brasileira.

Podemos considerar que a obra representa um caso de alteração volumétrica, com a inserção do telhado e a retirada da platibanda. Lucio Costa tinha o intuito de atualizar o edifício para concordar com o “querer da arte” da época, executando a transformação através de um procedimento de mutação, alterando, significativamente, a leitura da obra.

Capítulo 04

Qual

A hipótese construída nesta tese explica a reforma como uma operação de intervenção que tem como processo de projeto a confrontação da preexistência com uma demanda arquitetônica, aproximando-se muito do processo de projeto de um edifício *ex-nihilo*, que estabelece diretrizes específicas para cada caso. A restauração, por sua vez, está submetida a um processo de projeto controlado que segue parâmetros pré-estabelecidos e com aspiração à aplicação universal.

Conforme pode-se perceber ao longo do texto, o termo reforma, de acordo com o senso comum, carrega uma conotação de operação informal e arbitrária. A consolidação da disciplina da restauração pode ter contribuído para a percepção de que a reforma é um procedimento de segunda linha, uma vez que afastou condutas que não seguissem a doutrina chancelada pelas cartas patrimoniais, e dominou a produção acadêmica sobre intervenções arquitetônicas.

Para atender às necessidades contemporâneas, muitos arquitetos veem como inevitável executar intervenções com procedimentos que escapam ao conceito de restauração estabelecido pelas cartas patrimoniais. As complicações acentuam-se quando se trata de um

bem já tombado. A obrigatoriedade do cumprimento das recomendações dos órgãos de salvaguarda estreita o repertório de possibilidades de intervenção. Essa limitação, muitas vezes, inviabiliza transformações essenciais para que o edifício possa ser ocupado. Por esse motivo, embora a maioria dos órgãos mantenha uma postura conservadora, muitas vezes, veem-se obrigados a admitir a flexibilização das próprias recomendações, o que reitera a importância de se diferenciar os casos que demandam restauração daqueles que demandam reforma.

As obras em que as orientações foram flexibilizadas, e que se destacam pela sua qualidade arquitetônica, são estudadas e analisadas sob a luz da restauração, visto que não há outra base teórica formulada sobre o assunto. Assim, há projetos amplamente conhecidos como restauração, mas que, sob um exame mais atento, revelam-se operações de reforma.

Dessa maneira, este capítulo é dedicado ao exame de obras exemplares que são, comumente, aludidas como restauração, inclusive em publicações especializadas e trabalhos acadêmicos, mas que, segundo esta tese, são reformas. Selecionaram-se obras que tiveram, durante ou após a execução, a chancela de órgãos patrimoniais da esfera municipal, estadual ou nacional, de modo a confirmar o reconhecimento de sua qualidade.

Esse critério de escolha tem o objetivo de demonstrar que, muitas vezes, mesmo os responsáveis por garantir o cumprimento das recomendações estabelecidas nas cartas patrimoniais admitem que operações de reforma podem melhorar a preexistência e, inclusive, ser o motivo do seu prestígio. Ao demonstrar que obras amplamente reconhecidas podem ser definidas como reformas,

espera-se contribuir para que a palavra possa ser desvinculada do estigma negativo que ainda carrega.

Qual é a espécie?

Para definir uma metodologia de análise de reformas para esta tese, foi utilizada a classificação taxonômica desenvolvida no Capítulo 03 – “Como”, na seção “Analogias biológicas”. A definição da espécie, portanto, dar-se-á a partir da observação da preexistência e da relação com a demanda. Dessa forma, as categorias desenvolvidas no capítulo foram empregadas para classificar a espécie com um nome duplo: relação com preexistência + relação com a demanda. A nomenclatura binomial também foi inspirada no sistema taxonômico desenvolvido por Lineu, para classificar os seres vivos. A Pinacoteca, de Paulo Mendes da Rocha, por exemplo, pode ser classificada como um Hospedeiro Completo com Transformações Legais e Estéticas.

A análise geral inicia com a explicação do porquê cada projeto foi escolhido. Pela facilidade de acesso a informações e pela maior familiaridade com a legislação e com as circunstâncias envolvidas no desenvolvimento da obra, foram selecionados projetos brasileiros, executados há, no máximo, 50 anos, e que já tenham sido visitados ou previamente estudados em outros trabalhos desenvolvidos pela autora desta tese.

Conforme dito anteriormente, um dos critérios de escolha foi o de eleger obras de reforma amplamente estudadas em âmbito acadêmico, que tenham sua qualidade reconhecida através de premiações ou publicações em veículos relevantes no cenário arquitetônico, e que costumam ser nomeadas como restauração.

Para demonstrar isso, a obra foi buscada nos repositórios digitais de todas as universidades brasileiras que possuem um programa de pós-graduação em arquitetura¹², e no Portal de Periódicos da Capes, para avaliar a quantidade de trabalhos a respeito do assunto. Foi feita uma busca sistematizada em todas as produções dos repositórios através do nome completo da obra (e de variações, se houver) entre aspas, garantindo que aparecerão apenas trabalhos relacionados àquele tema específico. Posteriormente, serão buscadas evidências do reconhecimento de sua qualidade como: a publicação em periódicos de grande prestígio, prêmios e publicações internacionais. Dentre as menções encontradas, algumas serão destacadas para representar a relação da obra com a disciplina de restauração.

Para demonstrar o aval de órgãos de salvaguarda, busca-se no histórico de cada obra, a colaboração de agentes municipais, estaduais ou federais. A partir disso, a informação pode ser checada através do sítio eletrônico de cada órgão, garantindo que a participação é autêntica.

Para dar sequência à análise, utiliza-se a metodologia exposta por Alcilia Afonso Melo em seu artigo “Notas sobre métodos para a pesquisa arquitetônica patrimonial”, publicado na Revista Projetar, em 2019. A partir de referências como Kenneth Frampton e Helio Piñon, a autora propõe uma análise em duas etapas. A

¹² Foram encontrados 37 programas de pós-graduação em arquitetura reconhecidos pela Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior). A lista completa está disponível em: <<https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/programa/quantitativos/quantitativoIes.jsf;jsessionid=hCrjFRAQOFmZWVXGoAhKt+r.sucupira-215?areaAvaliacao=29&areaConhecimento=60400005>> Acesso em: 20 de fevereiro de 2022.

primeira considera as seguintes dimensões: histórica, espacial, tectônica, formal e funcional. A segunda, analisa a dimensão patrimonial a partir das informações recolhidas na primeira parte. Nesta tese, foi utilizada essa mesma divisão. A primeira etapa foi intitulada “Análise Arquitetônica”, e segue exatamente o roteiro proposto por Alcilia Afonso Melo, que tem o objetivo de garantir o entendimento do funcionamento e estado do edifício antes e após a reforma, demonstrando o que foi alterado e de que maneira. A segunda etapa foi intitulada “Especiação” e, visto que foram analisados projetos de reformas, o roteiro da autora foi substituído pelo sistema taxonômico desenvolvido no Capítulo 03 desta tese.

Na primeira etapa (Análise Arquitetônica), a Dimensão Histórica contempla a pesquisa a respeito dos contextos social, político, cultural, econômico e urbano em que a obra foi realizada. A Dimensão Espacial contempla a análise das relações entre os espaços exterior e interior. Para o espaço exterior, entende-se a relação do edifício com seu entorno, terreno, vegetação e clima, e as soluções de implantação. Para o espaço interior, parte-se da observação da solução do programa de necessidades em planta baixa, das relações de transparência e permeabilidade, da existência de pátios, jardins, varandas, entre outros. A Dimensão Tectônica refere-se ao comportamento dos elementos estruturais e sua relação com a expressividade do edifício, dando atenção também aos elementos de fechamento, cobertura, detalhes construtivos, revestimentos e texturas. A Dimensão Formal diz respeito à composição volumétrica, suas características de ordem e materialidade, e sua relação com o espaço exterior. A Dimensão Funcional está relacionada ao esquema de circulação, acessos, zoneamento de usos e o diálogo com a dimensão espacial interna.

Após a completa compreensão do projeto e de seu funcionamento, na segunda etapa (Especiação), demonstra-se por que a obra tem propósito distinto ao de uma operação de restauração e por que entende-se que se trata de uma reforma. Para isso, os procedimentos adotados em cada obra serão comparados às recomendações da Carta de Veneza de 1964, considerando que esta ainda é o documento base da maioria dos órgãos de salvaguarda, já que o Icomos, até a data de realização desta tese, não chancelou nenhuma outra carta que a substitua.

Posteriormente, a obra será analisada a partir do sistema taxonômico e das categorias desenvolvidas no Capítulo 03, visando a demonstrar que ela se encaixa no conceito de reforma apresentado nessa tese.

O diagrama de possibilidades abaixo (Figura 89 – p.187) foi desenvolvido para facilitar a identificação da espécie e, por isso, chama-se essa parte da análise de Especiação. Ele inicia com o reconhecimento da relação com a preexistência, ou seja, a distinção de cada tipo de hospedeiro. Então, é identificada a relação com a demanda, diferenciando os tipos de transformações que ensejam um projeto de reforma.

É importante ressaltar que as modalidades de transformação possam ser mais de uma, de maneira que o caminho pode ramificar-se. Depois, é identificada a motivação e o caso de cada transformação, conforme descrito no Capítulo 03. Por fim, são reconhecidos os procedimentos através dos quais as transformações aconteceram, podendo ser de mutação, de miscigenação ou de mimese.

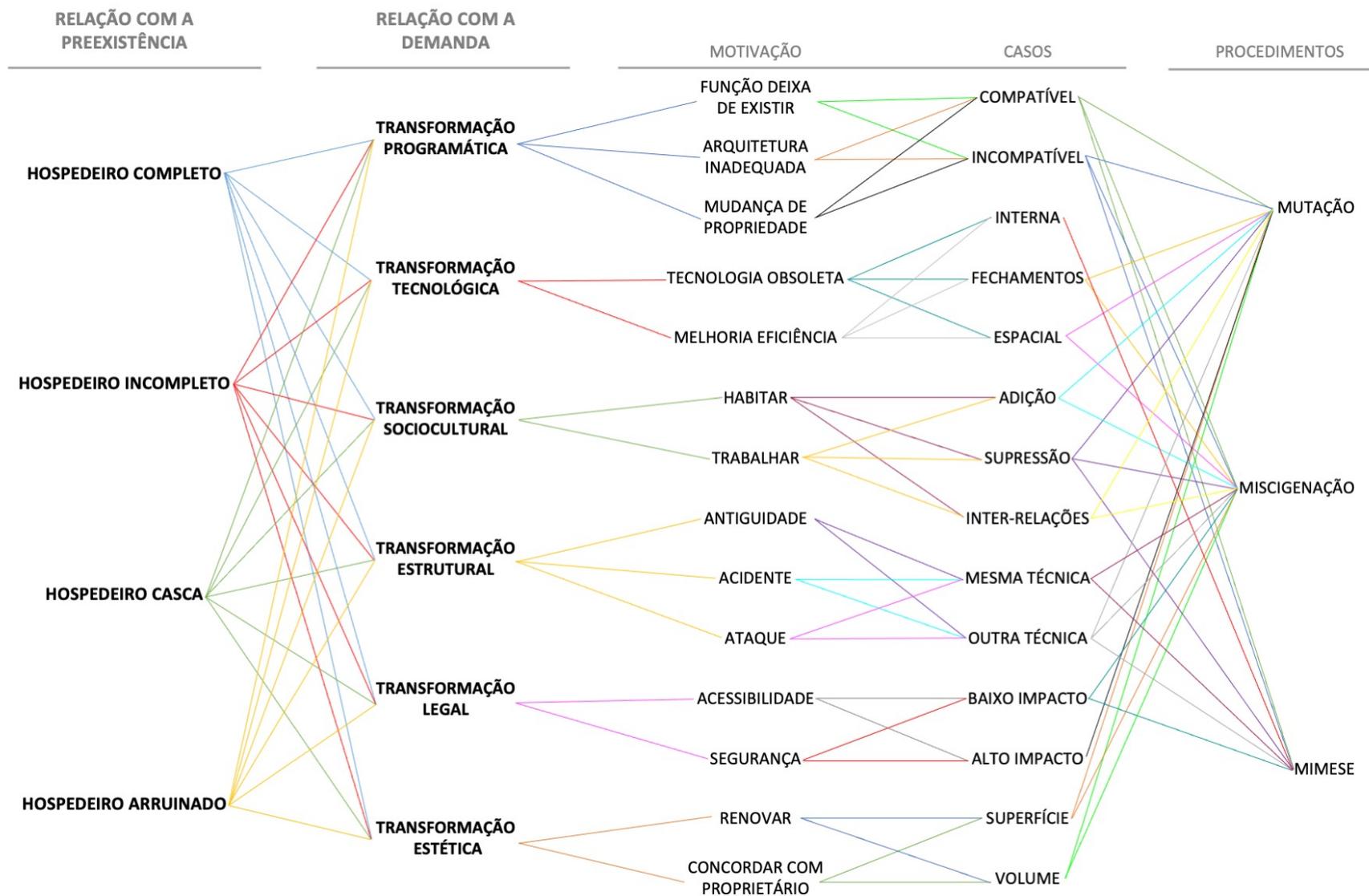


Figura 89 - Diagrama de possibilidades para análise de reformas

A linhas no diagrama representam as relações que podem acontecer entre uma categoria e outra, como meio de explicitar a complexidade de operações desse gênero. Foram utilizadas cores diferentes para facilitar as distinções entre as muitas possibilidades. Conforme já explicado, as categorias aqui apresentadas não têm o objetivo de esgotar as espécies de reforma, devendo ser compreendidas como uma estrutura preliminar que possa eventualmente ser ampliada. Tampouco objetiva-se que o diagrama sirva como guia de projeto, considerando que a reforma conta com um processo de projeto desprendido de parâmetros predefinidos. Este diagrama serve como ferramenta de análise e de identificação da espécie.

Note-se que o diagrama propõe o início da análise a partir da identificação do hospedeiro. Assim, é pertinente para este trabalho analisar pelo menos uma obra para cada tipo de hospedeiro. Atendendo os critérios anteriormente apresentados, foram escolhidas como estudos de caso os seguintes projetos: para Hospedeiro Completo, selecionou-se o Sesc Pompeia, reforma conduzida por Lina Bo Bardi, entre 1977 e 1986; para Hospedeiro Incompleto, selecionou-se o Centro de Interpretação do Pampa, reforma conduzida pelo Brasil Arquitetura, iniciada 2012; para Hospedeiro Casca, selecionou-se a Sala São Paulo, reforma conduzida por Nelson Dupré, entre 1997 e 1999; para Hospedeiro Arruinado, selecionou-se a Capela de Santana do Pé do Morro, conduzida por Éolo Maia, entre 1977 e 1980.

Hospedeiro Completo: Sesc Pompeia

O Sesc Pompeia é um centro de cultura e lazer localizado na Vila Pompeia, na Cidade de São Paulo. O local, que abrigava uma antiga

fábrica de tambores, foi reformado por Lina Bo Bardi, na década de 1980, e hoje é considerado um expoente da arquitetura brasileira.

A intervenção é amplamente estudada. A busca sistematizada nos repositórios digitais das universidades brasileiras com programa de pós-graduação em arquitetura e no Portal de Periódicos Capes demonstra a ocorrência de 725¹³ menções à obra.

A obra é, internacionalmente, reconhecida pela sua qualidade. Recentemente, foi eleita uma das 25 obras arquitetônicas mais importantes do período pós-guerra em todo o mundo pelo jornal *The New York Times*¹⁴. Colabora para a confirmação de reconhecimento da obra a condecoração de Lina Bo Bardi, em 2021, foi condecorada com o prêmio Leão de Ouro, na Bienal de Veneza, pelo conjunto de sua obra. Além disso, a intervenção do Sesc Pompeia, realizada a partir de pavilhões industriais não tombados, foi reconhecida pelo IPHAN como patrimônio histórico com aprovação unânime pelo Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, em 2015. No mesmo ano, a obra foi um dos destaques na exposição *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*,

¹³ Foram encontradas 238 menções no repositório da USP; 130 no da UFRGS; 70 no da UFRJ; 62 no da UFBA; 30 no da UFU; 24 no da UFMG; 24 no da UFRN; 19 no da FEBASP; 13 no da UFSM; 13 no da Mackenzie; 12 no da UFSC; 09 no da UFPB; 08 no da UFPA; 07 no da UFJF; 03 no da UNB; 02 no da UFG; 02 no da UFF; 01 no da UNICEUB; 01 no da UNISANTOS; 01 no da USP/SC; 01 no da UNICAMP; 01 no da UVV e 54 no Portal de Periódicos Capes.

¹⁴ O reconhecimento foi publicado na lista #T25Buildings em 02 de agosto de 2021, veiculada na Revista T, do jornal The New York Times. O júri responsável pela eleição foi composto pelos arquitetos Toshiko Mori, Annabelle Selldorf e Vincent Van Duysen; o designer Tom Dixon; a artista e cenógrafa Es Devlin; o crítico e colaborador do jornal, Nikil Saval; e Tom Delavan, diretor de design e interiores da Revista T. A lista completa está disponível em: <<https://www.nytimes.com/2021/08/02/t-magazine/significant-postwar-architecture.html>> Acesso em: 08 de janeiro de 2022

que aconteceu no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque e contou com curadoria de Barry Bergdoll, Patricio del Real, Jorge Francisco Liernur e Carlos Eduardo Comas.

Os muitos trabalhos sobre o Sesc Pompeia, frequentemente, comparam os procedimentos executados na obra com as operações recomendadas por autores relacionados à restauração e, inclusive, tratam a intervenção como tal. O artigo “Os Restauros de Lina Bo Bardi: Inspirações para a Preservação da Arquitetura do Movimento Moderno”, de Ana Carolina Bierrenbach, publicado nos Anais do 5º Docomomo Brasil, em 2016, é um exemplo.

Já se sobressaem as principais questões que orientam o restauro: por um lado existe a preocupação por preservar as suas qualidades formais. Por outro lado, existe a intenção de manter a plena ebulição de vida que a arquiteta encontra nos galpões da antiga fábrica. A partir dessas considerações iniciais, Lina desenvolve a restauração do complexo fabril. São preservados os aspectos fundamentais do local, tais como a sua implantação e a sua volumetria. Lina mantém inúmeras características do projeto inicial realizado em 1938 e também aceita várias de suas modificações posteriores. (BIERRENBACH, 2016, p. 8).

A mesma autora já havia se referido à obra como restauração no artigo “Lina Bo Bardi: tempo, história e restauro”, publicado na Revista CPC, em 2007, quando disse que “no caso da restauração da antiga fábrica de tambores, esses conceitos se manifestam tanto na preservação das suas características físicas, como também das vivenciais” (BIERRENBACH, 2007, p. 26).

Até mesmo os trabalhos que não nomeiam a obra, explicitamente, como restauração, colocam-na lado a lado com os conceitos

desenvolvidos por Brandi, como é o caso do artigo “Arquitetura e Memória” de Eneida de Almeida publicado na Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP, em 2015. A autora diz que:

Embora o Sesc Pompéia não corresponda a uma ação de restauro *stricto sensu*, a intervenção se estabelece, a partir do reconhecimento do valor documental da preexistência e torna-se, ela própria, referência obrigatória nos debates sobre requalificação e reconversão de edifícios de interesse cultural” (ALMEIDA, 2015, p. 60).

A obra é, também, analisada, muitas vezes, sob a ótica da restauração com o intuito de demonstrar como seus procedimentos afastam-se das recomendações da área. O artigo “Sesc Pompéia: o patrimônio na intervenção” de Ana Carolina Pellegrini publicado nos anais do V Docomomo SP, em 2017, explica como o conjunto alçou-se à categoria de patrimônio nacionalmente reconhecido e protegido em decorrência das intervenções de Lina Bo Bardi. A autora, em certo momento, utiliza uma base teórica contemporânea, comparando os procedimentos adotados na obra de Lina Bo Bardi com os conceitos expostos na teoria de Francisco de Gracia, e, observando a qualidade da intervenção, questiona a busca por uma conduta universal, que, conforme observado neste trabalho, é característica recorrente nos autores relacionados à restauração.

[...]não há razão para a insistência na adoção de princípios da Teoria do Restauro em operações análogas à obra em questão. E ainda: se a preocupação for com a autenticidade da arquitetura antiga, ou com a sua integridade, reformar visando à transformação pode ser até mais virtuoso que restaurar [...] (PELLEGRINI, 2017, p. 91).

A escolha do Sesc Pompeia como estudo de caso desta tese deu-se pela importância da obra no contexto mundial. Os procedimentos conduzidos por Lina Bo Bardi são, frequentemente, utilizados como referência em projetos análogos. O intuito da análise é enfatizar a observação da conduta da arquiteta a partir de uma ótica mais relacionada às questões projetuais do que às questões patrimoniais, considerando a dimensão histórica como um determinante importante, mas entendendo que deveria haver uma base teórica voltada especificamente para este tipo de operação, evitando que se tenha de recorrer à da restauração.

Análise Arquitetônica

O conjunto de galpões que hoje abriga parte do Sesc Pompeia já havia sediado duas fábricas de tambores e uma de geladeiras (Figuras 90 e 91). Com o término das atividades industriais, em 1968, o local foi abandonado. Em 1971, o terreno foi adquirido pelo Sesc e, em 1973, passou a ser utilizado de maneira informal para atividades recreativas (Figuras 92 e 93). Após a decisão de construir uma nova sede no local, o arquiteto Julio Neves havia produzido um anteprojeto que previa a demolição de todos os galpões para dar lugar a duas torres envidraçadas.

Segundo Liana de Oliveira, em sua dissertação de mestrado intitulada “A capacidade de dizer não: Lina Bo Bardi e a fábrica da Pompéia”, apresentada a Universidade Presbiteriana Mackenzie, em 2007, os administradores do Sesc, Renato Requixa e Gláucia Amaral, vieram a conhecer a intervenção no *Ghirardelli Square*, em São Francisco, nos Estados Unidos. O antigo conjunto residencial convertido, em 1962, em equipamento de comércio e lazer, foi a inspiração para que a nova sede do Sesc seguisse um novo

caminho. A operação análoga que Lina Bo Bardi conduziu no Solar do Unhão, em Salvador, Bahia, foi o que levou a direção do Sesc a contatar a arquiteta.



Figura 90 - Vista aérea dos pavilhões em 1940.

Fonte: (CASTRO, 2018, p. 136)

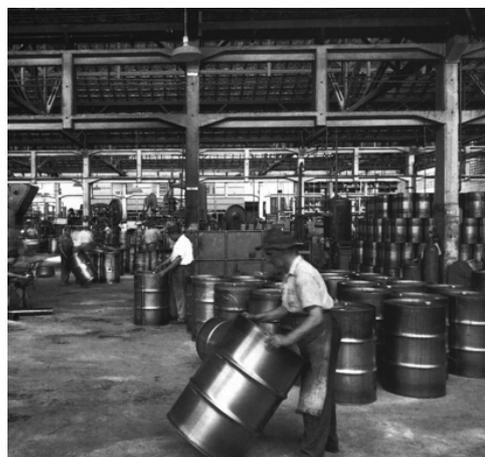


Figura 91 - Indústria Brasileira de Embalagens Ibesa ocupando os pavilhões na década de 1940.

Fonte: (CASTRO, 2018, p. 137)



Figura 92 - Rua interna ocupada provisoriamente pelas atividades do Sesc antes da intervenção de Lina Bo Bardi.

Fonte: (CASTRO, 2018, p. 137)



Figura 93 - Pavilhões ocupados provisoriamente pelas atividades do Sesc na década de 1970.

