

Universidade Federal do Rio de Janeiro

**A CULTURA DA TRANSFORMAÇÃO:
O PAÇO E O TRIBUNAL**

Simone Guerra Pereira

2007

Universidade Federal do Rio de Janeiro

**A CULTURA DA TRANSFORMAÇÃO:
O PAÇO E O TRIBUNAL**

Simone Guerra Pereira

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciências em Arquitetura, área de concentração em Gestão e restauração de espaços preservados.

Orientadora: Prof^a. Dra. Cêça Guimaraens

Rio de Janeiro

28 de Fevereiro de 2007

Pereira, Simone Guerra.

A cultura da transformação: o Paço e o tribunal/ Simone Guerra Pereira. – Rio de Janeiro: UFRJ/ FAU, 2007.

xiv, 189 p. il., 21cm

Orientadora: Cêça Guimaraens

Dissertação (mestrado) – UFRJ/ PROARQ/ Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, 2007.

Referências Bibliográficas: f. 178-189

1. Patrimônio arquitetônico. 2. Museus e centros culturais. 3. Adequação de uso. 4. Paço Imperial. 5. Centro Cultural da Justiça Federal. 6. Rio de Janeiro. I. Pereira, Simone Guerra. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura. III. Título.

**A CULTURA DA TRANSFORMAÇÃO:
O PAÇO E O TRIBUNAL**

Autor: Simone Guerra Pereira

Orientadora: Prof^a. Dra. Cêça Guimaraens

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de **Mestre em Ciências em Arquitetura, área de concentração em Gestão e restauração de espaços preservados.**

Aprovada por:

Presidente, Prof. Dra. Cêça Guimaraens

Prof. Dra. Evelyn Furquim Werneck Lima

Prof. Dra. Rosina Trevisan Martins Ribeiro

Rio de Janeiro
28 de Fevereiro de 2007

AGRADECIMENTOS

Para que esta dissertação se concretizasse foi fundamental a colaboração de muitas pessoas, para as quais cabem meus sinceros agradecimentos.

A Cêça Guimaraens, professora e orientadora, pela assistência que me deu, redirecionando e corrigindo a estrutura deste trabalho.

Aos professores Gustavo-Rocha Peixoto, Rosina Trevisan Martins Ribeiro, Elizabeth Rodrigues de Campos Martins e Rosana Najjar, cujo conteúdo das disciplinas em muito me auxiliou na pesquisa para a dissertação.

A Vânia Polly pelo apoio e incentivo durante o desenvolvimento desta dissertação.

A minha querida turma “Sambaqui”, e em especial a cada uma das conchas que a constituem: Alexandre Vidal, André Coelho, Cláudia Baima, Isabel Rocha, Marisa Hoirisch, Paula Merlino, Priscila Árias e Taísa de Carvalho, que tornaram esta jornada uma maravilhosa aventura.

Ao meu primo Fábio Vieira Guerra, por todas as valiosas reportagens pesquisadas no arquivo do jornal O Globo.

E, em especial, a Fernanda Barros, amiga de muitos anos, por todo carinho, apoio e compreensão, além das caronas para o Fundão e da ajuda inestimável na montagem e na revisão de textos, produção de desenhos e principalmente por recuperar, inúmeras vezes, meus arquivos perdidos devido aos problemas sempre apresentados pelos computadores nas horas que mais precisamos.

Não poderia deixar de agradecer a toda minha família, em especial a minha mãe, irmã e afilhados: Bruna, Isabella e Gabriel, por compreenderem a minha inevitável ausência em função deste trabalho.

E a todos aqueles que acreditaram em mim o meu “muito obrigado.”

RESUMO

A CULTURA DA TRANSFORMAÇÃO: O PAÇO E O TRIBUNAL

Autor: Simone Guerra Pereira

Orientadora: Prof^a. Dra. Cêça Guimaraens

Resumo da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciências em Arquitetura.

O tema central desta dissertação é a adequação de uso do patrimônio arquitetônico para fins culturais, enfocando especialmente a compatibilização da preservação da identidade arquitetônica em edifícios históricos face à complexidade programática dos centros de arte contemporânea. Para tanto, neste trabalho se estabelece a análise comparativa dos edifícios do Paço Imperial e do Centro Cultural da Justiça Federal com base em aspectos considerados nas teorias de restauro e nas cartas patrimoniais. Além disso, para a análise arquitetônica se utiliza temática específica de museus verificando-se elementos constitutivos da forma e outras características essenciais desses edifícios.