Fonte: (CASTRO, 2018, p. 137)

Lina Bo Bardi apresentou sua proposta em 1976 e, em 1977, iniciaram-se as obras, contando com a colaboração dos arquitetos André Vainer e Marcelo Ferraz, tanto na condução da execução, quanto na continuidade do projeto. Os antigos galpões foram mantidos e o terreno em “L” permitiu a construção de dois anexos para comportar o programa, que extrapolava a área construída disponível nas preexistências.

A decisão de preservar os pavilhões da antiga fábrica foi motivada pelo interesse da arquiteta pela estrutura de concreto, que lembrava o sistema Hennebique, e, também, pela apropriação da comunidade, que utilizava o espaço mesmo antes da intervenção:

[...] crianças corriam, jovens jogavam futebol debaixo da chuva que caía dos telhados rachados, rindo com os chutes da bola na água. As mães preparavam churrasquinhos e sanduíches na entrada da rua Clélia; um teatrinho de bonecos funcionava perto da mesma, cheio de crianças. Pensei: isto tudo deve continuar assim, com toda esta alegria (FERRAZ; VAINER;SUZUKI, 1993, p. 220).

A ideia de manter a familiaridade que a comunidade já tinha com os pavilhões norteou o esquema de intervenção. A estrutura existente era formada por duas sequências paralelas de galpões, que configuravam uma rua interna entre eles (Figura 94). A rua terminava em um encontro perpendicular com o córrego das Águas Pretas, que delimitava uma área não edificável na parte livre do terreno.



Figura 94 - Rua interna sendo utilizada pela Indústria Brasileira de Embalagens Ibesa em 1940.

Fonte: (CASTRO, 2018, p. 136)

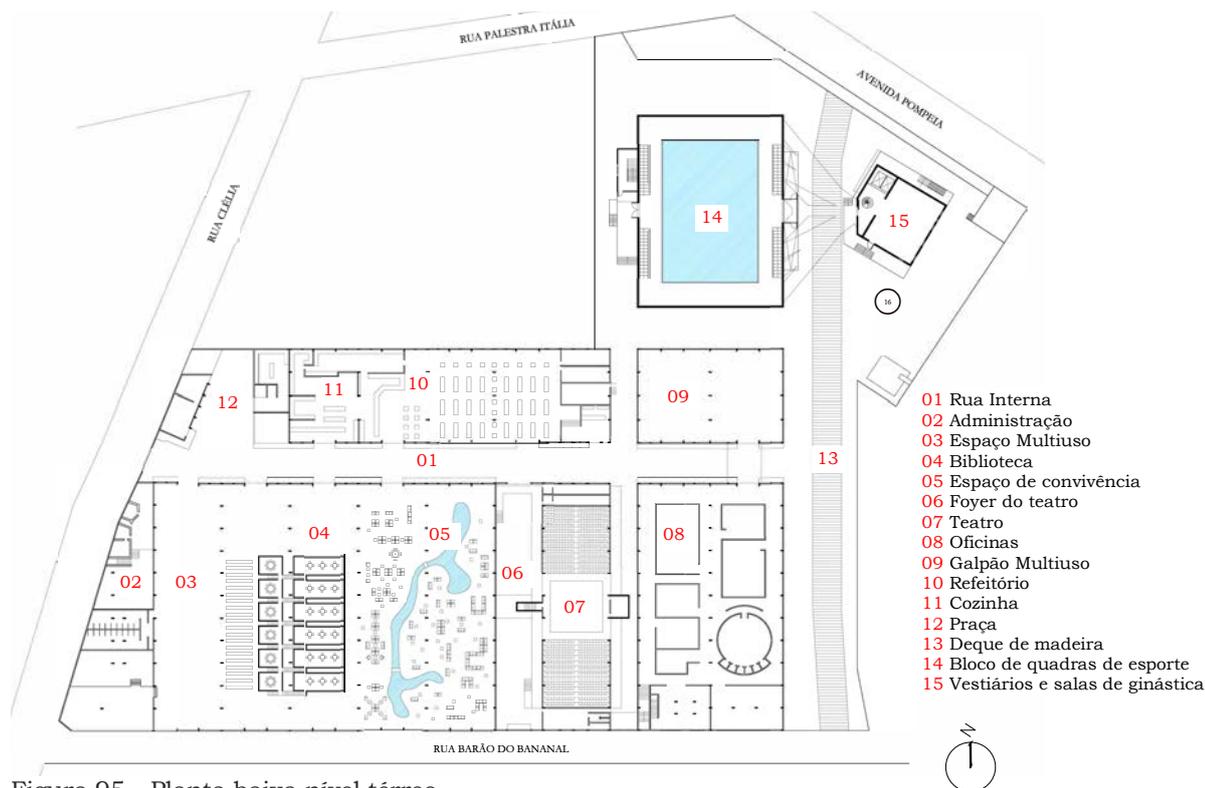


Figura 95 - Planta baixa nível térreo
 Fonte: (CASTRO, 2018, p. 177)

No projeto de Lina Bo Bardi e equipe, a rua interna demarca o acesso ao complexo e distribui a circulação para as atividades. Nos galpões a oeste, foram localizados administração, espaço multiuso, espaços de leitura, biblioteca, teatro com foyer e oficinas. A leste, foram posicionados praça, refeitório, cozinha e galpão multiuso. No fundo do terreno, o córrego foi coberto por um deque de madeira que hoje é um espaço muito utilizado pela comunidade. A limitação para implantação, imposta pela área não-edificável, exigiu que as novas edificações fossem locadas a leste e ao fundo (Figura 95).

As duas novas construções em concreto posicionam-se cada uma de um lado do córrego e são conectadas por passarelas. Ao lado, ergue-se o imponente cilindro – remetendo às chaminés das fábricas – que abriga o reservatório d’água. Um dos blocos abriga a piscina no térreo e cinco andares de quadras esportivas. O outro

contém a circulação vertical, vestiários, salas de ginástica e uma lanchonete térrea. Lina Bo Bardi explica a tomada de decisão da implantação dos anexos:

Restaram dois 'pedaços' de terreno livre, um à esquerda, outro à direita, perto da 'torre-chaminé-caixa d'água' – tudo meio complicado. [...] Reduzida a dois pedacinhos de terra, pensei na maravilhosa Arquitetura dos 'fortes' militares brasileiros, perdidos perto do mar [...]. Surgiram, assim, os dois 'blocos', o das quadras e piscinas e o dos vestiários. [...] E... como juntar os dois 'blocos'? Só havia uma solução: a solução aérea, onde os dois 'blocos' se abraçam através de passarelas de concreto protendido (FERRAZ; VAINER; SUZUKI, 1993, p. 231).



Figura 96 - Concretagem das "bairas" da biblioteca
Fonte: (CASTRO, 2018, p. 154)



Figura 97 - Espelho d'água
Fonte: (CASTRO, 2018, p. 153)

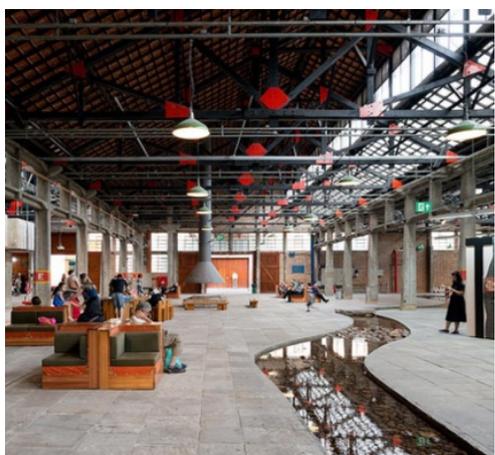


Figura 98 - Espaço de convivência
Fonte: <https://www.artequacontece.com.br/guia/sao-paulo/sesc-pompeia/>

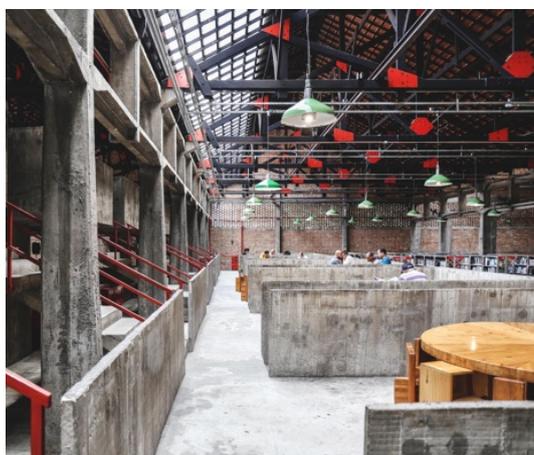


Figura 99 - Espaços de leitura
Fonte: <https://www.artequacontece.com.br/guia/sao-paulo/sesc-pompeia/>

A primeira parte da obra, os galpões, foi inaugurada em 1982. Especialmente, os antigos pavilhões foram esvaziados, em busca de amplitude, deixando o espaço livre de qualquer obstáculo. O espaço de lazer, de leitura e de biblioteca foi subdividido por paredes baixas de concreto moldado *in loco* definindo seis ambientes em dois níveis diferentes, conectados através de escadas (Figuras 96 e 99). O espaço também é demarcado por um espelho d'água em formato irregular, fazendo referência ao Rio São Francisco (Figuras 97 e 96).

O teatro foi construído com duas arquibancadas e palco central (Figura 100). O *foyer*, no pavilhão ao lado, teve as telhas opacas substituídas por transparentes e foi atravessado por um volume suspenso de concreto que permite a circulação ao longo do segundo pavimento do teatro. O pavilhão das oficinas foi subdividido por blocos pré-fabricados de concreto a uma altura abaixo dos olhos, configurando os espaços de aprendizado de forma que fiquem sempre visíveis (Figura 101). O refeitório e outros espaços foram permeados com mobiliário de madeira projetados também por Lina (Figura 102).

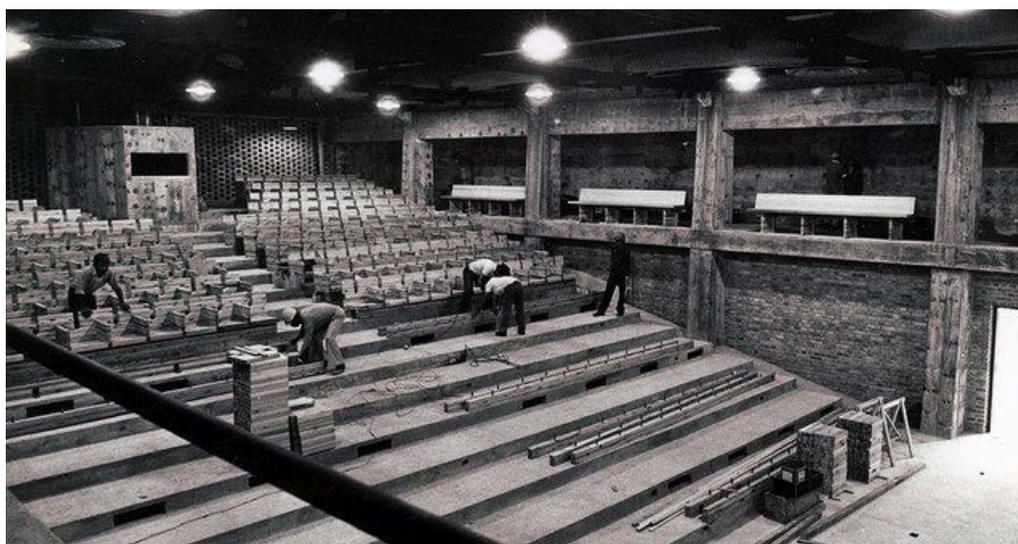


Figura 100 - Instalação das cadeiras no teatro
Fonte: (CASTRO, 2018, p. 154)

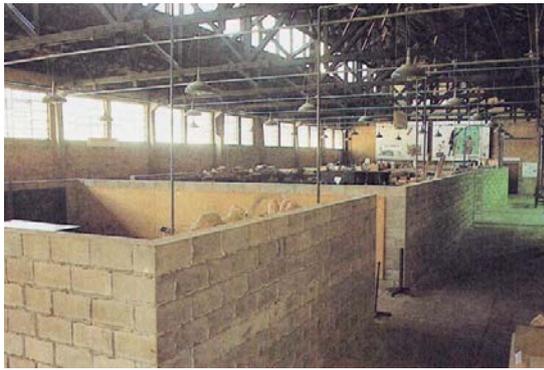


Figura 101 - Oficinas com divisórias de blocos de concreto
Fonte: <https://revistaprojeto.com.br/acervo/lina-bo-bardi-sesc-pompeia-sao-paulo-sp/>

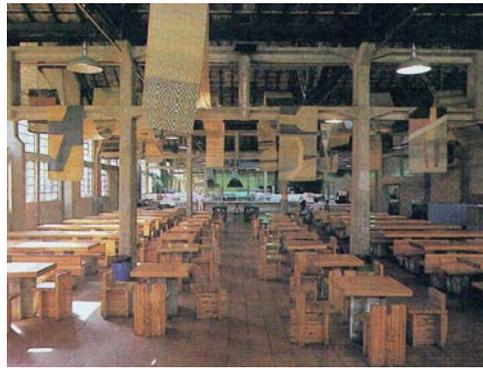


Figura 102 - Refeitório
Fonte: <https://revistaprojeto.com.br/acervo/lina-bo-bardi-sesc-pompeia-sao-paulo-sp/>

Os edifícios de concreto, inaugurados em 1986, destacam-se do entorno fabril pela sua materialidade e verticalidade. Além da altura, o bloco esportivo tem um vão livre de 30x40m para comportar a piscina e as quadras, estruturando um grande espaço com pé direito duplo. As passarelas, que fazem conexão com o bloco da circulação, configuram uma espécie de portal para o espaço formado pelo deque, que articula a rua interna com os anexos.

Em termos de tectônica, a estrutura fica sempre à mostra, tanto nos blocos de concreto aparente, quanto nos galpões. O reboco das antigas alvenarias foi removido, revelando os tijolos de barro; na cobertura, as tesouras têm um papel protagonista e as telhas foram lavadas e algumas trocadas por telhas de vidro.

Formalmente, existe um acentuado contraste entre a intervenção e os edifícios originais (Figura 103). Com linguagem brutalista, o bloco esportivo surpreende com aberturas irregulares, mas dispostas em espaçamentos regulares. O bloco de circulação tem janelas regulares, mas dispostas de forma irregular. Sob certo ponto de vista, Lina Bo Bardi desenvolveu uma linguagem

particular, mesclando elementos industrializados com artesanais. As formas do concreto foram executadas com a finalidade de conferir textura à superfície; as janelas do bloco esportivo, com desenho irregular e incomum, contam com um sistema de fechamento bastante comum: um plano retangular, que corre pelo lado de dentro, e cobre todo o buraco ameboide, fazendo as vezes de um muxarabi; os pavilhões, que preservam seu formato característico com *sheds*, tiveram suas intervenções internas executadas com uma linguagem artesanal, de modo a valorizar seu caráter popular. Todos os detalhes parecem ter sido pensados para fazer perdurar a relação dos usuários com o espaço.



Figura 103 – Edifício de concreto conectados por passarelas e à esquerda e abaixo os antigos pavilhões industriais.

Fonte: Pedro Kok

Funcionalmente, os espaços abertos descobertos articulam os diferentes programas de maneira muito fluida e livre. A rua interna e o deque funcionam como locais de convivência onde acontecem frequentemente eventos culturais e de lazer. Os espaços internos têm seus usos delimitados através de elementos que possibilitam grande permeabilidade visual, incluindo o mobiliário, que pode ser reorganizado conforme a intenção do usuário, permitindo diferentes configurações para a circulação.

Lina busca uma comunicação direta com o público por meio de uma série de elementos distribuídos pelo conjunto, que evocam o imaginário criativo popular e simbólico ao mesmo tempo em que narram a vida doméstica e cotidiana. São exemplos o forno de barro localizado na pracinha ao lado da entrada, os móveis feitos de “caixote” de madeira, os “varais” de tecidos suspensos nas tesouras do telhado de restaurante, a cachoeira na praça, o “Rio São Francisco” com a pescaria infantil dos parques de diversões, os mandacarus vermelhos que servem de grades às passarelas do bloco esportivo, as espadas de São Jorge – conhecidas popularmente como planta que espanta mau-olhado – plantadas em caqueiros distribuídos ao longo da rua de acesso ao conjunto (OLIVEIRA, 2006, p. 238).

A permanência dos galpões garantiu a ratificação da apropriação da comunidade. A intervenção de Lina aproveitou a familiaridade com o passado e imprimiu a linguagem do presente em uma simbiose memorável.

Especiação

O Sesc Pompeia é um caso peculiar de intervenção por ter sido realizada em preexistências que, à época, não tinham valor evidente, muito menos institucionalmente chancelado. O

reconhecimento do valor do patrimônio industrial é, relativamente, recente. “O debate sobre o tema iniciou-se na Inglaterra em meados dos anos 1950 [...], ganhando maior vigor e atraindo a atenção pública a partir dos anos 1960” (KUHL, 2006, p. 1). A mais importante carta patrimonial que trata de edifícios industriais – a de Nizhny Tagil – é de 2003. Dessa maneira, a construção foi feita sem interferência de nenhum órgão de salvaguarda. Anteriormente, Lina Bo Bardi, anteriormente, teve alguns problemas com o IPHAN na obra do Solar do Unhão.

A postura inovadora de Lina Bo Bardi para os técnicos do IPHAN faz com que o órgão, através da diretoria no Rio de Janeiro, solicite para a arquiteta a “correção” de aspectos do projeto de restauro que dizem respeito: à construção de uma nova escada no interior da casa principal; ao fechamento dos arcos do alambique; à conservação de um portão de vergas retas de período recente; aos acabamentos em verniz nas tesouras dos telhados e colunas e à introdução da cor vermelha nas esquadrias externas. Porém, Lina ignora os pedidos e as obras prosseguem até março de 1963 quando o Museu é inaugurado (NAHAS, 2015, p. 173-174).

No caso do Sesc Pompeia, o pensamento sobre preservação foi guiado por parâmetros definidos pela própria arquiteta. Lina Bo Bardi procurou manter reconhecíveis características que eram fundamentais para a conexão da comunidade com o espaço, sem abrir mão de incluir elementos com linguagem moderna

Se o projeto tivesse sido submetido aos parâmetros da Carta de Veneza de 1964, alguns procedimentos estariam em desacordo.

A obra, comumente tratada como restauração, certamente estaria desalinhada com o artigo 9º do documento, que preconiza que “a

restauração é uma operação que deve ter caráter excepcional” (Carta de Veneza, 1964, p. 2). A intervenção de Lina Bo Bardi não era essencial nem necessária para a preservação ou para a estabilidade das estruturas, ela foi feita com o intuito de modificar o uso. Os blocos de concreto alteraram, completamente, a dinâmica de uso do espaço, direcionando a circulação para os fundos e criando um espaço público onde antes era um córrego. Além disso, sua materialidade sobressai de maneira explícita em relação à dos antigos galpões (Figura 104). Apenas essa intervenção já iria contra o que a Carta preconiza sobre acréscimos no artigo 13º, quando diz que estes serão tolerados se respeitarem “o esquema tradicional, o equilíbrio da composição e suas relações com o meio ambiente” (Carta de Veneza, 1964, p. 3).



Figura 104 – Relação da intervenção com os antigos pavilhões.
Fonte: <https://arquitecturaviva.com/works/sesc-fabrica-pompeia-9>

As intervenções internas nos pavilhões subvertem, consideravelmente, o esquema de circulação. A intervenção no teatro mostra-se, especialmente, transformadora. A inserção das arquibancadas e do palco alteram a compreensão da espacialidade (Figura 105). Além disso, a modificação da circulação requer uma

passarela de concreto atravessada no pavilhão do *foyer*, colocando-se bem na altura da linha do horizonte, o que altera, consideravelmente, a leitura do espaço (Figura 106).

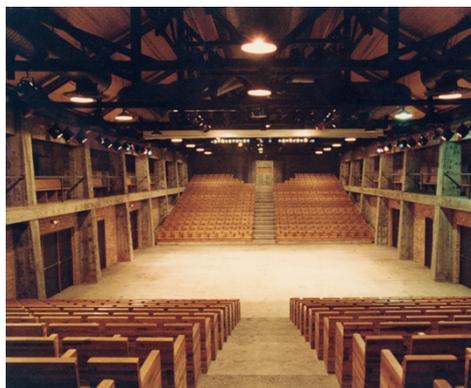


Figura 105 - Teatro inserido em um dos galpões

Fonte: Juliana Lai



Figura 106 - Foyer do teatro.

Fonte: Nelson Kon

Se colocadas a lado a lado com a Teoria de Brandi, as intervenções também não correspondem ao princípio da reversibilidade. Seria impraticável retornar ao estado original dos pavilhões após a retirada do reboco e da inserção dos elementos em concreto. O único princípio de restauração que a obra atende é o da distinguibilidade. Concordando com a Carta de Veneza, o Sesc Pompeia “ostenta a marca do nosso tempo” (Carta de Veneza, 1964, p. 2-3).

Assim, é possível concluir que o projeto se afasta, consideravelmente, das recomendações dos órgãos de salvaguarda. Mesmo assim, a obra foi tombada pelo IPHAN em 2015. Ana Carolina Pellegrini chamou esta operação reversa de “patrimônio projetado” (PELLEGRINI, 2017, p. 82). A autora ainda aponta que

[...] a Teoria do Restauro e as recomendações dela decorrentes servem (ou deveriam servir) a uma classe específica de procedimento de projeto, geralmente caracterizada pela intenção de restabelecer um

estado pretérito ideal de um edifício. Quando o propósito é justamente o contrário – a intervenção visando a um novo estado e, até mesmo, um maior grau de excelência de alguma arquitetura ou conjunto de edifícios, não parece apropriado importar princípios concebidos e adotados para outro fim (PELLEGRINI, 2017, p. 82).

Com base nas informações acima, a intervenção está muito mais para reforma que para restauro, uma vez que o projeto foi desenvolvido a partir de diretrizes específicas para aquela ocasião, visando tanto à preservação quanto à transformação, priorizando a continuidade do fator utilitários dos edifícios.

Para classificar essa reforma dentro do sistema taxonômico desenvolvido neste trabalho, identifica-se as operações realizadas na obra seguindo o diagrama de possibilidades apresentado no início deste capítulo (Figura 89 – p.187).

Uma vez que os pavilhões industriais se encontravam íntegros no momento do projeto, e estavam, inclusive, sendo utilizados como instalações provisórias do Sesc, parece apropriado classificar o caso do Sesc Pompeia como **Hospedeiro Completo**.

Os galpões originais foram construídos, em 1938, pela firma alemã Mauser & Cia Ltda e foram utilizados como fábrica de tambores até a década de 1940. Em 1945, o local foi comprado pela Ibesa, Indústria Nacional de Embalagens S. A., quando foi instalada a fábrica de geladeiras à querosene Gelomatic. O Sesc comprou o espaço na década de 1970 para utilizar como espaço cultural e esportivo.

A partir do projeto de intervenção, de Lina Bo Bardi, o uso industrial deu lugar ao cultural e, por isso, classifica-se a operação como **Transformação Programática**. Justamente em função do Sesc ter adquirido o local para esse fim, classifica-se o motivo da transformação como sendo por mudança de propriedade.

Apesar de os edifícios industriais serem bastante flexíveis e receptivos a mudanças como as propostas por Lina Bo Bardi, classifica-se a intervenção como um caso incompatível, uma vez que o programa exigia uma área bem maior que a disponível, tornando necessária a construção dos anexos.

Visto que a intervenção estabelece claro contraste com os edifícios originais e com o entorno, subvertendo expressivamente a ordem do original, classifica-se o procedimento como sendo de mutação. Com isso, pode-se traçar, no diagrama de possibilidades (Figura 107), o caminho que a reforma percorreu.

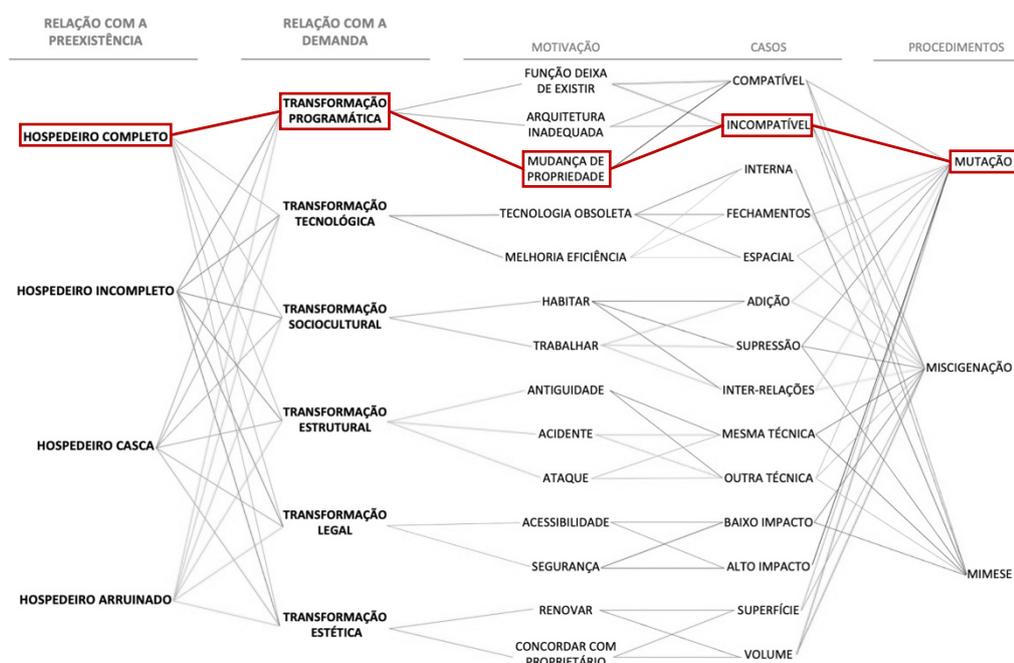


Figura 107 - Diagrama de possibilidades Sesc Pompeia

A espécie do Sesc Pompeia, segundo o diagrama, seria **Hospedeiro Completo com Transformação Programática**.

Argumenta-se aqui que a operação de projeto do Sesc Pompeia se trata de uma reforma por estabelecer uma relação simbiótica indissociável entre o novo e o antigo, sem seguir parâmetros preestabelecidos com pretensão de aplicabilidade universal. No trecho a seguir, Lina Bo Bardi deixa claro seu conceito de interação entre passado e presente:

É preciso se libertar das “amarras”, não jogar fora simplesmente o passado e toda a sua história; o que é preciso é considerar o passado como presente histórico. O passado, visto como presente histórico, é ainda vivo, é um presente que ajuda a evitar as várias arapucas. Diante do presente histórico, nossa tarefa é forjar um outro presente, “verdadeiro”, e para isso é necessário não um conhecimento profundo de especialista, mas uma capacidade de entender historicamente o passado, saber distinguir o que irá servir para as novas situações de hoje que se apresentam a vocês, e tudo isto não se aprende somente nos livros [...] Na prática, não existe o passado, o que existe é o presente histórico (BARDI, 1992, p. 61-62).

A reforma de Lina Bo Bardi evidencia que essa modalidade de projeto pode qualificar uma preexistência. O que antes era um espaço industrial, hoje recebe a comunidade abraçando toda a sua vitalidade e propiciando o encontro e o convívio. Em termos arquitetônicos, não há dúvidas sobre o incremento da qualidade espacial pós-intervenção. Ultrapassando todas as recomendações da restauração, a reforma foi capaz de preservar a memória do antigo e promover o dinamismo do novo, inserindo os pavilhões da década de 1930 no cotidiano do cidadão de 2022.

[...] É possível afirmar, sem risco de equívoco, que a nova apresentação do conjunto supera largamente a qualidade e a relevância da série de edifícios original. Enquanto os velhos galpões foram anônimos até a chegada de Lina, foi a combinação do novo com o antigo a responsável por elevar o Sesc a patrimônio internacionalmente reconhecido e nacionalmente salvaguardado (PELLEGRINI, 2017, p. 89).

Hospedeiro Incompleto: Centro de Interpretação do Pampa

O Centro de Interpretação do Pampa (CIP), também conhecido como Museu do Pampa, é um órgão complementar da Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA), localizado na cidade de Jaguarão, no Rio Grande do Sul. O escritório Brasil Arquitetura foi contratado, a partir de uma parceria entre a Prefeitura Municipal de Jaguarão e a UNIPAMPA, para transformar o edifício neoclássico da antiga Enfermaria Militar, abandonado há 37 anos, em centro de pesquisa e de cultura sobre o bioma Pampa.

A obra, que iniciou em 2012, foi paralisada em 2016 por falta de verbas. Embora os equipamentos internos ainda não tenham sido comprados, a obra civil já está concluída, garantindo que o estado atual do CIP permita a análise das relações estabelecidas entre os elementos novos e os antigos. Ainda que não tenha sido integralmente executado, o projeto tem bastante relevância no cenário arquitetônico nacional, sendo um dos mais importantes dentre intervenções em preexistências. Em 2019, venceu o Prêmio IAB SP na categoria Restauro e Requalificação. O escritório Brasil Arquitetura é amplamente conhecido (nacional e internacionalmente) pelas intervenções em preexistências, contando com mais de 30 projetos desta modalidade em seu

portfólio¹⁵. A obra do Centro de Interpretação do Pampa é, relativamente, recente, mas começou a ser mencionada em trabalhos acadêmicos mesmo antes do início da execução. A busca sistematizada pelos repositórios digitais das universidades brasileiras com programa de pós-graduação em arquitetura e no Portal de Periódicos Capes demonstra a menção da obra em 13 trabalhos¹⁶, sendo dois deles publicados antes do início da obra¹⁷ e um publicado durante as obras¹⁸.

A intervenção de Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci é, frequentemente, referenciada como restauração. O *site* da prefeitura de Jaguarão divulgou o ponto turístico apontando que: “Com a conclusão do restauro, será instalado no local o Centro de Interpretação do Pampa, complexo cultural ligado à Universidade.”¹⁹. O artigo “Patrimônio Imaterial, Memória e História e sua relação com o Centro De Interpretação Do Pampa” de Alexandre dos Santos Villas Bôas publicado em 2020 na

¹⁵ Conforme consta no site <http://brasilarquitectura.com>. Acesso em: 17 de janeiro de 2022.

¹⁶ A obra foi pesquisada como “Centro de Interpretação do Pampa” e como “Museu do Pampa”. Foram encontradas 05 menções no repositório digital da UFSM; 04 no da UFRGS; 01 no da USP; 01 no da UFPel; 01 no da UFRN e 01 no Portal de Periódicos Capes.

¹⁷ RIBEIRO, Maria de Fátima Bento, MELO, Alan Dutra de. *Centro de Interpretação do Pampa – Jaguarão RS*. Pg. 286 a 303. In: Espaços culturais e turísticos em países lusófonos: Cultura e Turismo. UFRJ/ FAU/ PROARQ. 2011. 373p. ISBN: 978-85-88341-38-8

BÔAS, Alexandre dos Santos Villas; DOS SANTOS, Júlio Ricardo Quevedo. *A Enfermaria Militar de Jaguarão (RS) e a Construção do Centro de Interpretação do Pampa: Uma Proposta de Modificação do Espaço Físico*. In: XI Seminário de História da Arte – UFPel. 2011.

¹⁸ BÔAS, Alexandre dos Santos Villas. *Centro de Interpretação do Pampa Jaguarão (RS): A Revitalização de um Patrimônio Cultural*. Dissertação (Mestrado). UFSM. 2014.

¹⁹ Disponível em < https://www.jaguarao.rs.gov.br/?page_id=514 > Acesso em: 09 de janeiro de 2022.

Brazilian Journal of Development trata o projeto como restauração e compara-o a Carta de Veneza de 1964.

A obra teve, inclusive, o aval do IPHAN e foi realizada através de recursos do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC) Cidades Históricas, o que demonstra a concordância dos órgãos com a intervenção. O investimento do programa federal totalizava R\$40,30 milhões de reais. O anúncio a respeito do destino do investimento divulgou 11 edifícios beneficiados, e incluiu a “restauração da antiga Enfermaria Militar”. Enfatiza-se que o termo restauração não foi utilizado para se referir a todos os demais projetos, alguns foram tratados como requalificação.²⁰ Conforme mencionado no Capítulo 02, é comum que os próprios órgãos de salvaguarda flexibilizem as recomendações em benefício de um novo uso, uma vez que os parâmetros da Teoria do Restauo não alcançam algumas transformações necessárias.

O Centro de Interpretação do Pampa foi selecionado para essa análise, por ser um projeto, amplamente, estudado e reconhecido, chancelado pelos órgãos patrimoniais, mas que, segundo esta tese, foi executado através de procedimentos de reforma.

Análise Arquitetônica

O edifício reformado pelo Brasil Arquitetura era, popularmente, conhecido como Enfermaria Militar de Jaguarão (Figura 108). Originalmente, foi construído com a finalidade de abrigar o hospital militar para as tropas do Exército Brasileiro que estavam nas proximidades. De acordo com Alexandre Villas Bôas (2020), sua

²⁰ Lista disponível em <<http://www.jaguarao.rs.gov.br/?p=3072>> Acesso em: 09 de janeiro de 2022

construção foi realizada entre os anos de 1881 e 1883, e contava com uma área de aproximadamente 7.000 m². O programa incluía farmácia, sala de operações, gabinete médico e de enfermagem, leitos para enfermos, cozinha, capela e necrotério.



Figura 108 - Antiga Enfermaria Militar de Jaguarão.
Fonte: Instituto Histórico e Geográfico de Jaguarão.

O edifício apresenta planta em “L” e linguagem Neoclássica, e foi implantado em um dos pontos mais altos da cidade, o Cerro da Pólvora, com vista privilegiada para o território Uruguaio. A distância do centro urbano e o terreno íngreme, muitas vezes, dificultavam o acesso ao edifício, o que pode ter contribuído para seu abandono.

O espaço foi utilizado como instalação de saúde até 1950. Posteriormente, foi ocupado pela Igreja Católica para um projeto social que envolvia a comunidade do entorno. Após o golpe militar de 1964, o edifício foi usado como prisão política durante a Ditadura Militar no Brasil. A partir de 1972, ficou 37 anos desocupado até que, em 2009, nasce a ideia do Centro de Interpretação do Pampa.

Os anos de abandono não foram gentis com a antiga Enfermaria. Alexandre Villas Bôas, em sua dissertação de mestrado intitulada “Centro de Interpretação do Pampa Jaguarão (RS): A revitalização de um patrimônio cultural”, apresentada ao Programa de Pós-graduação Profissionalizante em Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Santa Maria, em 2014, conta que a população retirava materiais da edificação para reuso, supostamente instruídos pelos próprios militares. Com ou sem autorização, essa prática ocasionou intensa degradação do edifício (Figura 109). Foram subtraídos pedaços de alvenaria, assoalho de madeira, telhado, elementos decorativos, móveis, documentos, piso hidráulico, entre outras coisas.



Figura 109 - Antiga Enfermaria Militar de Jaguarão antes da intervenção.

Fonte: <http://www.iphae.rs.gov.br>

Em 1983, por ação de Valdo Alves Dutra Nunes e Jorge Arismendi Garcia, dois estudantes da Faculdade de Arquitetura Ritter dos Reis, fundou-se o Projeto Jaguar, que consistia no levantamento dos prédios ecléticos do século XIX da cidade de Jaguarão com

vistas a efetivar uma política de preservação. Nesta época, houve alguns *shows* e apresentações artísticas no edifício abandonado.

Em 1986, foi firmada uma parceria entre a prefeitura de Jaguarão e a Universidade Federal de Pelotas (UFPe), com o apoio da Diretoria Regional do IPHAN, para que fosse dado um destino ao edifício. A proposta apresentada pela Universidade (Figura 110) previa: a delimitação de uma área de parque não edificável ao redor da antiga enfermaria, para preservar as visuais da paisagem; a consolidação de partes da estrutura que estivessem em risco; a ocupação do centro do edifício com arquibancadas desmontáveis para atividades culturais; o tratamento paisagístico e a construção do Teatro de Verão em uma antiga pedra logo atrás do edifício.

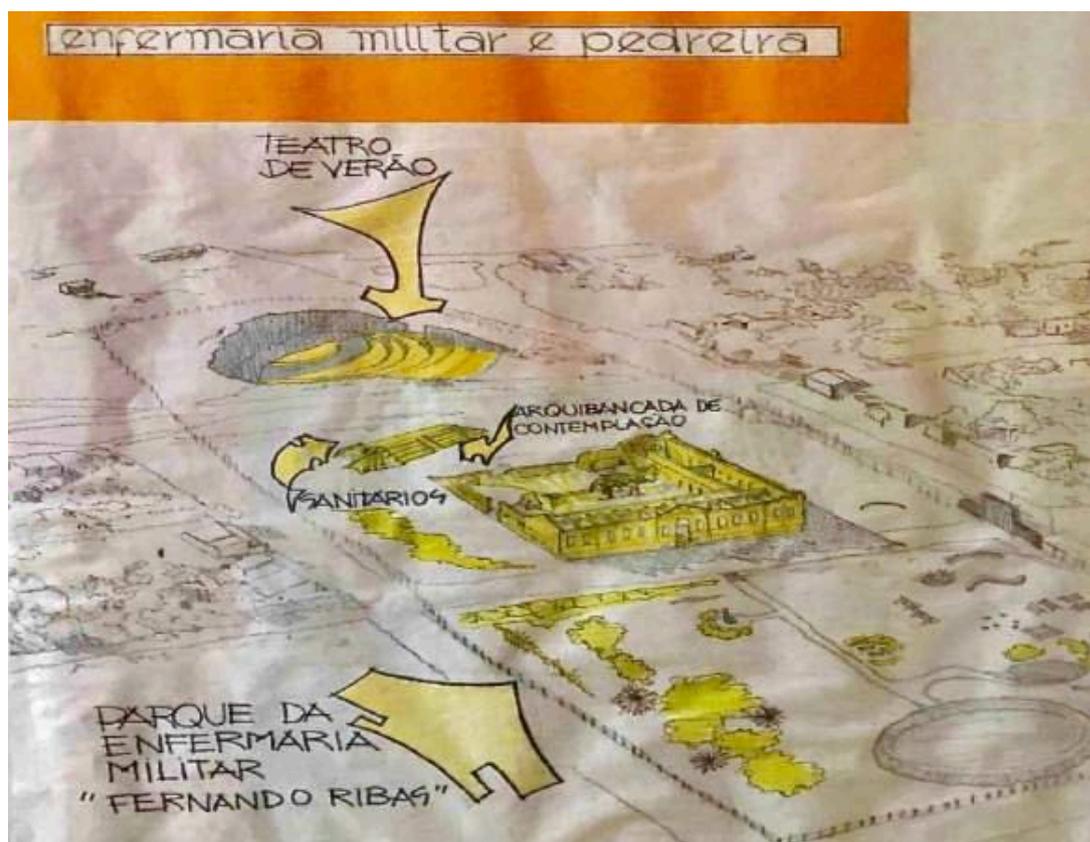


Figura 110 - Proposta de intervenção da UFPe para a Antiga Enfermaria de Jaguarão
Fonte: (VILLAS BÓAS, 2020, p. 59)

Entretanto, como o edifício não era protegido legalmente, a dificuldade para captação de verbas impediu que o projeto fosse realizado.

Àquela altura, o Instituto do Patrimônio histórico e Artístico do Estado (IPHAE) havia realizado apenas um tombamento na cidade.

Em 1986, as ruínas da Enfermaria Militar, o Teatro Esperança e o Mercado Público tiveram processos abertos para tombamento, mas somente em 1990 foram tombados, e inscritos no Livro Tombo Histórico em 1992 (VILLAS BÔAS, 2020, p. 59).

Dessa maneira, com recursos estatais, foi possível executar um pequeno pedaço do parque planejado em frente à Antiga Enfermaria.

Em 2009, a partir de uma parceria entre a Prefeitura Municipal de Jaguarão, o IPHAN e a Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA), surgiu a ideia do Centro de Interpretação do Pampa, como um método de valorização do patrimônio através da implementação de um complexo de pesquisa e estudo sobre o bioma. A gestão da execução e a futura administração do CIP ficariam a cargo da UNIPAMPA, que também foi responsável pela por realizar a contratação de profissionais e o processo de licitação para a execução das obras. Pela sua experiência com intervenções em preexistências, foi contratado o escritório Brasil Arquitetura para desenvolver o projeto arquitetônico e museográfico.

O projeto apresentado pelos arquitetos (Figura 111), em 2010, previa a utilização da estrutura da antiga enfermaria e o acréscimo de novas edificações para a conformação do centro cultural. A proposta foi o que abriu as portas para a atuação do IPHAN.

O tema central do Museu do Pampa é a singularidade da paisagem física e humana do que se chama pampa, no quadro da experiência brasileira. Trata-se de um museu no qual os visitantes poderão vivenciar a especificidade e a riqueza da natureza, da cultura e da história da região, bem como da sua importância para a formação do país (BRASIL ARQUITETURA, 2009).

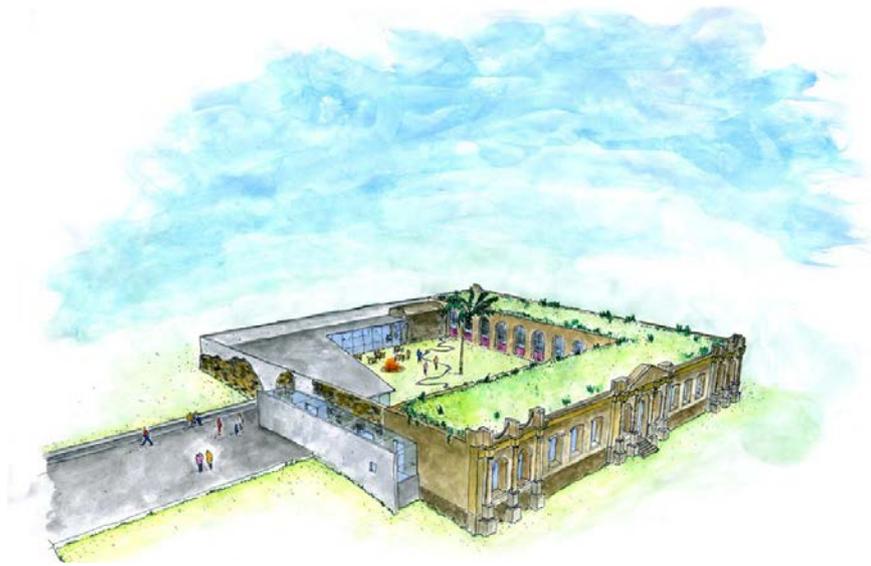


Figura 111 - Projeto para o Centro de Interpretação do Pampa

Fonte: <http://brasilarquitectura.com>



Figura 112 - Completamento de uma esquina do Centro de Interpretação do Pampa

Fonte: <http://brasilarquitectura.com>

O tombamento em âmbito federal do conjunto histórico e paisagístico de Jaguarão, em 2011²¹, incluindo a Enfermaria Militar, possibilitou a captação de recursos do PAC Cidades Históricas. O orçamento para a realização completa da obra seria de R\$20.000.000,00 (VILLAS BÔAS, 2020, p. 63). Entretanto, o PAC disponibilizou somente R\$7.900.000,00, o que correspondia à primeira fase da obra, que contemplava a estabilização e o completamento do edifício. Todo o parque, anfiteatro a céu aberto e equipamentos multimídia não foram incluídos e as obras foram paralisadas em 2016.

O edifício estava bastante degradado quando a execução começou. O escritório optou por manter e estabilizar aquilo que já existia e por completar o edifício com elementos em concreto quando estivessem faltantes (Figura 112). A planta em “L” foi complementada, fechando um quadrilátero com pátio central. Também foram construídas outras duas estruturas em uma parte mais baixa do terreno para abrigar exposições temporárias e reserva técnica do museu.

Em termos espaciais, a planta divide-se conforme desenho abaixo (Figura 113). A entrada é marcada por uma estrutura de concreto que direciona os visitantes a um salão de recepção inserido na parte nova do edifício. Conectado por um túnel a esse espaço, fica um auditório subterrâneo. Ainda na parte nova, ficam as salas de mapas e arqueologia. Na estrutura antiga, distribuem-se as salas dedicadas à literatura, à história, à etnologia, à flora, à fauna e um memorial. O projeto também contempla a Arena da Pedreira, que ficaria localizada logo atrás da Antiga Enfermaria – onde era o Teatro do Verão na proposta da UFPel – e que não foi executada.

²¹ Processo de Tombamento no IPHAN nº 1.569-T-08.

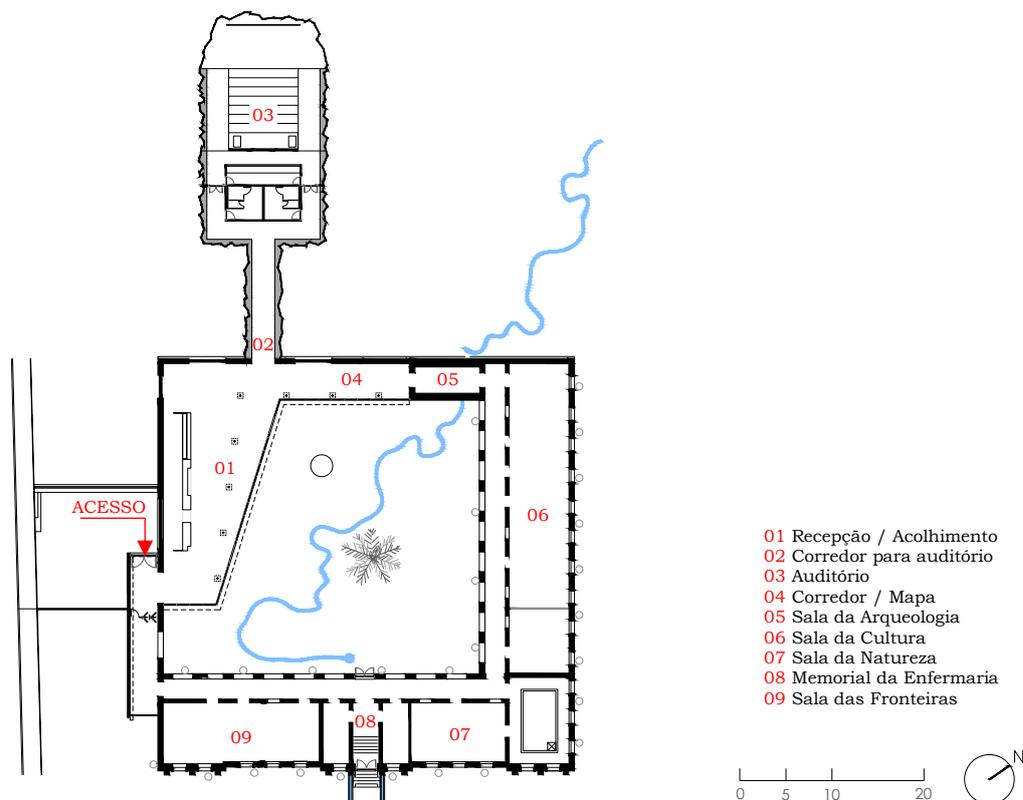


Figura 113 - Planta baixa Centro de Interpretação do Pampa
 Fonte: <http://brasilarquitectura.com>



Figura 114 - Projeto do Espaço de acolhimento
 Fonte: <http://brasilarquitectura.com>



Figura 115 - Espaço de acolhimento em construção
 Fonte: <http://brasilarquitectura.com>

A introdução do concreto estabilizou a antiga estrutura e serviu como recurso para remontar a geometria da edificação onde havia algumas lacunas. O telhado foi refeito com uma laje com cobertura verde. A expressão tectônica do novo material tem força ao lado da alvenaria degradada. A laje da sala de acolhimento é sustentada

por delgados pilares metálicos e fechada com vidro (Figuras 114 e 115), contrastando com o peso das paredes de concreto. Essa mesma lógica é usada nas duas edificações anexas (Figura 116). A reserva técnica tem uma fina laje que pousa sobre dois blocos, destacando-se deles por uma linha estreita de janelas. Já a sala para exposições temporárias tem um aspecto mais robusto, feita de pedra expressando solidez.