Palavras-chave: Patrimônio arquitetônico, museus e centros culturais, adequação de uso, Paço Imperial, Centro Cultural da Justiça Federal, Rio de Janeiro.

Rio de Janeiro

28 de Fevereiro de 2007

ABSTRACTA CULTURA DA TRANSFORMAÇÃO:
O PAÇO E O TRIBUNAL

Autor: Simone Guerra Pereira

Orientadora: Prof^a. Dra. Cêça Guimaraens

Abstract da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciências em Arquitetura.

The central subject of this dissertation is the adequacy of use of the architectural heritage for cultural ends, especially focusing the compatibility of the preservation of the identity architectural in historical buildings opposite to the programmatical complexity of the art centers contemporary. For in such a way, in this work establishes the comparative analysis of the buildings of the Paço Imperial and of the Centro Cultural da Justiça Federal on the basis of considered aspects in the theories of restore and the patrimonial letters. Moreover, for the analysis architectural uses thematic specific of museums verifying itself constituent elements of the form and other essential characteristics of these buildings.

Key-words: Architectural heritage, museums and cultural centers, adequacy of use, Paço Imperial, Centro Cultural da Justiça Federal, Rio de Janeiro.

Rio de Janeiro

28 de Fevereiro de 2007

SUMÁRIO

Página

INTRODUÇÃO	01
Capítulo I: SOBRE O PATRIMÔNIO ARQUITETÔNICO	06
Sobre o patrimônio e a arquitetura	08
Identidade Arquitetônica	12
Valor	14
<i>Valores Rememorativos</i>	16
<i>Valores de contemporaneidade</i>	18
Uso	21
Sobre o desenvolvimento das formas de adequação de uso	25
A finalidade expositiva e cultural	30
Limitações para reutilização em edifícios históricos	37
Capítulo II: SOBRE A ANÁLISE DA FORMA ARQUITETÔNICA	42
Sobre o conceito de arquitetura	44
Forma, espaço e ordem	49
Outras definições de "Arquitetura"	51
Sobre a análise	54
A forma	54
Os métodos	56
A forma exterior e o espaço interno	59
A forma exterior, a composição e o partido	60
A arquitetura de museus	66
<i>Repertório tipológico</i>	67
<i>Ordenação espacial</i>	70
<i>Relação forma-discurso</i>	71
<i>Materialidade de fundo</i>	72
<i>Iluminação</i>	73

Capítulo III: O ESTUDO SOBRE O PAÇO E O TRIBUNAL	75
A cultura e a cidade do Rio de Janeiro	77
A função do Paço e do CCJF	80
Paço Imperial	82
A cronologia das transformações arquitetônicas	83
Discursos sobre o restauro do Paço Imperial	88
<i>O projeto de restauração</i>	90
<i>Sobre o método</i>	92
<i>A definição da identidade: “a imagem barroca”</i>	93
<i>O pórtico da fachada</i>	98
<i>A intervenção no pátio de serviço</i>	101
<i>A sala central</i>	103
<i>O salão da clarabóia</i>	104
<i>Definição de uso</i>	105
<i>Considerações sobre a restauração</i>	108
Descrição do edifício do Paço Imperial	110
Uso atual e programa	113
<i>Programa</i>	116
Intervenções contemporâneas	118
Centro Cultural da Justiça Federal	121
Breve histórico	122
O projeto de restauração	124
<i>Diretrizes do projeto</i>	126
<i>Intervenções realizadas</i>	127
<i>O teatro</i>	131
<i>Clarabóia</i>	132
Descrição do edifício do Centro Cultural da Justiça Federal	134
Uso Atual e Programa	136
<i>Programa</i>	139

Capítulo IV: O PAÇO E O TRIBUNAL: ANÁLISE COMPARATIVA	141
Análise comparativa dos temas da teoria de Restauro	143
A permanência da identidade	143
<i>Análise da permanência da identidade</i>	145
Inclusão contemporânea	149
<i>Os elementos</i>	149
<i>Climatização</i>	150
<i>Iluminação</i>	151
<i>Acessibilidade</i>	151
Análise comparativa dos temas de arquitetura de museus	154
Implantação	155
Repertório tipológico	160
Ordenação espacial e relação forma-discurso	164
Materialidade de fundo	168
Iluminação	170
CONCLUSÕES	174
BIBLIOGRAFIA	178