Figura 116 - Vista da antiga Enfermaria Militar com as edificações anexas.
Fonte: <http://brasilarquitectura.com>

Formalmente, a Antiga Enfermaria foi mantida com seu aspecto antigo. As marcas da passagem do tempo foram exaltadas e a nova estrutura parece emaranhar-se entre a alvenaria. Os vãos das janelas foram fechados com aço corten (Figura 117) para reforçar o aspecto de abandono. Segundo os autores, “o projeto procura, justamente, valorizar com essa imagem de abandono a força simbólica já impregnada no imaginário da comunidade de Jaguarão há quase quarenta anos” (BRASIL ARQUITETURA, 2009).

Funcionalmente, houve uma grande inversão tanto no relacionamento com o entorno quanto na circulação. O edifício,

que antes tinha generosas janelas voltadas para fora, agora está, completamente, voltado para dentro. A única entrada da antiga Enfermaria agora conecta-se a um eixo que liga a sala memorial à sala da reserva técnica e das exposições temporárias (Figura 119). A entrada principal foi transferida para a lateral, em uma parte construída especificamente para esse fim. Uma parede de concreto recepciona o visitante que encontra a entrada atrás dela (Figura 118). O primeiro espaço de acolhimento é amplo e claro, direcionando para um circuito de visita que perpassa o antigo e o novo.



Figura 117 - Janela fechada com aço corten
Fonte: <http://brasilarquitectura.com>



Figura 118 - Nova entrada principal para o Centro de Interpretação do Pampa
Fonte: <http://brasilarquitectura.com>



Figura 119 - Ligação da entrada da antiga Enfermaria com as edificações anexas.
Fonte: <http://marsou.com.br>

Embora a obra não tenha sido, plenamente, concluída, a intervenção é de extrema relevância no cenário nacional, destacando-se pela relação de equidade que estabeleceu entre a importância do antigo e a do novo.

Especiação

A obra até agora transcorrida do Centro de Interpretação do Pampa foi financiada pelo PAC Cidades Históricas com o aval do IPHAN, o que torna possível dizer que teve a concordância dos órgãos patrimoniais competentes.

Entretanto, se os procedimentos adotados no projeto forem avaliados à luz das recomendações da Carta de Veneza de 1964, pode-se apontar algumas divergências.

Primeiramente, o artigo 5º aponta que a conservação é favorecida pela função útil, mas que isso não pode ser um fim “nem deve alterar à disposição ou decoração dos edifícios” (Carta de Veneza, 1964, p. 2). O artigo 6º diz que a conservação

implica a preservação de um esquema em sua escala. Enquanto subsistir, o esquema tradicional será conservado, e toda construção nova, toda a destruição e toda a modificação que poderiam alterar as relações de volumes e de cores serão proibidas (Carta de Veneza, 1964, p. 2).

Entende-se que projeto do Brasil Arquitetura descumpriu essas duas recomendações. O Centro de Interpretação do Pampa foi pensado, justamente, com o intuito de dar uma função útil ao edifício abandonado. Esse fim induziu a operações que alteraram, significativamente, o esquema existente. O edifício, que antes tinha

planta em “L”, passou a estar organizado em função de um novo partido, em torno de um pátio central. O “completamento” da planta alterou também as relações com o entorno. Enquanto o edifício antigo tinha vistas para fora, agora é voltado para dentro, circunstância que foi agravada pelo fechamento das janelas.

Essa relação também foi, expressivamente, modificada com a inversão da entrada principal. A “frente” do edifício foi reposicionada para a rua lateral (Figura 120), provavelmente para proporcionar acessibilidade universal e diminuir o percurso até a entrada. O único acesso da antiga enfermaria agora conecta-se aos anexos através de uma rampa (Figura 121). Ainda é possível entrar no edifício através dessa porta (espaço n. 08 na planta baixa - Figura 113), mas o espaço de acolhimento encontra-se na outra entrada (espaço n. 01 na planta baixa - Figura 113). Uma modificação de mesma natureza decorreu da intervenção de Paulo Mendes da Rocha na Pinacoteca de São Paulo, em que a entrada principal foi reposicionada para voltar-se a outra rua, alterando a relação do edifício com seu entorno imediato.



Figura 120 - Nova entrada do Centro de Interpretação do Pampa em construção
Fonte: <http://brasilarquitectura.com>



Figura 121 - Conexão da antiga entrada da Enfermaria Militar com os novos anexos
Fonte: <http://brasilarquitectura.com>

A obra também não se submete à recomendação de intervenção mínima e de caráter excepcional. A extensão dos complementos deu-se para abrigar um programa que extrapolava a área existente, seguindo as exigências da função utilitária, o que, por si só, já iria contra a Carta de Veneza.

Além disso, as paredes e as lajes de concreto servem como apoio e reforço para as antigas alvenarias, o que também fere o princípio da reversibilidade, já que não é mais possível retomar o estado anterior sem danificar a estrutura original.

Assim como o Sesc Pompeia, o Centro de Interpretação do Pampa alinha-se ao princípio da distinguibilidade, deixando muito claro o que é intervenção contemporânea e o que é preexistente.

Mesmo em desacordo com muitos dos parâmetros estabelecidos pela teoria do restauro, a obra foi aprovada pelo IPHAN, que, novamente, flexibilizou as próprias regras motivado pelo

reconhecimento do escritório responsável pela obra, pela qualidade do projeto, e pela continuidade da função utilitária.

A partir dessa avaliação, entende-se que a intervenção do Brasil Arquitetura no Centro de Interpretação do Pampa pode ser definida como uma reforma. A seguir, o trabalho apresenta a análise dessa obra de reforma conforme o sistema taxonômico desenvolvido nesta tese.

Diante do estado de degradação da antiga enfermaria, muita gente refere-se a ela como ruína. Entretanto, por ainda possibilitar a compreensão de sua volumetria e por permitir a leitura espacial interna, classifica-se o edifício como **Hospedeiro Incompleto**.

A respeito da relação com a demanda, entende-se que, nesse caso, foram adotados dois principais caminhos: a **Transformação Programática e a Transformação Estrutural**.

O uso foi alterado de instalações voltadas à saúde para espaço dedicado à cultura e à pesquisa. As motivações para a transformação programática foram duas: arquitetura inadequada e mudança de propriedade. Na primeira, o edifício se tornou obsoleto para aquele uso. O quartel passou a utilizar as instalações do Hospital Santa Casa de Jaguarão (VILLAS BÔAS, 2020, p. 56), que oferecia uma infraestrutura mais moderna, e desocupou, definitivamente, o prédio quando houve a transferência da unidade militar para Porto Alegre. Na segunda, a parceria com a UNIPAMPA foi o que desencadeou a ideia de ocupar o edifício com o novo programa, após 37 anos de abandono.

Considera-se a intervenção como um caso de uso incompatível, uma vez que o programa extrapolava a área disponível na preexistência edificada. Embora a disposição e o esquema de circulação interno pudessem ser, minimamente, alterados, a necessidade de mais área fez com que a operação fosse executada através de um procedimento de mutação. O complemento alterou, significativamente, a volumetria, as relações espaciais e estabeleceu claro contraste com o antigo edifício.

A transformação estrutural foi necessária em virtude da degradação do edifício. Considera-se que o motivo foi a antiguidade já que, o abandono permitiu que o tempo deteriorasse a estrutura. A intervenção é um caso que apresenta o uso de uma técnica construtiva diferente da original. Utilizou-se concreto para estabilizar as paredes de alvenaria e para fazer as lajes de piso e cobertura (Figuras 122 e 123).



Figura 122 - Nova laje de piso CIP
Fonte: <http://brasilarquitetura.com>

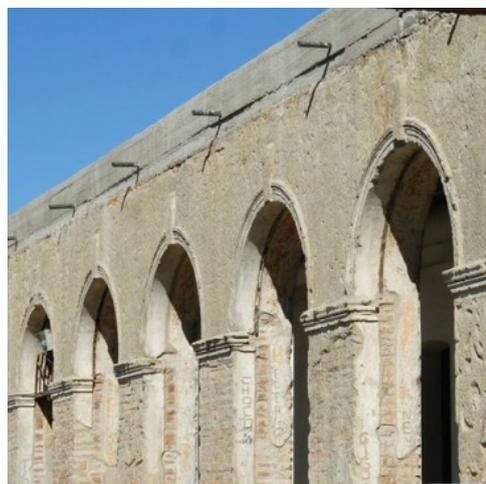


Figura 123 - Nova laje de cobertura CIP
Fonte: <http://marsou.com.br>

Segundo os conceitos apresentados nesta tese, a transformação tem características de um procedimento de miscigenação. Embora o concreto destaque-se em relação à materialidade do edifício

original, as estruturas de sustentação remontam o perímetro e a proporção originais do projeto, inclusive replicando janelas da alvenaria faltante.

Assim, pode-se classificar a intervenção no Centro de Interpretação do Pampa como um **Hospedeiro Incompleto com Transformação Programática e Estrutural**. O diagrama de possibilidades abaixo (Figura 124) resume as operações dessa obra.

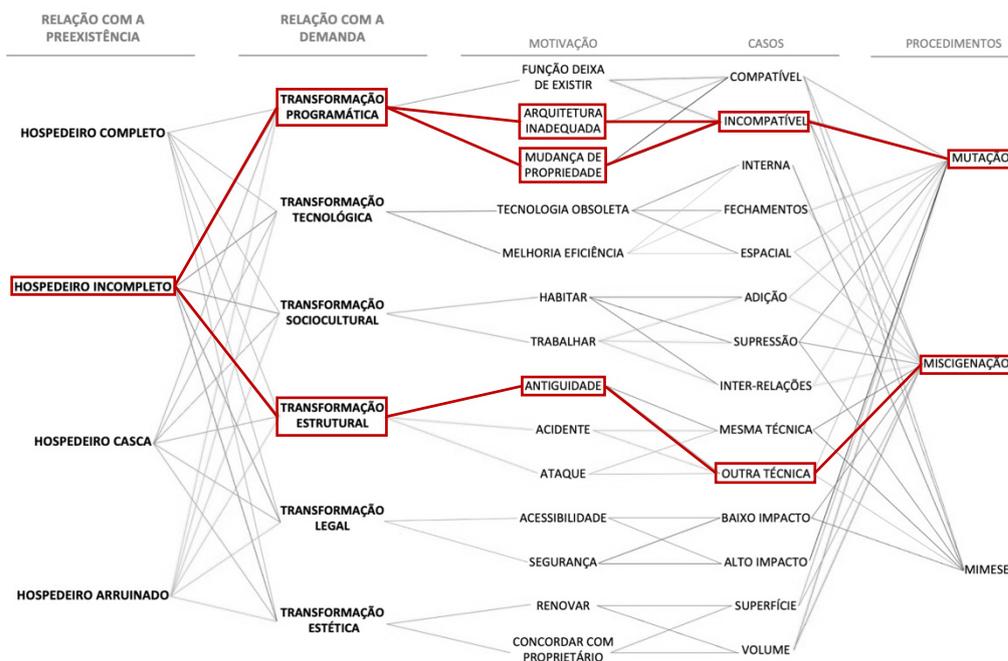


Figura 124 - Diagrama de possibilidades para o Centro de Interpretação do Pampa

Este trabalho considera a intervenção do Brasil Arquitetura como reforma porque adota parâmetros de projeto específicos para o caso com o intuito de reestabelecer o valor utilitário. Os autores apropriam-se das ruínas como elemento de projeto, criando uma interação entre o novo e o antigo que mantém ou até mesmo, intensifica, a relação da comunidade com aquele espaço, mas também dá a ele novas possibilidades. Manter o edifício em uso, como já exposto neste trabalho, é uma forma de preservação. Ao

escrever sobre a obra²², os autores comentam a nova vida que foi possibilitada através dessa reforma:

Em síntese, quando finalizada toda a obra, teremos por fora o *fantasma* solene, abandonado na paisagem a intrigar o visitante, desafiando-o a entrar e descobrir seu conteúdo. No interior, com acabamentos e o conforto que um museu contemporâneo requer e com a mais moderna tecnologia expositiva, teremos uma viagem ao pampa, sua natureza e seu imaginário.

Todos esses elementos “conceitos” utilizados na reabilitação da edificação histórica promoverão a transformação e a adequação do conjunto à sua nova vida. Um documento do passado cheio de glória, dor e sofrimento, feitos e fatos humanos, será agora ferramenta do futuro a ser construído, pautado na convivência (BRASIL ARQUITETURA, 2009).

Hospedeiro Casca: Sala São Paulo

A Sala São Paulo é um espaço de concertos, sede da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF), construída no antigo saguão da Estação Ferroviária Júlio Prestes, entre 1997 e 1999, a partir de projeto do arquiteto Nelson Dupré.

O auditório é um dos principais espaços de concerto do país e é reconhecido, internacionalmente, pela sua qualidade acústica. Foi premiado com a Menção *hors concours* no Prêmio do Instituto de Arquitetos do Brasil, Departamento de São Paulo (IAB-SP), em 2000 e, no mesmo ano, recebeu o *USITT Architecture Award*, concedido pelo *United States Institute for Theatre Technology*. Em 2001, recebeu o *Prix d'Excellence* por melhor projeto de uso público

²² Texto disponível em: <<http://brasilarquitetura.com>> Acesso em: 13 de janeiro de 2022.

do mundo, concedido pela *FIABCI - Fédération Internationale des Professions Immobilières*. Em 2002, recebeu o Prêmio AsBEA por Arquitetura Institucional. Em 2015, foi mencionado pelo jornal *The Guardian* como uma das dez melhores salas de concertos do mundo²³. No próprio ano de sua inauguração, 1999, a Sala São Paulo foi tombada, em âmbito estadual, pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico Arqueológico, Artístico e Turístico (CONDEPHAAT). Em 2000, o IPHAN tombou o Conjunto Histórico do Bairro da Luz, que inclui a Estação Júlio Prestes. Na ata da reunião do conselho consultivo, está escrito que “A Estação Julio Prestes foi restaurada para sediar a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo”²⁴.

A obra é, amplamente, pesquisada. A busca sistematizada nos repositórios digitais das universidades brasileiras com programa de pós-graduação em arquitetura e no Portal de Periódicos Capes apontou 354 menções da Sala São Paulo.²⁵

A intervenção que transformou o pátio em palco e plateia, causou discordância entre alguns estudiosos. Ruth Verde Zein e Anita Di Marco, no artigo “Da Estação Julio Prestes à Sala São Paulo de Concertos: um estudo de caso”, publicado, em 2007 nos *Anais do*

²³ Lista disponível em:

<<https://www.theguardian.com/travel/2015/mar/05/10-worlds-best-concert-halls-berlin-boston-tokyo>> Acesso em: 09 de janeiro de 2022

²⁴ Documento disponível em

<[http://portal.iphan.gov.br/uploads/atas/2000_03_23a_reuniaordinaria_10_de_agosto\(2\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/atas/2000_03_23a_reuniaordinaria_10_de_agosto(2).pdf)> Acesso em: 14 de janeiro de 2022.

²⁵ Foram encontradas 106 menções no repositório da USP; 73 no da UFRJ; 36 no da UFRGS; 26 no da UFBA; 13 no da UFRN; 12 no da UFMG; 11 no da UFU; 10 no da Mackenzie; 06 no da FEBASP; 05 no da UFSC; 03 no da UFPB; 03 no da UFSM; 02 no da UNB; 01 no da UNISANTOS; 01 no da UNIFOR; 01 no da USP/SC; 01 no da UNICAMP; 01 no da UFAL; 01 no da UFF e 42 no Portal de Periódicos Capes.

III Seminário Projetar, relacionam o projeto da Sala com os preceitos do restauro.

O detalhamento da obra de revitalização da Estação Júlio Prestes, transmutada em Sala São Paulo de Concertos Sinfônicos, nasceu de alguns pressupostos conceituais básicos, advindos de questões objetivas, distintas e combinadas: os preceitos de restauro; as contingências do edifício existente; a predominância técnica das questões acústicas (ZEIN e MARCO, 2007, p. 12-13).

Por outro lado, Beatriz Kühl considerou a intervenção realizada no saguão da Estação Júlio Prestes um equívoco:

O empreendimento exigiu [...] grandes mudanças, pois foi necessário alterar a característica básica desse espaço, que, de aberto passou a ser completamente fechado. Por questões acústicas, uma cobertura isolante e um complexo sistema de forro com painéis ajustáveis foram instalados, e suas laterais, antes fonte de iluminação e ventilação para as galerias nos vários andares, tiveram de ser fechadas. Apesar de o projeto respeitar um dos princípios basilares do restauro, a distinguibilidade da ação contemporânea, dois outros preceitos ficam prejudicados – mínima intervenção e reversibilidade (retrabalhabilidade) –, já comprometidos na fase anterior ao projeto, quando da escolha do uso para aquele espaço (KÜHL, 2018, p. 178-179).

A autora ainda questiona se não teria sido melhor instalar a sede da orquestra em um edifício novo, próximo ao local, ao invés de realizar uma operação tão invasiva.

No artigo “Notas sobre a Sala São Paulo e a nova fronteira urbana da cultura”, publicado na Pós - Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP, em 2001, os autores, Guilherme Wisnik, Mariana Fix, José Guilherme Pereira

Leite, Julia Pinheiro Andrade e Pedro Arantes, enfatizam o sucesso da obra e descrevem o projeto como restauro:

De artistas a gerentes de marketing, de políticos progressistas a incorporadores imobiliários, a Sala São Paulo parece ser a mais nova unanimidade da cidade. Da qualidade do restauro e do espaço resultante à “acústica ótima” da engenhosidade do teto móvel ao potencial de transformação do centro, tudo confirma o sucesso da operação. Na expressão de um artista plástico, a Sala São Paulo, enfim, representa um salto civilizatório (WISNIK, FIX, *et al.*, 2001, p. 193).

O próprio site da Sala São Paulo tem uma seção para explicar a obra que eles também denominam como restauro²⁶.

Seja por um lado ou por outro, fica claro que o projeto conta com alto valor arquitetônico. A Sala São Paulo foi uma das obras escolhidas para a análise, justamente, por ter sido o centro de uma polêmica a respeito da legitimidade da intervenção. Esta tese visa a demonstrar que a operação se encaixa no conceito de reforma, argumentando, portanto, que esta categoria de projeto pode incrementar o valor da preexistência.

Análise Arquitetônica

A intervenção que deu origem à Sala São Paulo estava contemplada por um programa para recuperar a região da Luz, no centro da Cidade de São Paulo. O local foi importante polo para o sistema ferroviário, concentrando também atividades de comércio e de serviços. O declínio do transporte ferroviário no país, que

²⁶ Endereço eletrônico:

<<http://www.salasaopaulo.art.br/paginadinamica.aspx?pagina=restauro>>
Acesso em: 09 de janeiro de 2022.

aconteceu a partir da segunda metade do século passado, e sua substituição por outros meios de locomoção, fez com que as atividades da região fossem dissipadas para outros núcleos. A ideia de transformar a região em polo cultural – que recebeu o nome de Polo da Luz –, contou com o apoio do Governo do Estado, que delimitou a área de intervenção através das avenidas Tiradentes e Prestes Maia, no eixo norte-sul; da Av. Duque de Caxias e Rua Mauá, ao sul; da Alameda Nothmann, a oeste; e ao norte a Rua Três Rios. Os recursos investidos foram direcionados para a recuperação da área, que incluía as intervenções na Pinacoteca do Estado e na Estação da Luz, e para um novo sistema de trens metropolitanos.

A Estação Júlio Prestes, onde fica a Sala São Paulo, foi concebida na segunda década do século XX. Em meio ao intenso crescimento urbano, a Estrada de Ferro Sorocabana investiu na construção de uma nova estação na capital paulista. O projeto ficou a cargo do arquiteto Christiano Stockler das Neves, formado, em 1911, na Universidade da Pensilvânia, na Filadélfia, EUA.

A proposta apresentada por Neves, em 1925, apresentava linguagem conservadora, influenciado pelos professores de origem francesa dos quais o arquiteto havia sido aluno nos EUA, “mesmo enfrentando a efervescência cultural da época, refletida na Semana de Arte Moderna realizada em São Paulo três anos antes” (GORSKI, 2003, p. 81). Especialmente, o edifício conta com a estação e a gare posicionadas no mesmo nível. O local de espera é um grande e amplo *hall* localizado no núcleo da planta retangular, como um átrio central coberto por uma estrutura metálica com fechamento em vidro.

O Grande Hall, momento culminante do conjunto, pode ser descrito como um pátio coberto, com ~25 x ~51 metros, rodeado por 32 colunas de 10 metros de altura, coroadas por capitéis coríntios, semelhantes às da fachada urbana. Nas laterais maiores sobrepõe-se, sobre o entablamento, uma outra ordem de arcos configurando aberturas voltadas, na altura do segundo pavimento, para o segundo anel de circulação. Em cada uma das laterais menores apoia-se sobre o entablamento um único vão em arco, voltado para cada um dos dois halls menores, e fechado por vitrais artísticos. Os dois Halls menores, mas igualmente de grande altura, serviam igualmente de espaço de acesso e de conexão entre os vários ambientes do edifício, e são coroados por claraboias também fechadas por vitrais (ZEIN e MARCO, 2007, p. 4).

A construção de concreto armado e aço iniciou em 1926 (Figura 125). Com a mudança na direção da empresa e contando com os reflexos da crise de 1929, a obra teve que ser interrompida. A retomada exigiu vários ajustes com os quais o arquiteto não concordava e, por isso, acabou afastando-se. A obra seguiu sob o comando de Bruno Simões Magro e foi inaugurada em 1938 (Figura 126). Diferentemente do projeto original, a Estação Júlio Prestes acabou sendo construída sem a cobertura do que seria o Grande Hall, sem as cúpulas laterais e sem a marquise da fachada (Figuras 127 e 128).

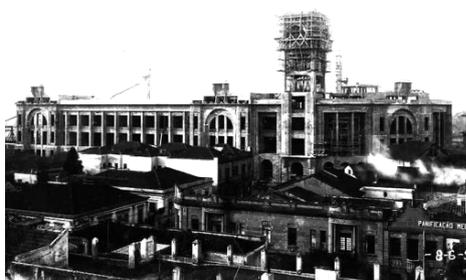


Figura 125 – Construção da Estação Júlio Prestes

Fonte: <https://sampahistorica.wordpress.com>



Figura 126 - Estação Júlio Prestes, em 1958

Fonte: <https://sampahistorica.wordpress.com>

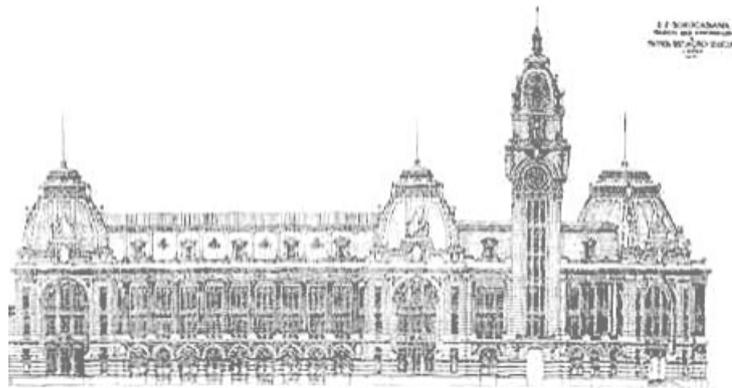


Figura 127 - Projeto original da Estação Júlio Prestes
Fonte: <https://arquivo.arq.br/projetos/estacao-julio-prestes>



Figura 128 – Estação Júlio Prestes como foi construída
Fonte: (GORSKI, 2003, p. 79)

A decadência do transporte ferroviário de passageiros fez grande parte da infraestrutura do setor passar por um processo de sucateamento. A Estação Júlio Prestes manteve-se em relativo bom estado de conservação pelo fato de nunca ter perdido o uso. Após 1970, a FEPASA (Ferrovias Paulista S. A.) foi a empresa estadual responsável pelas ferrovias paulistas e sua Coordenadoria de Patrimônio Histórico e Ambiental teve importante papel na manutenção da estrutura. A partir da década de 1990, a Estação Júlio Prestes passou a ser operada pela Companhia Paulista de Trens Metropolitanos (CPTM).

O Grande *Hall* permaneceu inacabado configurando “apenas um pátio descoberto, sem uso e desolado.” (ZEIN e MARCO, 2007, p. 5) (Figuras 129 e 130). Quando se decidiu que a Orquestra

Sinfônica do Estado de São Paulo deveria ter um espaço específico, o grupo técnico responsável pela busca surpreendeu-se com as vantagens que o pátio da Estação Júlio Prestes oferecia.

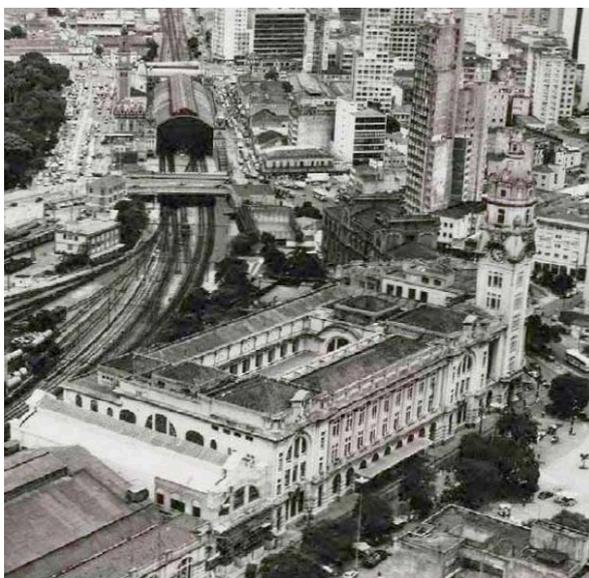


Figura 129 - Estação Júlio Prestes por volta de 1983

Fonte: <http://netleland.net/tag/estacao-julio-prestes>



Figura 130 - Grande Hall da Estação Júlio Prestes por volta de 1983

Fonte: <http://netleland.net/tag/estacao-julio-prestes>

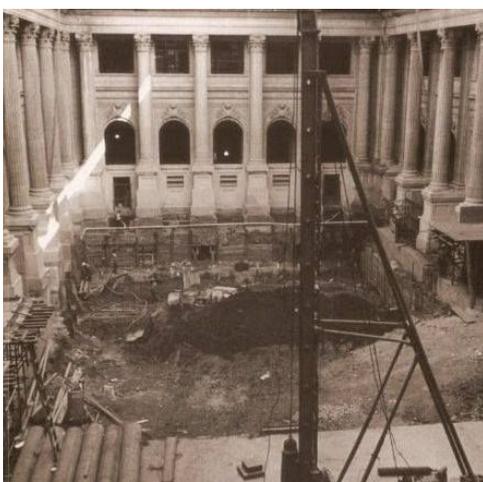


Figura 131 - Início das obras da Sala São Paulo em 1997

Fonte: <http://netleland.net/sao-paulo/de-estacao-de-trem-a-sala-sinfonica.html>



Figura 132 - Sala São Paulo ocupada em 2019

Fonte: <https://concerto.com.br/textos/critica/oitava-de-mahler-festeja-20-anos-da-sala-sao-paulo>

O espaço vazio possuía as proporções ideais para contribuir com a qualidade acústica (1:1:2) e tinha dimensões muito parecidas com a *Symphony Hall* de Boston (ZEIN e MARCO, 2007, p. 7). Como era

descoberto, a altura poderia ser ajustada para proporcionar uma volumetria adequada para garantir o tempo de reverberação ideal. A disposição do espaço, circundado por uma densa construção em concreto armado e alvenaria de tijolos, organizada em anéis sucessivos, já promovia uma boa barreira acústica, que foi melhorada pelo isolamento de aberturas.

A Sala São Paulo – nova sede da OSESP – foi, então, construída no pátio central da Estação Júlio Prestes (Figura 131) e inaugurada em 9 de julho de 1999 (Figura 132). O projeto foi conduzido pelo arquiteto Nelson Duprê, que já tinha experiência com projetos como os do Teatros Municipal de São Paulo e do Teatro D. Pedro II, de Ribeirão Preto.

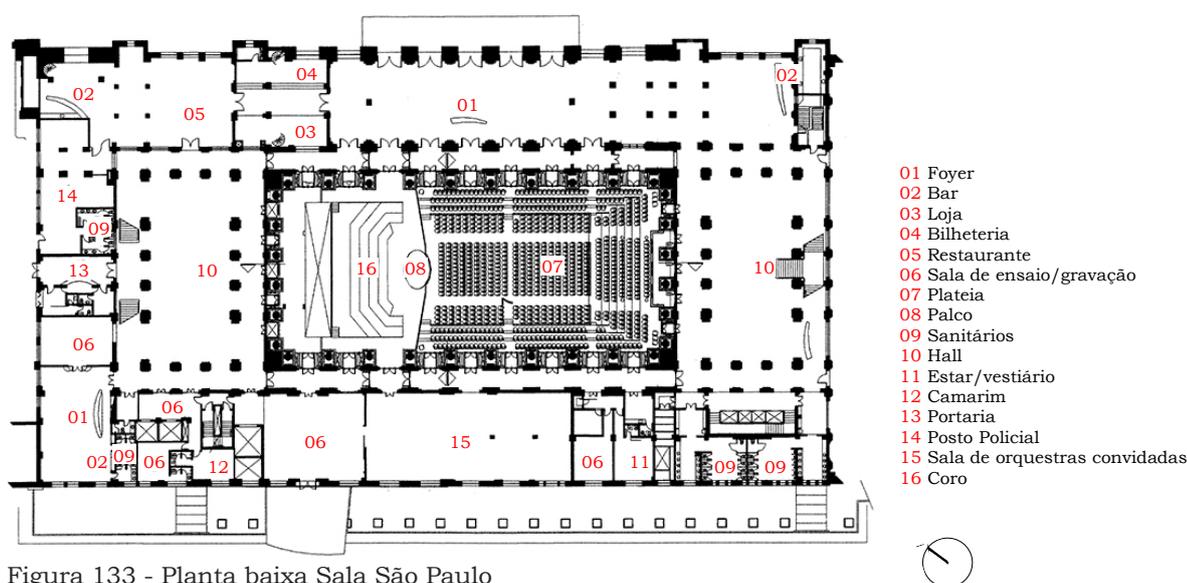


Figura 133 - Planta baixa Sala São Paulo
 Fonte: <http://www.duprearquitetura.com.br/julio-prestes.htm>

Espacialmente, o palco foi posicionado em uma das extremidades do retângulo, com o coro atrás (Figura 133). As fachadas do pátio foram mantidas e, para destacar o ritmo marcado pelas colunas, os balcões do mezanino projetam-se em cada intercolúnio. A consultoria acústica de José Augusto Nepomuceno resultou em

um sistema de forro com placas de alturas ajustáveis, que tem a função de regular o volume da sala para atender aos diferentes tipos de apresentações. Pode-se obter alturas diferentes no palco e na plateia, e “afinar” a sala para cada tipo de evento. O forro não só flexibiliza o uso da sala, mas também permite que a fachada da Estação Júlio Prestes possa ser vista por completo, dependendo do ajuste. Quando o forro está posicionado na sua maior altura, é possível apreciar o arco fechado com vitrais posicionado nas duas fachadas das laterais menores (Figura 134).

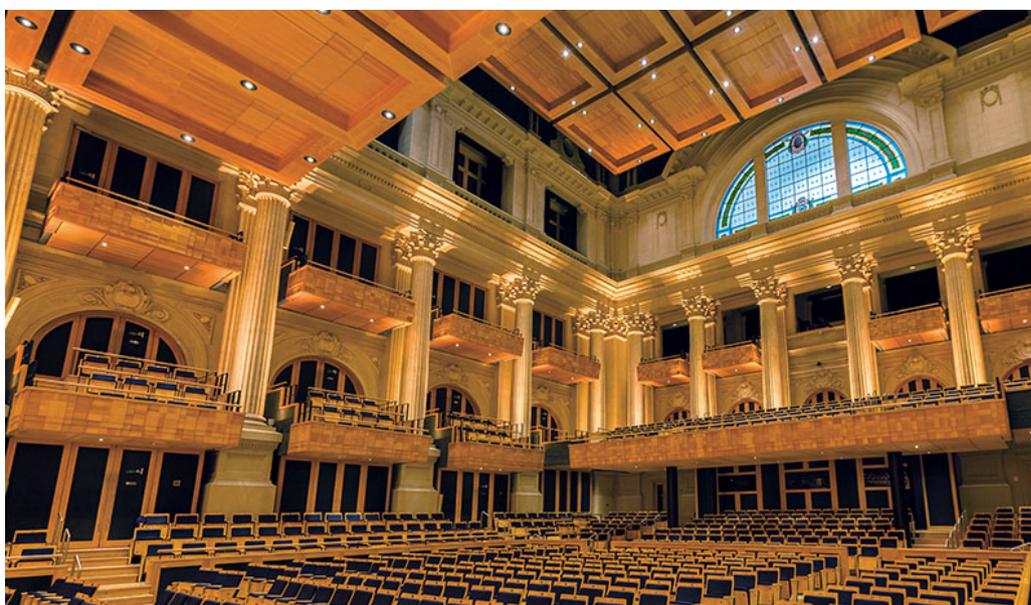


Figura 134 - Forro Sala São Paulo posicionado na maior altura, deixando o arco lateral à vista.

Fonte: <https://www.concerto.com.br>

Para suportar esse forro atirantado, foi executado um piso técnico em *steel deck*. Acima, foi posicionado todo o equipamento de controle do forro e os mecanismos para atender às mais diversas necessidades dos espetáculos. Como a edificação original previa o fechamento do espaço, a estrutura da cobertura pôde ser apoiada nas colunas existentes, demandando apenas um reforço nas fundações. Acima do piso técnico, foi construída uma cobertura curva (Figuras 135 e 136) – parecida com a que havia sido

projetada por Christiano Stockler das Neves – coberta com policarbonato para manter a transparência original, mas evitar grandes cargas (Figura 137).

Agora a transparência não ilumina a sala e sim um piso técnico, cuja disposição permite solucionar várias das questões funcionais decorrentes das necessidades do novo uso, abrigando equipamentos de ar-condicionado, de segurança contra incêndios e de apoio tecnológico além do maquinário de controle do forro acústico da sala (ZEIN e MARCO, 2007, p. 12).

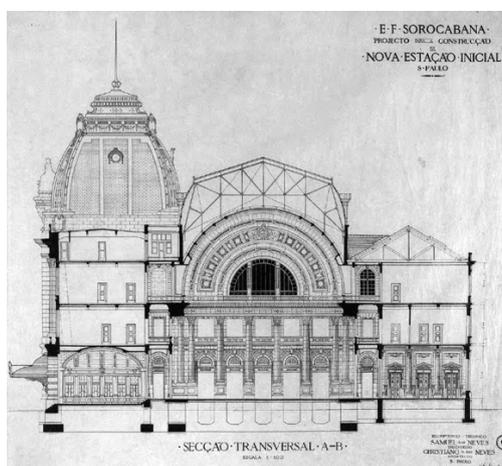


Figura 135 - Corte transversal do projeto original para a Estação Júlio Prestes onde se vê a estrutura de cobertura do Grande Hall

Fonte: (GORSKI, 2003, p. 83)

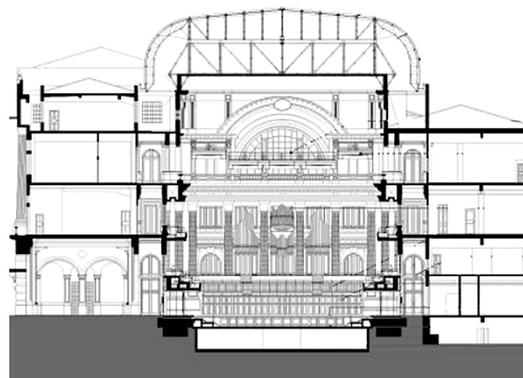


Figura 136 - Corte transversal do forro da Sala São Paulo onde se vê a nova cobertura proposta por Nelson Dupré.

Fonte: <http://www.duprearquitetura.com.br/>



Figura 137 - Estrutura da cobertura da Sala São Paulo em policarbonato alveolar

Fonte: (GORSKI, 2003, p. 88)



Figura 138 - Placa do forro móvel da Sala São Paulo mostrando a laje *steel deck* acima

Fonte: Brendow Butinhol

Em termos formais, a intervenção de Dupré estabelece um contraste sutil com a preexistência. Os elementos arquitetônicos existentes têm linguagem neoclássica, com muitos detalhes minuciosos, e as adições têm linhas retas e geometria simples, sem adornos expressivos. Elas também instituem uma diferença a partir da introdução da madeira nos balcões, nas cadeiras, no palco e no forro. Entretanto, nenhuma delas se sobressai à composição formal original, utilizando a colunata e os vitrais como elementos guia para o projeto da intervenção (Figura 139).

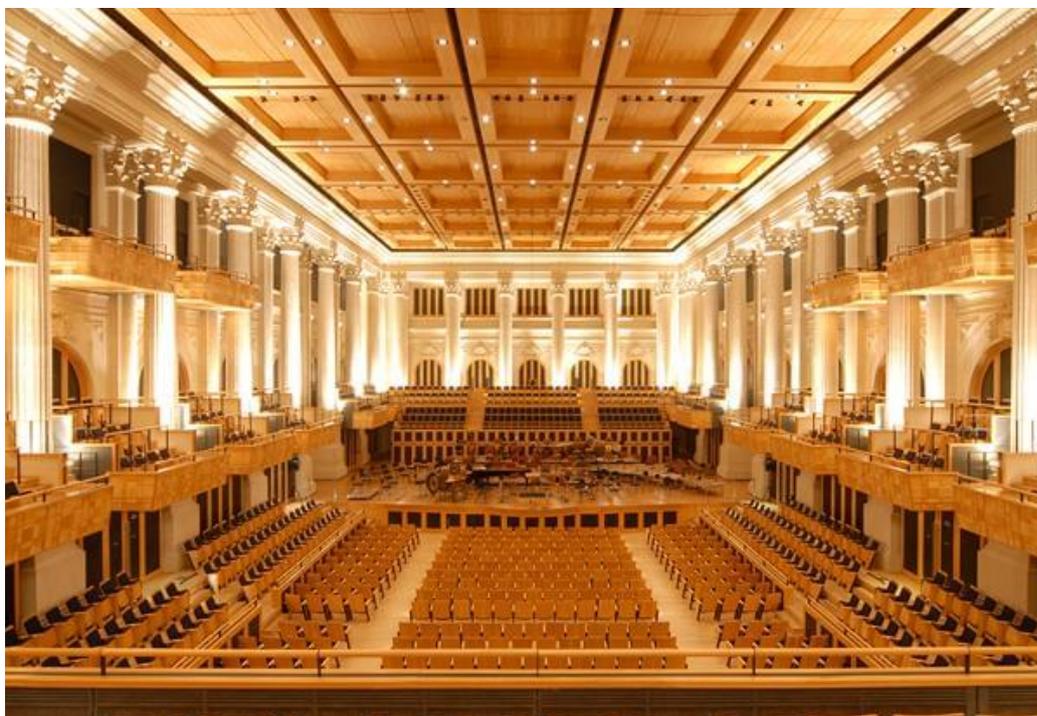


Figura 139 - Sala São Paulo com o forro posicionado na altura mais baixa
Fonte: https://www.galeriadaarquitectura.com.br/projeto/dupre-arquitetura-coordenacao_/sala-sao-paulo/1357

As intervenções, nos outros espaços (além do pátio), foram bem pontuais. Em termos funcionais, a entrada continuou no mesmo local, mas, os saguões da estação passaram a servir como *hall* e como *foyer* para a sala de concertos. A circulação teve de ser alterada para permitir o acesso ao mezanino. A nova escada em aço e madeira entrelaça-se com a estrutura existente, também se diferenciando do edifício antigo pela materialidade (Figura 140).



Figura 140 - Escada de acesso ao mezanino da Sala São Paulo

Fonte: <http://www.duprearquitetura.com.br/julio-prestes.htm>

A obra, ainda hoje, é um absoluto sucesso de público e de crítica, aparecendo como referência para projetos de salas de concertos, projetos de intervenção e soluções acústicas. A colaboração entre as equipes de arquitetura, de acústica e do órgão de salvaguarda, resultou em um projeto de excelência, que deu nova vida a um espaço antes negligenciado.

Especiação

A obra da Sala São Paulo foi acompanhada e assessorada pelos técnicos da Condephaat, que tiveram presença ativa em todo o processo. O posterior tombamento do conjunto pelo IPHAN, em 2000, também demonstra a concordância dos órgãos de salvaguarda com a intervenção.

Embora a obra seja, amplamente, reconhecida, os estudiosos mais conservadores da restauração questionam a decisão de

implementar a sala de concertos no pátio da estação. Visando a fundamentar o reconhecimento da intervenção como reforma – e afastá-la da restauração –, demonstra-se como o projeto, a rigor, fere alguns preceitos da Carta de Veneza de 1964.

Evidentemente, a intervenção subverte o esquema tradicional ao implementar um uso tão diferente do anterior, reconfigurando o antigo pátio em uma sala de espetáculos. Da mesma maneira, altera a relação de volumes ao cobrir um espaço anteriormente aberto e ao implementar os balcões sobressalentes que definem o mezanino. Isso, claramente, fere o Artigo 6º da Carta que estabelece que operações desse gênero “serão proibidas” (Carta de Veneza, 1964, p. 2).

A intervenção também não tem “caráter excepcional” (Carta de Veneza, 1964, p. 2), ela seria dispensável no sentido de manutenção da integridade da preexistência. A Sala São Paulo é fruto da vontade de estabelecer um novo uso no espaço do pátio e da demanda específica para uma sede para a OSESP.

Como Beatriz Kühl já mencionou, a reversibilidade também fica comprometida, sendo inviável o retorno ao estado anterior após a implementação da sala.

Assim como o Sesc Pompeia e o Centro de Interpretação do Pampa, o único princípio preconizado pela Carta de Veneza que a obra atende seria o da distinguibilidade, já que deixa muito claro o que é intervenção e o que é antigo.

Com base nessas considerações, este trabalho argumenta que a Sala São Paulo seja resultado de uma operação de reforma e não

de uma restauração, uma vez que atende a uma demanda específica, utilizando parâmetros de projeto definidos, exclusivamente, para esse caso.

A partir da aplicação do sistema taxonômico desenvolvido nesta tese, a preexistência – a Estação Júlio Prestes – pode ser definida como **Hospedeiro Casca**, uma vez que o pátio central representa um grande espaço vazio definido por fachadas construídas.

Em termos de relação com a demanda, a transformação do pátio em sala de concertos configura uma **Transformação Programática**. O motivo dessa transformação foi a mudança de propriedade. Quando a estação foi transferida para a CPTM em 1995, foi criada a oportunidade para que o Governo de São Paulo promovesse a intervenção comandada por Nelson Dupré. A Companhia transferiu os trens de longa distância para a estação nova da Barra Funda. Hoje, a Estação Júlio Prestes ainda mantém parte da plataforma, que serve apenas como ponto de partida.

Para efeitos deste trabalho, considera-se esse um caso de uso incompatível, uma vez que foram necessários muitos ajustes tecnológicos para a implementação do projeto.

Aparentemente, nada mais impróprio para receber uma sala de concertos do que uma estação de trens ainda em funcionamento. A trepidação e os ruídos são enormes e exigem soluções caras e sofisticadas. Para proteger o Grande Hall, espaço que veio a abrigar a sala de concertos, foi preciso adotar uma série de artifícios técnicos de isolamento acústico e estrutural (desde a construção de simples antecâmaras até a de "pisos e balcões flutuantes"). O sistema é semelhante ao adotado em viadutos para evitar a transmissão de trepidações dos veículos para os pilares e as fundações. No caso da sala, a laje do

piso foi isolada do solo e do restante do edifício, apoiando-se em mais de 2 mil tacos de neoprene (WISNIK, FIX, *et al.*, 2001, p. 197).



Figura 141 - Estação Júlio Prestes com a cobertura da Sala São Paulo

Fonte: <https://brasiltravelnews.com.br/trading/omt-destaca-potenciais-estrategicos-de-sao-paulo/>

Como a intervenção utiliza elementos do projeto original para direcionar sua composição, enaltecendo o esquema formal original, considera-se que a transformação foi realizada através de um procedimento de miscigenação, em que o novo faz clara referência ao antigo. A cobertura pensada como referência ao projeto original (Figura 141) também é um fator que enfatiza a miscigenação.

O diagrama abaixo resume as operações que resultaram na Sala São Paulo (Figura 142).

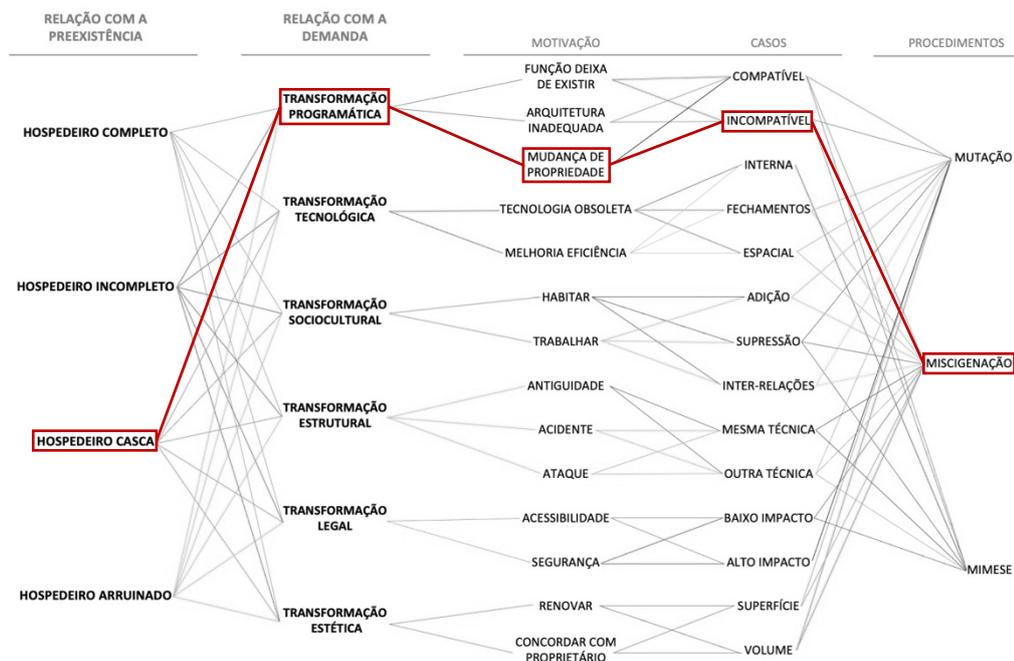


Figura 142 - Diagrama de possibilidades Sala São Paulo

Existem algumas críticas apontando a falta de integração entre as intervenções do Polo da Luz e a falta de conexão entre o público local e as atividades que acontecem no espaço.

Mesmo com uma estação de metrô a 200 m da sala, está previsto que todos os convidados possam chegar de carro: o estacionamento construído nos fundos do edifício, com capacidade para 600 veículos, é capaz de receber toda a audiência, dispensando o uso dos transportes públicos (WISNIK, FIX, *et al.*, 2001, p. 201).

A questão é vista também como uma decorrência da execução da obra a partir de uma parceria público-privada. A Associação Viva o Centro, que representou o interesse público no estabelecimento da parceria, tem como principais mantenedores BankBoston, Bovespa, Bolsa de Mercadorias e Futuros, Nossa Caixa Nosso Banco, Extra-Mappin, Faculdade Belas Artes, Banco Itaú S.A.,

Banespa, Shopping Light, Eletropaulo, Banco Cidade, Unibanco e Grupo Silvio Santos (WISNIK, FIX, *et al.*, 2001, p. 199).

Mesmo que se leve em consideração esta fragilidade da operação, é preciso que se reconheça que ela se deve a uma questão de gestão pública. A obra de intervenção em si não poderia ser responsabilizada pela falta de uma política de reabilitação urbana integrada.

A operação comandada por Nelson Dupré qualificou a preexistência de forma notória, demonstrando como procedimentos de reforma podem ser benéficos.

Hospedeiro Arruinado: Capela de Santana do Pé do Morro

A Capela de Santana do Pé do Morro faz parte das instalações da Fazenda do Pé do Morro, localizada nas proximidades de Ouro Branco, e a 26km do centro de Ouro Preto, em Minas Gerais. Entre 1977 e 1980, ao ser adquirida pela Açominas²⁷, à época controlada pela estatal Siderúrgicas Brasileira S/A, a fazenda foi reformada por Êolo Maia e Jô Vasconcellos para tornar-se casa de hóspedes para funcionários da empresa.

O projeto incluía o restauro da sede da fazenda, que promoveu a remoção de pequenas intervenções, anteriormente, anexadas ao edifício; a construção de uma casa para o caseiro; o tratamento paisagístico do entorno; e a construção de uma capela.

²⁷ Na década de 1990, a siderúrgica foi privatizada e, atualmente, faz parte do Grupo Gerdau.

Segundo Bruno Santa Cecília, a sede da fazenda, foi, de fato, restaurada a partir do projeto de Jô Vasconcellos. A Capela, cujo projeto foi confiado a Éolo Maia, foi reformada e figura entre um dos projetos mais “originais e inventivos do arquiteto” (SANTA CECILIA, 2004, p. 135). O projeto completo da Fazenda do Pé do Morro foi premiado na categoria Restauração de Imóvel Histórico e de Arquitetura de Interior, na 5ª Premiação do Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB/MG), em 1982. A capela, por sua vez, foi tombada pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA/MG) em 2002, poucos meses antes do falecimento do autor.

Inicialmente, a contratante Açominas havia solicitado a construção de uma capela em estilo colonial a partir de ruínas de um possível abrigo para viajantes ou cocheira. Porém, os arquitetos argumentaram, junto aos proprietários, a favor de uma intervenção contemporânea.

Em entrevista, Jô esclarece que a matriz conceitual que orientou os trabalhos provinha das recentes experiências internacionais em restauro e intervenções em edificações históricas, que preconizam a manutenção da integridade do objeto histórico. Sua identidade se garantiria através da distinção visual entre o novo e o antigo, como a utilização de materiais contemporâneos e a independência formal das novas estruturas espaciais e suportes a novos usos (SANTA CECILIA, 2004, p. 135).

A obra da capela aparece no Guia do Patrimônio Histórico de Minas Gerais, produzido pelo IEPHA comparada a Teoria de Brandi, pois, segundo o autor Jorge A. Askar, “se enquadra na dialética do restauro como processo crítico e ato criativo” (ASKAR, 2014, p. 226).

A intervenção de Êolo Maia figurou na Exposição “Infinito Vão: 90 Anos de Arquitetura Brasileira”, com curadoria de Fernando Serapião e Guilherme Wisnik, no núcleo “Eu vi um Brasil na TV” ao lado do Sesc Pompeia e de outras obras de renome. A mostra aconteceu entre 2018 e 2019, na Casa de Arquitectura, em Portugal, e, em 2021, no Sesc 24 de Maio, em São Paulo. O projeto ora em estudo também foi um dos selecionados para publicação no livro *Modern Architecture in Latin America*, escrito por Luis E. Carranza e Fernando Luiz Lara, e publicado pela Universidade do Texas, em 2014. A obra, talvez por seu de pequeno porte, acaba figurando em menos pesquisas acadêmicas, mas, ainda assim, tem relevância, sendo considerada por muitos como a “*opera prima*” (CARRANZA e LARA, 2014, p. 287) do arquiteto. A busca sistematizada nos repositórios digitais das universidades brasileiras com programa de pós-graduação em arquitetura e no Portal de Periódicos Capes mostrou a ocorrência de 50 menções em trabalhos acadêmicos²⁸.

A Capela de Santana do Pé do Morro foi selecionada para a análise neste trabalho porque destaca-se pelo protagonismo que a intervenção assume em relação à preexistência. A tese visa a demonstrar como a Capela encaixa-se no conceito de reforma, enfatizando a qualificação promovida pela intervenção.

Análise Arquitetônica

A Fazenda do Pé do Morro (Figura 143) fica junto à antiga Estrada Real, entre Ouro Branco e Ouro Preto, e teve origem no século

²⁸ Foram encontradas 18 menções no repositório da UFMG; 15 no da UFRJ; 04 no da UFRGS; 03 no da UFBA; 03 no da UFRN; 01 no da USP; 01 no da USP/SC; 01 no da UFAL; 01 no da UFJF; 01 no da UFU; 01 no da Mackenzie e 01 no Portal de Periódicos Capes.

XVIII, percebendo-se, também, construções do século XIX. A diferenciação de datas pode ser feita através da observação do método construtivo: as construções do século XVIII foram executadas com paredes espessas, de cerca de 70cm, e porões para senzala; as do século XIX foram construídas com estrutura de madeira e vedações de pau-a-pique. É um exemplar da arquitetura rural colonial relacionada à sociedade mineradora, mas também era usada como abrigo para viajantes e para contrabandistas de ouro.



Figura 143 - Fazenda do Pé do Morro, onde se vê a Capela de Santana à esquerda, a sede da fazenda e a casa do caseiro à direita.

Fonte: Bruno Guimarães

O local foi ocupado por diversas famílias e, em meados do século XIX, foi vendido à Cia. De Vinhos Nacionais, do Rio de Janeiro. Na década de 1970, a Fazenda do Pé do Morro foi comprada pela Açominas, pois, segundo o Plano de Desenvolvimento Urbano elaborado pela empresa nessa época, ela estava na área de influência direta do complexo siderúrgico. Conforme já dito, a intervenção para recuperar o conjunto de edifícios existentes no local ficou a cargo de Éolo Maia e Jô Vasconcellos. No memorial descritivo do projeto, os arquitetos expõem a postura adotada para intervir nas preexistências:

[...] uso de métodos construtivos que possibilitem o discernimento e a convivência harmônica de duas ou mais épocas de maneira a possibilitar a convivência dos momentos históricos distintos, mantendo clara a possibilidade de equilibrar-se o perfil histórico da obra. E também evitar a idolatria do passado, o que muitas vezes conduz à errônea ideia de reproduzi-lo no autenticamente falso. [...] As verdades construtivas de cada metodologia e época devem ser bem caracterizadas, pois fazem parte de uma história dinâmica e viva (Processo de tombamento do Conjunto Arquitetônico e Paisagístico da Capela de Santana e da Casa Sede da Fazenda Pé-do-Morro *apud* ASKAR, 2014, p. 221).

No fim da década de 1970, a sede da fazenda foi transformada em casa de hóspedes para a Açominas. Foram demolidos alguns anexos e uma construção próxima à sede para dar lugar a uma churrasqueira e a um quiosque. A casa tem planta em “L”, onde se distinguem duas fases de construção: o lado maior é construído com pedra autoportante e o lado menor com estrutura de madeira e fechamento em pau-a-pique. A edificação possui uma varanda em balanço que abrange todo o lado menor do “L”.

A demanda da Açominas pela construção de uma capela previa a reutilização de remanescentes de uma antiga edificação como base para um edifício com linguagem colonial, com o objetivo de abrigar “seis imagens sacras de grande valor histórico e artístico” (SANTA CECILIA, 2004, p. 135). As ruínas constituíam-se de três muretas espessas de pedra e barro, dispostas como um “U”, que provavelmente teriam sido as paredes de um local de pouso para visitantes ou uma cocheira. Essa suposição é embasada pela sua implantação, que fica em um platô próximo à divisa com a estrada, e, também, pela observação das tipologias presentes em fazendas de minério na época colonial, embora não se tenham registros

específicos desse caso. Contrariando a proposta da Açominas, a partir da argumentação dos arquitetos, foi decidido proceder uma intervenção contemporânea na capela, enfatizando o caráter das ruínas através do contraste com o novo. Esse projeto ficou sob responsabilidade de Éolo Maia que, segundo Bruno Santa Cecília:

[...] reedita o tema miesiano do pavilhão de aço e vidro, adaptando-o ao uso religioso. De maneira incomum em sua obra, onde prevalecem as formas estereotômicas e volumes escultóricos, o arquiteto explora os aspectos tectônicos do aço e de seus procedimentos construtivos (SANTA CECILIA, 2004, p. 136).

Após a privatização da Açominas, na década de 1990, a fazenda foi vendida e transformou-se em hotel-fazenda, função que mantém até hoje.

Em termos de implantação, a capela pode ser vista do balcão da sede da fazenda (Figura 144). Espacialmente, Éolo Maia utilizou as partes remanescentes da antiga edificação para configurar o altar e desenvolveu um invólucro que se decola da preexistência em todos os lados, conferindo-lhe destaque.



Figura 144 - Vista do Balcão da sede da fazenda, de onde se vê a Capela de Santana
Fonte: <http://www.iepha.mg.gov.br/>

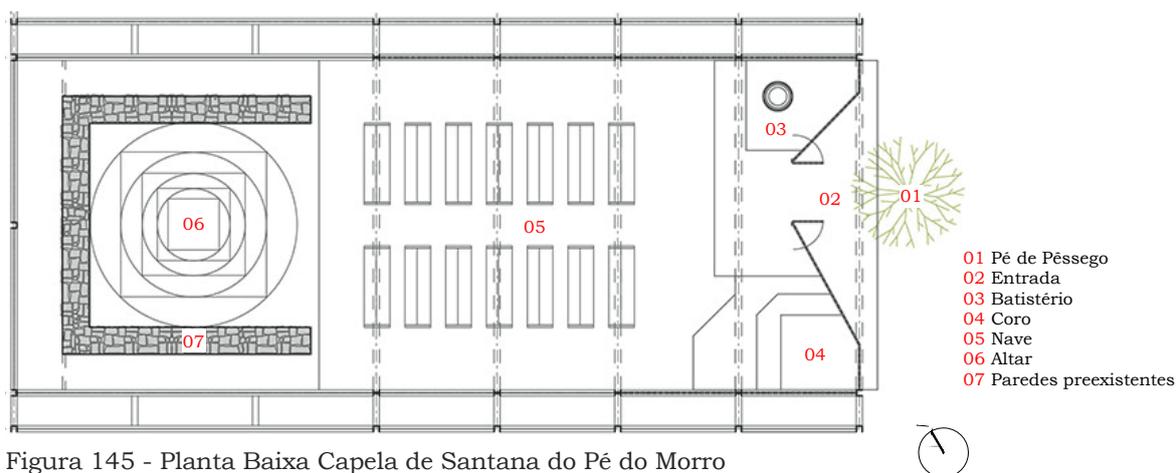


Figura 145 - Planta Baixa Capela de Santana do Pé do Morro
 Fonte: (SANTA CECILIA, 2004, p. 133)

A capela é organizada através de um eixo longitudinal que parte do altar, determinando duas alas simétricas. A porta de entrada é deslocada em relação a esse eixo e recuada em relação ao plano da fachada, configurando dois ambientes laterais de tamanhos diferentes, um destinado a abrigar o batistério e outro para receber o coro (Figura 145). O espaço é compreendido como um só (Figura 146), apresentando pequenas elevações no nível do piso no altar, no coro e no batistério.



Figura 146 - Interior da Capela de Santana do Pé do Morro
 Fonte: <https://www.archdaily.com.br/>

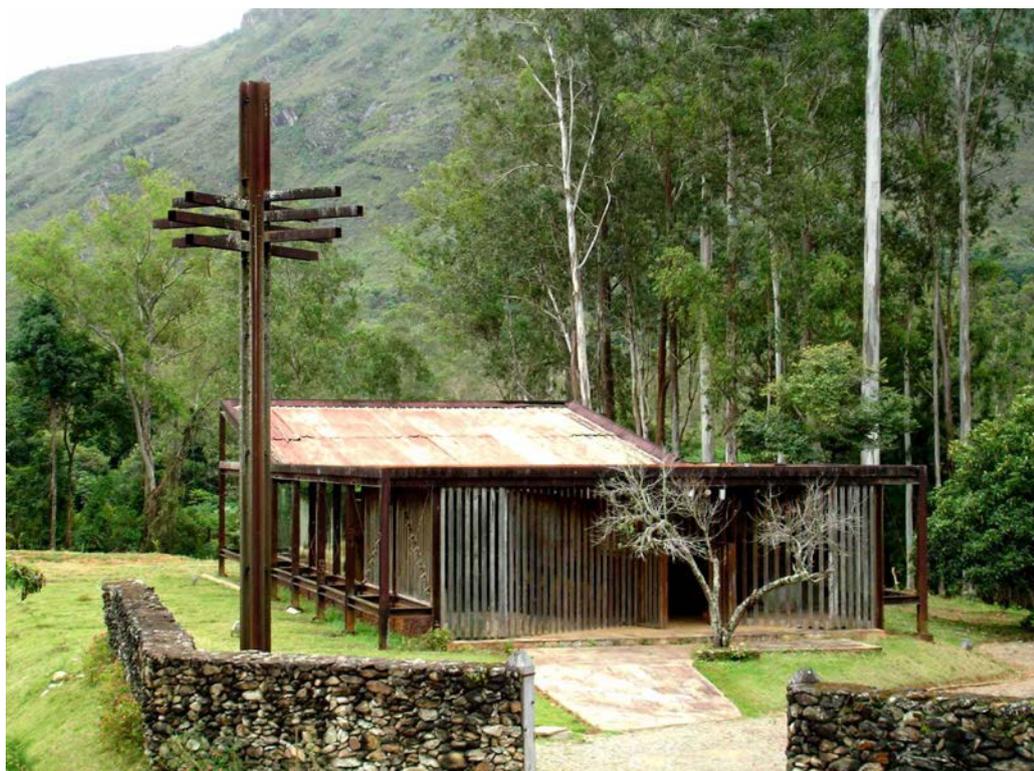


Figura 147 - Vista entrada da Capela de Santana do Pé do Morro
Fonte: <http://www.iepha.mg.gov.br/>

Externamente, a capela é percebida como um volume único. A cruz, feita com os mesmos perfis metálicos que compõem a estrutura da capela, foi posicionada logo a frente do edifício, deixando explícita a função que aquele espaço abriga (Figura 147).

O pavilhão que envolve as ruínas pode ser interpretado como um exoesqueleto. De forma retangular, ele é construído em aço corten e possui cobertura, aparentemente, plana – mas executada em quatro pequenas águas – que se inclina, expressivamente, sobre o altar. A capela é contornada por uma mureta baixa de pedra e, acima, com vidro e painéis de massaranduba. A fachada das laterais maiores é recuada, constituindo um pequeno beiral. O forro é composto por ripas de madeira entrelaçadas, formando uma sequência de pequenas peças triangulares (Figura 148). Entre os painéis de madeira, no fechamento vertical, foram colocados vidros

coloridos em azul e vermelho (Figura 149). Os arquitetos descrevem o projeto da seguinte forma:

Envolvemos esta ruína com uma estrutura metálica de perfis com vedação em cristais temperados e painéis de massaranduba com vidros de cores. Uma imagem simbólica talvez: o presente protegendo o passado para o surgimento do futuro. Com o uso do aço corten na estrutura, o volume da capela ficou da cor da ferrugem ou da própria terra de minério de Minas. Os bancos da capela foram desenhados pelo arquiteto, bem como os forros de madeira vermelha que, numa linguagem concreta, representam as bandeirinhas das festas de São João. A pia batismal é uma esfera maciça de pedra sabão. Assim sendo, acreditamos conseguir um equilíbrio entre as duas construções: a antiga e a nova, com seus valores próprios, mas integradas na paisagem e num conjunto harmônico e equilibrado pelo contraste natural (Processo de tombamento do Conjunto Arquitetônico e Paisagístico da Capela de Santana e da Casa Sede da Fazenda Pé-do-Morro *apud* ASKAR, 2014, p. 225).



Figura 148 – Forro Capela de Santana
Fonte: <https://www.archdaily.com.br/>



Figura 149 - Fechamento lateral Capela de Santana
Fonte: <https://www.archdaily.com.br/>

Tectonicamente, a estrutura é pensada em módulos que orientam a composição do edifício, mantendo-se regulares ao longo da nave e expandindo-se no altar. O beiral formado pelo recuo dos fechamentos laterais cria uma fachada virtual pontuada pelos perfis metálicos, diluindo os limites da capela (Figura 150). A

estrutura, formada por vigas e pilares metálicos, é o que define a volumetria da capela, sendo inerente à sua expressão formal.



Figura 150 - Estrutura metálica formando beiral no exterior da Capela de Santana do Pé do Morro

Fonte: <https://www.flickr.com/photos/rafaelmoraes>

Portanto, pode-se dizer que, formalmente, Éolo Maia utilizou as propriedades da estrutura para conceber o edifício. O exoesqueleto que define a volumetria é configurado a partir da duplicação dos pilares na fachada maior, que, segundo Bruno Santa Cecília, “não encontra justificativas técnicas, senão que arquitetônicas e compositivas” (SANTA CECILIA, 2004, p. 140). O contraventamento em cabos de aço também é um recurso compositivo, visto que são estruturalmente desnecessários para o conjunto inteiramente soldado (Figura 151). Esses elementos conferem leveza ao edifício, a qual contrasta com a solidez da ruína de espessa alvenaria. As listras de madeira e vidro intercaladas na fachada são dispostas formando o desenho de triângulos,

lembrando os elementos de um antigo órgão (Figura 152). O forro, também composto de elementos ripados de madeira, possui peças triangulares alternadamente distribuídas, que foram relacionadas a bandeiras de São João por Jô Vasconcellos, mas que também podem ser interpretadas como alusivas ao órgão de tubos. O vidro colorido contribui com a criação de uma atmosfera celestial, parecida com aquela conformada por vitrais.



Figura 151 - Duplicação de pilares da fachada lateral da Capela de Santana
Fonte: <https://www.flickr.com/photos/rafael-moraes>

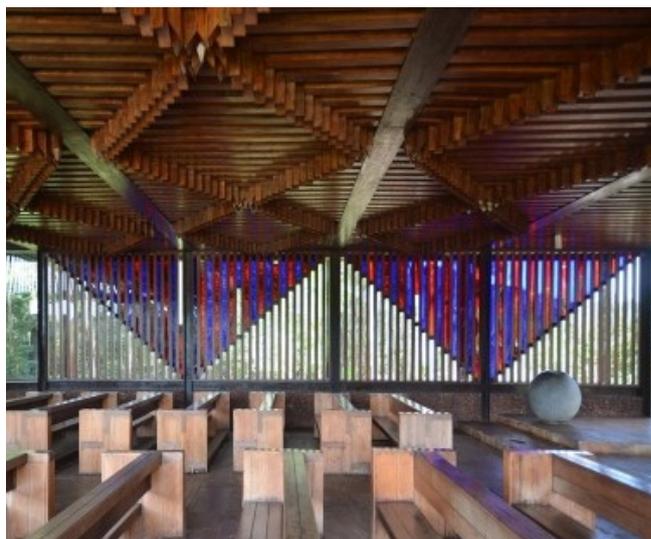


Figura 152 - Fechamento lateral com desenhos triangulares da Capela de Santana
Fonte: <https://www.archdaily.com.br/>

Funcionalmente, a capela atende às demandas do culto cristão. O altar, delimitado pelas ruínas, aparece como principal elemento, contrastando com o vidro, o metal e a madeira da intervenção (Figura 153). A nave possui duas linhas de bancos de madeira projetados também por Éolo Maia, definindo as circulações. O batistério também é definido a partir do mobiliário, nesse caso uma grande pia esférica de pedra sabão (Figura 154). A nova estrutura destaca-se da ruína, criando uma circulação ao redor do altar, fazendo as vezes de um deambulatório. O recuo da porta cria um espaço coberto de transição entre o exterior e o interior. A relação com o entorno é delimitada por vidro transparente no altar e por

vidro colorido intercalado com madeira nos outros espaços, deixando a ruína à mostra mesmo a partir da vista de fora.



Figura 153 - Altar da Capela de Santana formado pelas ruínas
Fonte: <https://www.archdaily.com.br/>

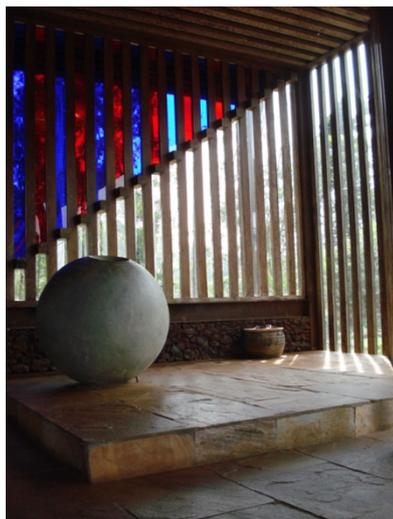


Figura 154 - Batistério da Capela de Santana
Fonte: <https://www.flickr.com/Rafae/Rafaelmoraes>

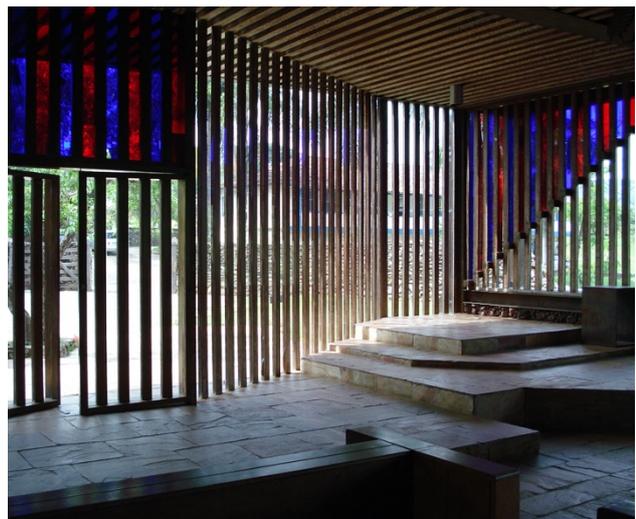


Figura 155 - Coro da Capela de Santana
Fonte: <https://www.flickr.com/Rafae/Rafaelmoraes>

Atualmente, a capela permanece em funcionamento dentro do Hotel Fazenda Pé-do-Morro, e é aberta à visitação pública. O local ficou muito tempo em mau estado de conservação, mas hoje é mantido pela administração do hotel e é possível alugá-lo para cerimônias. A obra diferencia-se muito da maioria das intervenções em ruínas pelo seu caráter propositivo e protagonista, não sendo subjugada e nem subjugando a preexistência.

Especiação

A Capela de Santana do Pé do Morro foi construída, entre 1977 e 1980, a partir de uma preexistência sem proteção legal e sem valor reconhecido e, por isso, estava desobrigada de seguir os parâmetros recomendados pelas instituições de salvaguarda, e pôde ser pensada conforme diretrizes desenvolvidas para aquele local em específico. A Fazenda do Pé do Morro foi tombada, a nível municipal, só em 1998²⁹ e, a nível estadual, em 2002³⁰, o que demonstra o consentimento dos órgãos de salvaguarda em relação aos procedimentos de intervenção, expondo que a ruína ganhou relevância a partir da intervenção de Éolo Maia.

Primeiramente, a decisão de evitar a reconstrução das ruínas em estilo colonial estaria de acordo com as instruções comumente adotadas pelos órgãos de salvaguarda, que entenderia a operação como uma falsificação – ainda mais considerando que não há registro de como era essa edificação no Brasil Colônia. Entretanto, se apreciada à luz da Carta de Veneza, a obra da capela incorre em algumas discordâncias.

²⁹ Através do Decreto de Tombamento n°: 2.183/98 da Prefeitura Municipal de Ouro Branco.

³⁰ Conforme a notificação n° 05/2002 de 30/08/2002 expedida pelo IEPHA/MG.

O projeto foi motivado pela vontade de dar uma função útil às ruínas, que não tinham maior valor arquitetônico ou cultural. Como a preexistência não era institucionalmente protegida, não incidiam sobre ela prescrições que tornassem mandatória a preservação de sua materialidade. Essa decisão foi tomada para que a estrutura fosse aproveitada como templo cristão. Caso esse fosse um caso de restauração, a própria premissa já iria de encontro às recomendações da Carta, que preconizam que a função utilitária não deve ser o pretexto desse tipo de intervenção.

O projeto de Éolo Maia também alterou muito o “esquema tradicional” e a “relação de volumes” das ruínas. As paredes relacionavam-se com seu entorno muito livremente, podendo ser vistas e acessadas de qualquer lado da fazenda. A construção do invólucro estabeleceu um caminho único para chegar até elas e, mesmo com transparência, limitou as visuais, alterando o vínculo dos usuários com a preexistência (Figura 156).

A obra também não é de “caráter excepcional”, ou seja: para a conservação das ruínas não seria necessário todo o aparato criado por Éolo Maia. É lícito aventar que, se o arquiteto fosse seguir à risca as recomendações dos órgãos de salvaguarda, deveria proteger as ruínas da maneira a não alterar sua materialidade e sua fruição, deixando o protagonismo para as reminiscências. Conferir novo uso às ruínas, certamente, não seria recomendado, pois poderia acarretar sua degradação ou adulteração. É verdade que o invólucro criado por Maia acaba protegendo as ruínas das intempéries, porém a intenção central não parece ter sido a de preservar as ruínas para gerações futuras, mas sim torná-las aptas para serem utilizadas como espaço de culto.



Figura 156 - Vista posterior da Capela de Santana, onde se vê o deambulatório e as ruínas
Fonte: <https://www.archdaily.com.br/>

A composição do arquiteto de nenhuma forma pode ser classificada como tímida ou neutra. Pelo contrário: ela toma o lugar como protagonista, incluindo as ruínas como elemento arquitetônico de importância equivalente à dos contemporâneos. Esta é uma postura, muitas vezes, criticada pelos órgãos de salvaguarda, que entendem que isso poderia diminuir ou apagar a importância do antigo.

Predomina no meio acadêmico conservador a postura de que, em operações que impliquem a coexistência de projetos ou construções realizados em tempos distintos, a nova arquitetura não deve competir ou rivalizar plasticamente com a antiga, e, em nenhuma hipótese, mutilá-la, a fim de que o antigo não ceda ao novo a condição de protagonista. [...] O temor maior parece ser o de que a nova arquitetura prejudique ou comprometa a fruição da antiga, e poucas vezes pondera-se o oposto: que, pelo menos desde Riegl, a novidade também é reconhecida como um valor do patrimônio, e pode, inclusive, superar a importância da antiguidade (PELLEGRINI, 2017, p. 81).

O princípio da reversibilidade também acaba ficando comprometido em virtude da execução do piso da capela, que se sobrepõe à ruína. A estrutura, apesar de não encostar na preexistência, implicaria dificuldades ao ser removida, em consequência de seu sistema construtivo. O artigo “Intervenções metálicas em edificações de valor Histórico e cultural: Estudos de caso de interfaces”, publicado em 2010, analisa a Capela de Santana do Pé do Morro e conclui que: “A reversibilidade, tão recomendada pelas atuais teorias do restauro, pode ser dificultada quando se utiliza estrutura em aço com ligações soldadas ao invés de parafusadas” (MORAES e RIBEIRO, 2010, p. 14).

Assim como todos os demais exemplos analisados no quarto capítulo deste trabalho, a capela de Éolo Maia está de acordo com o princípio das distinguibilidade, não deixando dúvidas sobre a coexistência de dois tempos distintos.

A partir das considerações acima, entende-se que a intervenção na Capela de Santana é uma operação de reforma por ter sido concebida a partir de parâmetros únicos e autônomos em relação à Teoria do Restauro e às recomendações das cartas patrimoniais. O fator utilitário, por ter sido um dos principais motivos para a intervenção, também justifica que ela seja apreciada como reforma e não como restauração.

Assim, seguindo o sistema taxonômico desenvolvido no Capítulo 03, utiliza-se o diagrama de possibilidades para entender os procedimentos feitos durante a obra.

Primeiramente, a preexistência, por não preservar mais elementos que permitam a compreensão da sua antiga volumetria, foi considerada um **Hospedeiro Arruinado**.

Em relação à demanda, entende-se que a reforma foi ensejada por uma **Transformação Programática**. A contratante Açominas solicitou que fosse construída uma capela a partir da ruína preexistente, que, anteriormente, pode ter sido um abrigo para visitantes ou cocheira. Conforme já explicado, de início, foi aventada a possibilidade de construí-la em estilo colonial mas, depois, foi executada segundo linguagem contemporânea. Entende-se que as motivações da transformação foram duas: a suposta função que a preexistência exercia – abrigo para viajantes ou cocheira – extinguiu-se na medida em que as fazendas voltadas à extração de minério foram sendo desativadas; a ação da Açominas como proprietária também foi crucial para a intervenção, inclusive ensejando a escolha da materialidade da Capela. A intervenção é um caso de uso compatível, uma vez que as três paredes da ruína não sofreram grandes alterações em sua configuração primária, e poderiam, facilmente, abrigar capelas com outros tamanhos e geometrias – como era a proposta em estilo colonial. A transformação foi realizada por meio de um procedimento de mutação, pois alterou, consideravelmente, tanto a relação da preexistência com o entorno quanto o papel das ruínas como definidoras de espaço. Em seu estado anterior à ruína, as paredes determinavam os limites de um espaço externo e agora definem sutilmente um espaço interno, como uma peça de mobiliário. O diagrama abaixo (Figura 157) resume as operações realizadas na Capela de Santana do Pé-do-Morro. A espécie da reforma é, portanto, **Hospedeiro Arruinado com Transformação Programática**.

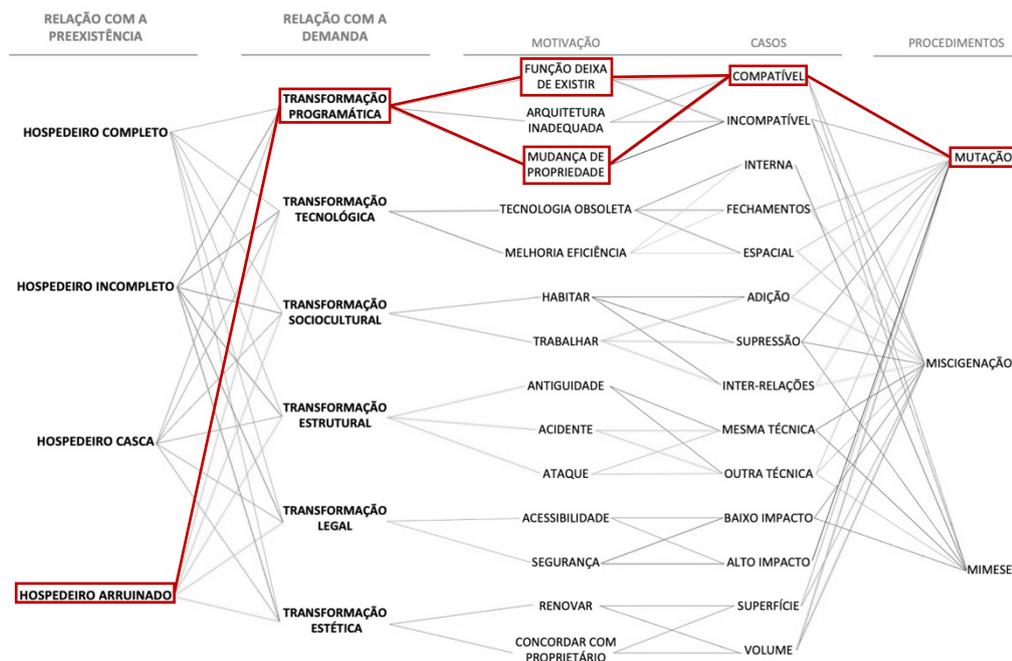


Figura 157 - Diagrama de possibilidades Capela de Santana do Pé-do-Morro

A Capela de Santana do Pé-do-Morro é um claro exemplo de reforma que qualificou a preexistência. Antes, as ruínas não tinham nenhum valor histórico ou arquitetônico reconhecido. A intervenção direcionou o olhar para as ruínas, antes ignoradas, e elevou-as a condição de patrimônio que, conseqüentemente, foi o que as trouxe até a atualidade.

Os fragmentos da antiga construção adquirem [...] uma aura sagrada – potencializada pela habilidade dos arquitetos em lançá-los em uma situação de alto teor dramático, abrigo simbolicamente, com suas paredes que avançam sobre a nave, o fiel. Desta maneira, o fruidor se impressiona com o confronto entre a poética do pitoresco e do sublime impressa nas superfícies dissolvidas pelo tempo da ruína e a estrutura contemporânea que a envolve. Sutilmente elevados, e recebendo o altar principal, os muros arruinados trazem aquele anseio nostálgico do passado [...], um passado que é de fato ilusão, mas irresistível aos olhos do espectador. (BAETA e NERY, 2014)

Conclusão

No capítulo anterior, foram analisadas quatro obras de reforma que são, frequentemente, estudadas sob a luz da restauração. Elas têm em comum o fato de serem amplamente reconhecidas como arquiteturas de alta qualidade. Evidentemente, esse reconhecimento não é unânime, uma vez que já foram alvo de críticas eventuais, geralmente relacionadas à extensão das operações ou às transformações dos esquemas originais. Entretanto, a maioria das publicações considera as obras analisadas como arquitetura de excelência.

Os estudos de caso visavam a demonstrar que as quatro obras representam operações de reforma, conforme conceito proposto nesta tese. Isso significa que as intervenções foram realizadas de acordo com procedimentos desobrigados a acompanharem as recomendações das cartas patrimoniais. Cada arquiteto apropriou-se da preexistência de uma maneira única e estabeleceu um processo de projeto que considerou as características específicas do local de intervenção.

A chancela das obras pelos órgãos de salvaguarda pode dar a entender, erroneamente, que as intervenções cumpriram as recomendações das cartas patrimoniais. A falsa impressão

contribui para que, comumente, elas sejam vinculadas ao campo teórico da restauração e por vezes, inclusive, sejam nomeadas como tal. Frequentemente elas também aparecem referenciadas como revitalização, recuperação, reciclagem, entre outras, porém, dificilmente, são chamadas de reforma, especialmente no âmbito acadêmico.

A palavra “reforma” tem significado atrelado a um procedimento de projeto coadjuvante, uma operação de segunda linha na arquitetura. Esse conceito foi construído junto com a restauração, que estabeleceu os parâmetros que uma intervenção deveria seguir. Beatriz Kühl afirma que, antes do conceito de restauração surgir, as intervenções não eram ações que visavam à preservação.

As ações em obras de épocas precedentes tornaram-se efetivamente preservação de bens culturais quando se afastaram dos atos ditados por razões pragmáticas – abandono, destruição, reformas, reconstruções, transformações feitas, em geral, por questões de uso, que predominaram para quaisquer obras até a segunda metade do século XVIII – e assumiram conotação fundamentalmente cultural (KÜHL, 2018, p. 206).

Esse pensamento colaborou para a ideia de que a reforma não poderia representar uma ação de preservação e não serviria para perpetuar um edifício. Esta tese, no entanto, demonstra o contrário. As quatro obras analisadas no Capítulo 04 testemunham que foi a reforma que proporcionou a continuidade temporal. O reconhecimento pelos órgãos de salvaguarda, viabilizado através da flexibilização de suas próprias recomendações, comprova que as obras foram interpretadas como ações de preservação, ainda que não estivessem integralmente alinhadas às cartas patrimoniais.

Essa interpretação, no entanto, está longe de ser aplicada na maioria das reformas. Pelo contrário, elas são, frequentemente, associadas a operações com potencial de descaracterizar a preexistência, motivadas, exclusivamente, por questões de ordem utilitária e econômica.

Na prática de atuações recentes, só vez por outra se verifica maior consciência e sensibilidade nas propostas e nas operações, tanto na escala urbana, quanto em edificações isoladas. O que se observa, em geral, é a absoluta prevalência de critérios ditados pelo uso, para obter mais lucros, para aparecer nos meios de comunicação, e guiados por interesses setoriais e imediatistas. Em relação às intervenções em bens de interesse cultural, tem-se ampliado o emprego de termos como recuperação, revitalização, renovação e, mesmo, reciclagem e reforma, aplicados até para edificações de grande interesse artístico. São termos que refletem posturas conceituais inadequadas, pois se afastam das razões que motivaram a preservação e que procuram distanciar-se do restauro. (KÜHL, 2018, p. 207).

Entretanto, conforme já demonstrado, a consideração do fator utilitário não implica, necessariamente, ações que se afastam da preservação. Mesmo entre os estudiosos conservadores do campo da restauração, já se percebeu que é vantajoso para a manutenção de um edifício que ele permaneça em uso. Giovanni Carbonara, por exemplo, embora considere que o uso não deve ser a finalidade da intervenção, reconhece que “um monumento sem uso se deteriora de modo rápido, enquanto aquele mantido em funcionamento pode durar séculos” (CARBONARA, 1992, p. 40-41).

O problema é que manter um edifício funcionando por séculos só é possível mediante adaptações de múltiplas naturezas, que irão

repercutir na configuração espacial e, muitas vezes, os procedimentos de restauração não as alcançam em sua totalidade e complexidade.

Aloïs Riegl em “O Culto Moderno dos Monumentos”, fala sobre o valor de uso e relaciona-o com a atualidade, indicando que é um atributo que varia com o passar do tempo. Embora suas recomendações priorizem o Valor de Antiguidade, o autor afirma que:

[...] somente as obras sem utilidade podem ser observadas e apreciadas segundo o valor de antiguidade, ao passo que diante de uma obra útil nos sentimos mais ou menos impedidos e incomodados se esse tipo de obra não apresentar o valor atual esperado (RIEGL, 2014, p. 68).

Em 1903, Riegl já reconhecia que as exigências de uso se alteram de acordo com a época. Em consequência disso, para manter um edifício em funcionamento por séculos, como Carbonara sugere, alterações serão inevitáveis.

A continuidade do uso faz a comunidade interpretar o edifício para além de um espaço físico: ele pode ser palco de certos acontecimentos, pano de fundo de outros, fazer parte do cenário da cidade e participar dela ativamente. Sua importância pode extrapolar a dimensão tangível e as memórias associadas à arquitetura passam a fazer parte do imaginário popular. Esse valor atribuído é o que motiva a decisão de reformar ao invés de demolir. Os eventos conferem significado à dimensão física, o tempo transforma esse significado em lembrança, a lembrança gera identificação que, por sua vez, gera o desejo de impedir a ruína do

edifício. Esse desejo resulta em intervenção na dimensão física, o que motiva novos eventos, que dão origem a novas lembranças.

É possível concluir, portanto, que manter o edifício em funcionamento é uma forma eficaz de fazê-lo persistir no tempo. A sensação de continuidade temporal fortalece a relação das pessoas com seu entorno construído e revela-se fundamental para a construção de uma identidade cultural na qual os usuários possam se reconhecer. Através da reforma, pode-se adaptar o espaço às exigências de uso que irão surgir e, assim, contribuir para sua continuidade.

Com isso, a intenção aqui não é a de afirmar que as ações de restauração são ineficientes para preservação, mas a de demonstrar que tanto a restauração quanto a reforma atendem a propósitos distintos e são caminhos igualmente viáveis, respeitadas as especificidades de cada contexto de intervenção.

Conforme já abordado neste trabalho, os parâmetros da restauração estão, prioritariamente, vinculados à manutenção da imagem e da materialidade do edifício. Portanto, entende-se que eles sejam eficientes quando se trata de garantir a cristalização de um estado. Assim, é lícito pensar que as ações de restauração serão mais adequadas para edifícios cuja imagem tenha importância para a comunidade em que está inserido, de maneira que ele terá valor mesmo se não tiver uso. Evidentemente, ninguém pensaria em reestabelecer o uso do Partenon, por exemplo. Isso porque sua imagem representa um momento histórico tão importante que define seu valor.

Assim, a restauração seria a melhor opção para edifícios cuja manutenção integral da imagem seja condição fundamental para a preservação do testemunho histórico. Evidentemente, essa é uma condição atribuída a um número limitado de exemplares, sendo que, muitas vezes, a imagem modificada já é suficiente para estabelecer uma conexão entre passado e presente. Para esses casos, a reforma, embora também contribua para a preservação da imagem, admite algum grau de transformação superior ao que se costuma praticar nas ações de restauração.

Os estudos de caso deste trabalho foram realizados para colaborar com a superação da ideia de que a reforma, necessariamente, descaracteriza a imagem a ponto de torná-la irreconhecível. Os mais conservadores temem o desaparecimento de importantes testemunhos históricos, afirmando que “muitos bens têm sido sistematicamente descaracterizados, invocando-se razões de uso e afirmam se tratar de preservação” (KÜHL, 2018, p. 213). Entretanto, os estudos de caso deste trabalho mostram que isso nem sempre é verdade: não só as reformas foram as responsáveis pela preservação das preexistências, como elevaram a qualidade dos espaços e potencializaram a conexão da comunidade com o edifício, de forma que, agora, as próprias intervenções são objeto de proteção patrimonial.

No campo das intervenções em preexistências, a restauração e a reforma tomam rumos bastante diferentes. A primeira tem o objetivo de manter, e a última, de transformar. Para motivações tão diversas, é pertinente que se busquem teorias distintas.

O sistema taxonômico desenvolvido nesta tese foi uma primeira tentativa de organizar a análise de operações de reforma, buscando

valorizar as ações decorrentes de demandas relacionadas a manutenção do valor utilitário. Considera-se que o tema possa ser desenvolvido em pesquisas subsequentes para abranger transformações que não foram contempladas.

A tese espera contribuir para a separação dos campos de estudo referentes à restauração e à reforma. A restauração tem como base autores mundialmente publicados, de Viollet-le-Duc a Giovanni Carbonara, além das publicações das cartas e documentos relacionados aos órgãos patrimoniais. A reforma ainda não tem um campo teórico independente, de maneira que, ao elaborar-se um sistema de análise específico para essa modalidade, incentiva-se a organização do conhecimento, a leitura e o estudo de autores como Francisco de Gracia, Ignasi de Solá-Morales, Salvador Muñoz Vinãs e, especialmente, a apreciação da obra de autores como Carlo Scarpa e Lina Bo Bardi sob uma ótica que seja mais condizente com o tipo de operação que eles realizaram.

Seria adequado, por exemplo, analisar o pensamento de Lina Bo Bardi no Sesc Pompeia baseando-se nos preceitos da restauração? A autora, certamente, interpretava a relação com o passado de maneira autêntica, escapando da abordagem técnico-científica buscada pela restauração.

Na prática não existe passado. O que existe ainda hoje e não morreu é o presente histórico. O que você tem que salvar – aliás, salvar não, preservar – são certas características típicas de um tempo que pertence ainda à humanidade.

Mas, se a gente acreditar que tudo o que é velho deve ser conservado, a cidade vira um museu de cacarecos. Em um trabalho de restauração

arquitetônica, é preciso criar e fazer uma seleção rigorosa do passado.

O resultado é o que chamamos de presente histórico (BO BARDI *apud* FERRAZ; VAINER; SUZUKI, 1993, p. 319).

Considerando a lacuna teórica a respeito de reformas, o sistema apresentado nesta tese foi desenvolvido para que possa contribuir para a organização do conhecimento dessa modalidade de arquitetura, que é tão corriqueira, mas que também atende a propósitos especiais e notáveis. Assim, à medida que os conceitos forem se alinhando, também se incentiva o desenvolvimento de uma base teórica mais sólida, ampliando a literatura sobre o tema. Com a melhor definição sobre as prioridades dos dois tipos de intervenção, a flexibilização dos parâmetros dos órgãos de salvaguarda, que, atualmente, acontecem de maneira pontual, pode estar ancorada em uma fundamentação teórica sólida, de maneira que também se reconheça o potencial benéfico das operações de reforma.

Reformas já são uma grande demanda no mercado de trabalho e, considerando a velocidade das transformações sociais, a tendência é que isso se expanda ultrapassando a busca por projetos *ex-nihilo*. Assim, acredita-se ser pertinente que a academia estabeleça uma base teórica que fundamente e reúna essas intervenções.

Além de discutir uma hipótese e apresentar algumas conclusões, uma tese tem o papel de, principalmente, instigar novas perguntas e reflexões. Este trabalho suscita algumas questões que não são aprofundadas, mas espera-se que o texto possa servir como referência e estímulo para o estudo e o desenvolvimento acerca do tema.

Primeiramente, ainda há muito espaço para a reflexão a respeito da extensão das operações de reforma. Quanto se pode reformar sem que a essência se perca? Em que ponto o edifício deixa de ser reconhecido? Quando a operação deixa de ser reforma e torna-se total transformação?

A este propósito, cabe a lembrança da história mitológica de Teseu, a título de analogia. Segundo a mitologia, Teseu foi um herói ateniense que se prontificou a ir à Creta matar o Minotauro. Após o retorno, a circunstância do navio é descrita através de um paradoxo na obra *Vidas Paralelas*, de Plutarco. A embarcação conseguiu retornar a Atenas e ser preservada por diversos anos, uma vez que as peças danificadas foram sendo substituídas por novas. A história, discutida por filósofos como Heráclito, Sócrates e Platão, levanta algumas questões: o navio de Teseu continua sendo o navio de Teseu se todas as peças forem trocadas? Se alguém recolhesse todas as peças substituídas e fizesse outro navio, teríamos dois navios de Teseu? Quando resta apenas uma peça a ser substituída, ainda é o antigo navio? Se não, quantas peças são necessárias para ainda reconhecer o antigo navio de Teseu?

Essa reflexão também abrange a questão da autenticidade. Dificilmente, alguém imaginaria lícita uma intervenção na *Monalisa*, de Leonardo da Vinci, ou na *Guernica*, de Pablo Picasso. A preservação, nas artes plásticas, está fundamentada na cristalização da imagem, que implica a integridade da matéria. Assim, é possível aproximar essa ideia de autenticidade das diretrizes empregadas na restauração de edifícios. No entanto, o que diferencia a arquitetura das artes plásticas é, justamente, a

demanda prática de uso que exige mudanças. A reforma, que tem o intuito de transformar, afasta-se da concepção de autenticidade aceita na restauração. Se a reforma pode ser colocada em grau de equivalência com a preexistência, o que pode ser considerado original? Será que essa é uma variável decisiva para a valoração da arquitetura?

Por fim, pondera-se que as reflexões desta tese poderiam vir a ser expandidas para o ambiente urbano com o mesmo propósito. A cidade, assim como o edifício, pode ser comparada a um organismo vivo que se transforma constantemente, necessitando de mudanças funcionais que se sobrepõem aos limites da preservação. O sistema taxonômico aqui apresentado tem condições de ser ampliado e adaptado às questões da cidade mantendo a mesma estrutura: relação com a preexistência + relação com a demanda. As definições de restauração e de reforma apresentadas nesta tese valem igualmente neste contexto, podendo contribuir para um movimento em busca de ações de preservação que sejam mais abrangentes, e não restritas apenas ao edifício.

Apesar da tese instigar várias perguntas, a reflexão proposta no trabalho permite, pelo menos, uma resposta. Assim como a história do navio de Teseu foi utilizada como metáfora para levantar o questionamento a respeito das extensões das modificações de uma reforma, invoca-se, aqui, a figura de Quimera, uma criatura mítica, para representar a conclusão das reflexões desta tese. Quimera era filha de Equidna – metade mulher, metade serpente - e de Tifão. Segundo a mitologia, ela tinha cabeça de leão, cauda de dragão e corpo de cabra. A criatura, considerada um monstro, devastava regiões atacando rebanhos.

Em consequência disso, foi morta em um só golpe por Belerofonte, montado no cavalo Pégaso.

A partir desta lenda, a palavra “quimera” passou a ser utilizada em várias áreas para denominar organismos oriundos da combinação de partes distintas. Na alquimia, significa um ser artificial criado a partir da fusão de um ser humano e animal. Na botânica, significa uma planta formada por vários tecidos geneticamente distintos. Na genética, significa um ser que é formado por duas ou mais linhagens de genes, sendo cada uma originária de um organismo distinto, podendo acontecer, inclusive, em humanos.

Para efeitos desta tese, é possível ponderar que a reforma é como uma quimera. Considerando que essa modalidade de intervenção deve ser interpretada como uma operação que visa à transformação, é preciso que se entenda seu produto final como um objeto híbrido, fruto da união entre partes do passado e partes do presente.

Essa comparação anuncia a conclusão desta tese: a reforma, por resultar em uma arquitetura cronológica, material e formalmente híbrida, deve ser analisada e pesquisada a partir de um campo de estudo autônomo, que leve em consideração essa sua característica particular. Ao contrário da Quimera mitológica, a reforma não é um monstro e pode, inclusive, elevar o grau de excelência da arquitetura preexistente.



Referências

ALAGNA, A. **Franco Minissi: Restauro e musealizzazione dei siti archeologici in Sicilia**. Napoli: Università degli Studi di Napoli Federico II, 2008.

ALMEIDA, E. D. Arquitetura e Memória. In: **PosFAUUSP**. São Paulo, dezembro 2015. p. 58-77.

ALVAREZ, C. **Palácio da Justiça de Porto Alegre**. Porto Alegre: Propar-UFRGS (Dissertação de Mestrado), 2008.

ANDRADE, N. A re-semantização das ruínas na modernidade e sua dignificação pela arquitetura contemporânea. In: **Anais do ArquiMemória 3. Encontro Nacional de Arquitetos sobre Preservação do Patrimônio Edificado**. Salvador: IAB-BA, 2008. CD-Rom

ANDRADE, N. Arquitetura Moderna e Preexistência Edificada: intervenções sobre o patrimônio arquitetônico de Salvador a partir dos anos 1950. In: **Anais DOCOMOMO BRASIL: moderno e nacional**, Niteroi, 2005.

ANDRADE, N. **Metamorfose Arquitetônica**: intervenções projetuais contemporâneas sobre o patrimônio edificado. Salvador: UFBA (Dissertação de mestrado), 2006.

ARGAN, G. C. Restauro delle opere d'arte. Progettata istituzione di un Gabinetto Centrale del Restauro. In: **Le Arti**. Roma, 1938. p. 133-136.

ARTIGAS, R. **Paulo Mendes da Rocha**: projetos 1999-2006. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ASKAR, J. A. Fazenda Pé-do-Morro e Capela de Santana. **Guia de bens tombados IEPHA/MG**. Belo Horizonte, 2014.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 9050 Acessibilidade a edificações, mobiliário, espaços e equipamentos urbanos**. Rio de Janeiro, 2015.

BAETA, R. E.; NERY, J. C. Intervenções Arquitetônicas Contemporâneas em Ruínas: valorização ou destruição? **Anais do III Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo**, São Paulo, 2014.

BARDESCHI, M. D. **Palazzo Della Ragione, Costruzione Della Nuova Scala Di Sicurezza, 2000**. Disponível em: <<http://www.marcodezzibardeschi.com/>>. Acesso em: novembro 2021.

BARDESCHI, M. D. **Restauro: punto e da capo**. Milão: Franco Angeli, 2004.

BARDI, L. B. Uma aula de arquitetura. In: **Projeto**, São Paulo, p. 60-62, janeiro-fevereiro, 1992.

BEHRENDT, W. C. **The victory of the new building style**. Los Angeles: Getty Publications, 2000.

BIERRENBACH, A. C. D. S. Lina Bo Bardi: tempo, história e restauro. In: **Revista CPC**, São Paulo, p. 6-32, abril, 2007.

BIERRENBACH, A. C. Os Restauros de Lina Bo Bardi: Inspirações para a Preservação da Arquitetura do Movimento Moderno. In: **Anais do 5 Seminário Docomomo-Brasil**. São Carlos, 2016.

BOITO, C. **Os Restauradores**. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

BOUDON, P. **Lived-In Architecture: Le Corbusier's Pessac Revisited**. Cambridge: MIT Press, 1979.

BRANDI, C. **Sicilia Mia**. Palermo: Sellerio, 2003.

BRANDI, C. **Teoria da Restauração**. 4^a. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2019.

BRASIL ARQUITETURA. **Museu do Pampa**, 2009. Disponível em: <<http://brasilarquitetura.com/#>>. Acesso em: janeiro 2022

BUENO, R. C. **Requalificação do espaço interior: os apartamentos de Higienópolis das décadas de 1940 e 1950 e suas transformações**. São Paulo: USP (Tese de Doutorado), 2018.

BULLEN, P.; LOVE, P. A new future for the past: a model for adaptive reuse decision-making. In: **Built Environment Project and Asset Management**, 2011. p. 32-44.

CALOVI, C. **Um Palácio Para A Justiça: As Sedes Do Tribunal De Justiça Do Rio Grande Do Sul**. Porto Alegre: UFRGS, 2013.

CANTACUZINO, S. **New uses for old buildings**. Londres: The Architectural Press, 1976.

CARBONARA, G. Apresentação. In: BRANDI, C. **Teoria da Restauração**. Cotia: Ateliê Editorial, 2019.

CARBONARA, G. **Avvicinamento al restauro: teoria, história, monumenti**. Nápoles: Liguori Editore, 1997.

CARBONARA, G. Beni Culturali, Restauro, e Recupero: Un Contributo al Chiariamento de Termini. In: **Il recupero del Patrimonio Architettonico: Seminario Aosta**, Aosta, 1992. p. 33-44.

CARRANZA, L. E.; LARA, F. L. **Modern architecture in Latin America: art, technology, and utopia**. Austin: University of Texas Press, 2014.

CONSELHO INTERNACIONAL DE MONUMENTOS E SITIOS AUSTRÁLIA. **Carta de Burra**. Burra, 1979.

CONGRESSO INTERNACIONAL DE ARQUITETOS E TÉCNICOS DOS MONUMENTOS HISTÓRICOS. **Carta de Veneza**. Veneza, 1964.

CARUGHI, U. **Maledetti vincoli: La tutela dell'architettura contemporanea**. Torino: Umberto Allemandi & C., 2012.

CASTRO, C. E. B. D. **Paredes modernas: o Museu de Belas Artes de Caracas e o Sesc Pompeia**. Porto Alegre: UFRGS (Dissertação Mestrado), 2018.

CEREVOLO, A. L. **Interpretações do patrimônio: arquitetura e urbanismo moderno na constituição de uma cultura de intervenção no Brasil, anos 1930-60**. São Carlos: USP (Tese de Doutorado), 2010.

CESCHI, C. **Teoria e storia del restauro**. Roma: Mario Bulzoni Editore, 1970.

CHOAY, F. **A alegoria do Patrimônio**. São Paulo: Ed. UNESP, 2017.

COLLINS, P. **Changing Ideals in Modern Architecture, 1750-1950**. Montreal: McGill-Queen's Press, 1998.

COMAS, C. E. D. Lina 3x2. In: **Arqtexto**. Porto Alegre, n. 14, p. 146-189, 2009.

COMAS, C. E. Ruminatóes recentes: reforma/reciclagem/restauro. In: **Summa+**. Buenos Aires, n. 115, p. 56-61, junho 2011.

COMAS, C. E.; SANTOS, C. R. D.; ZEIN, R. Autoridades, emendas, paradoxos e peculiaridades da preservaçáo do patrimônio moderno. In: **Anais do 2º Seminário Docomomo N-NE**, Salvador, 2008.

COMITÉ INTERGOVERNAMENTAL PARA A PROTEÇÃO DO PATRIMÓNIO MUNDIAL, CULTURAL E NATURAL. **Orientações Técnicas para Aplicação da Convenção do Património Mundial**. UNESCO. 2019.

CORRÊA, M. D. C. Memória e poder: os nomes que as coisas levam. **Lugar Comum—Estudos de mídia, cultura e democracia**, Rio de Janeiro, 52, 2018. 311-320.

CROVA, C. Il cantiere di Sant'Antonio a Padova (1877-1903) nella rilettura critica delle carte conservate presso l'Archivio Storico della Veneranda Arca. In: **Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura**, Roma, n. 67, p. 45-47, 2017.

DAMISCH, H. The Space Between: A Structuralist Approach to the Dictionary. **Architectural Design** 3/4, 1980. p. 84-89.

DATAFOLHA, I. Percepções da sociedade sobre Arquitetura e Urbanismo. **CAU BR**, 2015. Disponível em: <<https://www.caubr.gov.br/>>. Acesso em: dezembro 2021.

DRUOT, F.; LACATON, A.; VASSAL, J. P. **Lacaton & Vassal**, 2007. Disponível em: <lacatonvassal.com>. Acesso em: Novembro 2021.

DVOŘÁK, M. **Catecismo da Preservação de Monumentos**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

ESTEVES, P. C. **Castelvecchio de Carlo Scarpa: o reinventar de um museu, entre passado e presente**. Évora: Universidade de Évora (Dissertação de mestrado), 2009.

FERRAZ, M. C.; VAINER, A.; SUZUKI, M. **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi / Fundação Vilanova Artigas, 1993.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FRAMPTON, K. **Hstória Crítica da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FRASCARI, M. **Monsters of architecture: Anthropomorphism in architectural theory**. Nova Iorque: Rowman & Littlefield, 1991.

FROTA, J. A. D. O passado no presente: um caminho para preservação e contemporaneidade-opinião. In: **Arqtexto**, Porto Alegre, p. 110-111, 2001.

FROTA, J. A. D. Re-arquiteturas. In: **Arqtexto**. Porto Alegre, n.5, p. 110-141, 2004.

GIEDION, S. **Espaço, tempo e arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

GIOENI, L. Marco Dezzi Bardeschi: teoria e pratica della conservazione dall'architettura. In: **Monumenti e ambienti. Restauratori del Secondo Novecento**. Napoli: II Università di Napoli. 2009.

GOLDBERGER, P. **A relevância da arquitetura**. São Paulo: Bei, 2011.

GORSKI, J. **Reciclagem de uso e preservação arquitetônica**. Porto Alegre: UFRGS (Dissertação Mestrado), 2003.

GRACIA, F. D. **Construir en lo construido: la arquitectura como modificación**. Madrid: Nerea, 1992.

HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JOKILEHTO, J. **A History of Architectural Conservation**. Oxford: Butterworth-Heinemann, 2002.

KOHLER, N.; YANG, W. Long-term management of building stocks. In: **Building Research & Information**, 2007. p. 351-362.

KOOLHAAS, R. **Preservation is Overtaking Us**. Nova Iorque: Columbia Gsapp Books on Architecture, 2014.

KUHL, B. M. Algumas questões relativas ao patrimônio industrial e à sua preservação. In: **Revista do IEEE América Latina**, 2006. 1-10. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/algumas_questoes_relativas_ao_patrimonio.pdf>. Acesso em: novembro 2021

KÜHL, B. M. **Gustavo Giovannoni. Textos escolhidos**. Cotia: Ateliê Editorial, 2013.

KÜHL, B. M. Notas sobre a Carta de Veneza. In: **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, p. 287-320, dezembro 2010.

KÜHL, B. M. **Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização: Problemas teóricos de restauro**. Cotia: Ateliê Editorial, 2018.

LEFEBVRE, H. **The production of space**. Oxford: Blackwell, 1991.

LIMA, Z. R. M. D. A. **Lina Bo Bardi**. New Haven: Yale University Press, 2013.

LORES, R. J. As vantagens do RETROFIT : muito além de uma reforma, novos usos e nova cara para prédios ociosos. **São Paulo**

nas Alturas. YouTube, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iN2nWY_B5eo>. Acesso em: fevereiro 2022.

LYNCH, K. **City sense and city design: writings and projects of Kevin Lynch.** Cambridge: MIT press, 1995.

MACHADO, R. Old Buildings as palimpsest. In: **Progressive Architecture**, Novembro 1976. p. 46-49.

MACIEL, C. A. Arquitetura, indústria da construção e mercado imobiliário. Ou a arte de construir cidades insustentáveis. **Arquitextos**, São Paulo, ano 14, n. 163.00, Vitruvius, dez. 2013. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/14.163/4986>> Acesso em: 01 de fevereiro de 2022.

MACIEL, C. A. O arquiteto e o mercado imobiliário. **Revista Monolito**, v. 26, p. 144-149, 2015.

MAGAGNATO, L. The Castelvecchio Museum. In: DAL CO, F.; MAZZARIOL, G. **Carlo Scarpa: The complete Works.** Nova Iorque: Rizzoli, 1984. p. 159-163.

MANENTI, L. **Intervenções reabilitadoras do período renascentista italiano.** Porto Alegre: UFRGS: (Dissertação de mestrado), 2004.

MARCHETTO, K. F. **Habitar o patrimônio moderno.** Porto Alegre: UFRGS (Dissertação de mestrado), 2017.

MARCONI, P. **Il restauro e l'Architetto.** Veneza: Marsilio, 1993.

MARCONI, P. progettare il restauro architettonico: mestieri per architetti, non per conservatori. In: **Ricerche di storia dell'arte**, 2007. p. 7-42.

MELLO, B.; ALVAREZ, C.; ROSINHA, R. B. Palácio da Justiça de Porto Alegre: a longa espera pelo fim, 1952-2006. O projeto de Recuperação, Restauração e Readequação do ícone da Arquitetura Moderna de Porto Alegre. In: **Anais do 7o Seminário Docomomo Brasil**, 2007.

MELO, A. A. Notas sobre métodos para a pesquisa arquitetônica patrimonial. In: **Revista Projetar**, Natal, n. 4, p. 55-70, dezembro 2019.

MENEGUZZI, C. R. **Construir no construído: o caso da fábrica Fiat Lingotto**. Porto Alegre: UFRGS (Dissertação de Mestrado), 2015.

MONTANER, J. M. **Arquitetura e Crítica**. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

MORAES, C. A. D.; RIBEIRO, L. F. L. Intervenções Metálicas em Edificações de Valor Histórico e Cultural: Estudos De Caso De Interfaces. In: **Construmetal 2010 - Congresso Latino-Americano Da Construção Metálica**, 2010.

NAHAS, P. V. **Antigo e novo nas intervenções em preexistências históricas: a experiência brasileira (1980-2010)**. São Paulo: USP (Tese Doutorado), 2015.

NAHAS, P. V. **Brasil Arquitetura: Memória e contemporaneidade: um percurso do Sesc Pompeia ao Museu do Pão**. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie (Dissertação Mestrado), 2008.

NESBITT, K. **Uma nova agenda para a arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

OLIVEIRA, L. D. **A capacidade de dizer não: Lina Bo Bardi e a fábrica da Pompéia**. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie (Dissertação Mestrado), 2007.

OLIVEIRA, O. D. **Lina Bo Bardi: sutis substâncias da arquitetura**. São Paulo: Romano Guerra, 2006.

OMA. Dahrma Niaga. **OMA**, 2013. Disponível em: <<https://www.oma.com/projects/dahrma-niaga>>. Acesso em: novembro 2021.

OMA. Fondazione Prada. **OMA**, 2018. Disponível em: <<https://www.oma.com/projects/fondazione-prada>>. Acesso em: dezembro 2021.

OMA. Kanal. **OMA**, 2017. Disponível em: <<https://www.oma.com/projects/kanal>>. Acesso em: novembro 2021.

PANE, A. Questões contemporâneas de restauro: Una riflessione dall'Italia. In: SALCEDO, R. F. B.; BENINCASA, V. **Questões contemporâneas: Patrimônio Arquitetônico e Urbano**. Bauru: Canal6, 2017. p. 109-131.

PAVAN, J. **Cidades e Identidades Coletivas: As Políticas Urbanas no Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro e de Lisboa**. Rio de Janeiro: UFRJ (Tese de Doutorado), 2017.

PEIXOTO, M. **A sala bem temperada: interior moderno e sensibilidade eclética**. Porto Alegre: UFRGS (Tese de Doutorado), 2006.

PELLEGRINI, A. C. D. S.; HAFFNER, E. Arquitetura Extemporânea: Quatro Liberdades de Louis Kahn. In: **Anais 7o Projetar - originalidade, criatividade e inovação no projeto contemporâneo: ensino, pesquisa e prática.**, Natal, 2015.

PELLEGRINI, A. C. **O patrimônio projetado**. In: **Anais do IV ENANPARQ**. Porto Alegre, 2016. p. 25-29.

PELLEGRINI, A. C. **Quando o projeto é patrimônio: a modernidade póstuma em questão**. Porto Alegre: UFRGS (Tese de Doutorado), 2011

PELLEGRINI, A. C. Sesc Pompeia: o patrimônio na intervenção. In: **Anais V Seminário Docomomo SP**, 2017. p. 78-92.

PHILIPPOT, P. Historic preservation: Philosophy, criteria, guidelines. In: **Preservation and Conservation : Principles and Practices : Proceedings of the North American International Regional Conference, Williamsburg, Virginia, and Philadelphia, Pennsylvania**, Washington: Sharon Timmons. 1976. p. 367-382.

POWELL, K. **Architecture Reborn: Converting Old Buildings for New Uses**. Torino: Rizzoli, 1999.

QUINCY, Q. D. **Dictionnaire Historique d'Architecture**. Paris: Librairie d'Adrien Le Clere, 1832.

REKAWEK, J. Um patrimônio cultural sem capital histórico: o caso de Varsóvia. In: **Políticas Culturais em Revista**, 2010. p. 56-70.

RIEGL, A. **O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

RUSKIN, J. **A Lâmpada da Memória**. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

RUSKIN, J. **The opening of the crystal palace**. Londres: Smith, Elder and Co., 1854.

SANTA CECILIA, B. L. C. **Complexidade e contradição na arquitetura brasileira: a obra de Éolo Maia**. Belo Horizonte: UFMG (Dissertação Mestrado), 2004.

SCOTT, F. **On Altering Architecture**. Londres: Routledge, 2008.

SHIPLEY, R.; UTZ, S.; PARSONS, M. Does Adaptive Reuse Pay? A Study of the Business of Building Renovation in Ontario, Canada. In: **International Journal of Heritage Studies**, novembro 2006. p. 505-520.

SOLÀ-MORALES, I. Teorías de la intervención arquitectónica. In: **Quaderns d'arquitectura i urbanisme**, n. 155, 1982.

STROHER, R. A. **Lições Albertianas para a teoria e a prática da arquitetura contemporânea**. Porto Alegre. 2006.

SUMMERSON, S. J. **Heavenly mansions**. Nova Iorque: W.W. Norton & Company, 1998.

TAFURI, M. Carlo Scarpa and Italian Architecture. In: DAL CO, F.; MAZZARIOL, G. **Carlo Scarpa: The Complete Works**. Nova Iorque: Rizzoli, 1984. p. 72-95.

TORSELLO, P. **Che così è il restauro? Nove studiosi a confronto**. Veneza: Marsilio, 2005.

VILLAS BÔAS, A. **Centro de Interpretação do Pampa Jaguarão (RS): A revitalização de um patrimônio cultural**. Santa Maria: UFSM (Dissertação Mestrado), 2014.

VILLAS BÔAS, A. D. S. Patrimônio Imaterial, Memória E História E Sua Relação Com O Centro De Interpretação Do Pampa. In: **Brazilian Journal of Development**, junho 2020. p. 53-70.

VIÑAS, S. M. **Teoría Contemporánea de la restauración**. Madrid: Síntesis, 2004.

VIÑAS, S. M. Who is Afraid of Cesare Brandi?" Personal reflections on the Teoría del restauro. In: **CeROArt. Conservation, exposition, Restoration d'Objets d'Art**. Association CeROArt asbl. 2015.

VIOLLET-LE-DUC, E. E. **Restauração**. Cotia: Atelier Editorial, 2019.

VIVIO, B. The "narrative sincerity" in museums, architectural and archaeological restoration of Franco Minissi. In: **Frontiers of Architectural Research**, abril 2015. p. 202-211.

WISNIK, G. et al. Notas sobre a Sala São Paulo e a nova fronteira urbana da cultura. In: **Pós - Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP**, São Paulo, p. 192-209, 2001

WONG, L. **Adaptive Reuse: Extending the Lives of Buildings**. Basel: Birkhäuser, 2016.

ZEIN, R. V.; MARCO, A. D. A rosa por outro nome tão doce.seria?. In: **Anais do 7 Docomomo Brasil**, Porto Alegre, outubro, 2007.

ZEIN, R. V.; MARCO, A. D. Da Estação Julio Prestes à Sala São Paulo de Concertos: um estudo de caso. In: **Anais do III Seminário Projetar**, Porto Alegre, p. 1-15, 2007.

ZEIN, R. V.; PELLEGRINI, A. C. Metamorphosis and Ambiguities: Some Remarks on Modern Heritage Preservation. In: **Anais do 15 Docomomo Internacional**, Ljubljana, p. 243-247, 2018.