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Capítulo I

Fig. 1.01 – Staatsgalerie, Stuttgart, foto, 2004. *Em:* http://de.wikipedia.org/wiki/Staatsgalerie_Stuttgart

Fig. 1.02 – Solar do Unhão, foto, 2000. *Em:* <http://ibahia.globo.com/sosevenabahia/solar.asp>

Fig. 1.03 – Museu de arte sacra, foto, 2005. *Em:* <http://www.mas.ufba.br/historia.html>

Fig. 1.04 – British Museum, foto, 2005. *Em:* http://pt.wikipedia.org/wiki/Museu_Brit%C3%A2nico

Fig. 1.05 – British Museum, foto, 2005. *Em:* http://pt.wikipedia.org/wiki/Museu_Brit%C3%A2nico

Fig. 1.06 – Pinacoteca de São Paulo, foto, 2005. *Em:* <http://www.arcoweb.com.br/debate/debate10.asp>

Fig. 1.07 – Museu Nacional de Belas Artes, foto, 2005. *Em:* <http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/arquitetura682.asp>

Capítulo II

Fig. 2.01 – Piazza San Marco, desenho. BAKER, 1991, p. xx.

Fig. 2.02 - Pinacoteca São Paulo, foto, 2005. *Em:* <http://www.sampa.art.br/saopaulo/pinacotecal.htm>

Fig. 2.03 - Patherón, foto, 2005. *Em:* images.google.com

Fig. 2.04 - Diagrama. CHING, 1998.

Fig. 2.05 - Cidade da Cultura, foto, 2000. *Em:* www.vitruvio.com.br

Fig. 2.06 - Centro Cultural Wolfsburg, diagrama de análise. CLARK, 1997, p. 15.

Fig. 2.07 - Legenda. CLARK, 1997, p. xi.

Fig. 2.08 - Sainsbury Center, planta. CLARK, 1997.

Fig. 2.09 - Museu do crescimento ilimitado, planta. CHING, 1998, p. 258.

Fig. 2.10 – Museu de arte de Dusseldorf, planta. CLARK, 1997, p. 231.

Fig. 2.11 – Museu de Arte Romana, foto. *Em:* www.vitruvius.com.br

Fig. 2.12 – Museu Municipal Abteiberg, foto. *Em:* www.arcoweb.com.br

Fig. 2.13 – Museu do Louvre, foto. *Em:* pt.wikipedia.org

Fig. 2.14 – Museu Van Gogh, Planta. *Em:* pt.wikipedia.org

Fig. 2.15 – Pinacoteca de Murique, foto. *Em:* pt.wikipedia.org

Fig. 2.16 – Clore Gallery, foto. *Em:* www.bluffton.edu/~sullivanm/clore/clore.html

Fig. 2.17 – Clore Gallery, foto. *Em:* www.bluffton.edu/~sullivanm/clore/clore.html

Fig. 2.18 – Dulwich Gallery, foto. *Em:* www.dulwichpicturegallery.org.uk

Capítulo III

Fig. 3.01 – Paço Imperial, foto, autoria: Simone Guerra, 2006.

Fig. 3.02 – Centro Cultural da Justiça Federal, foto, 2001. *Em:* www.ccejf.trf2.gov.br

Fig. 3.03 – Paço Imperial, foto, autoria: Simone Guerra, 2006.

Fig. 3.04 – Paço Imperial, mapa. In: Revista IPHAN, n. 20, 1984, p.160.

Fig. 3.05 – Paço Imperial, desenho. CAVALCANTI, 1999.

Fig. 3.06 – Paço Imperial, desenho. CAVALCANTI, 1999.

Fig. 3.07 – Paço Imperial, desenho. CAVALCANTI, 1999.

Fig. 3.08 – Paço Imperial, desenho. CAVALCANTI, 1999.

Fig. 3.09 – Paço Imperial, desenho. CAVALCANTI, 1999.

Fig. 3.10 – Paço Imperial, desenho. CAVALCANTI, 1999.

Fig. 3.11 – Paço Imperial, foto. FERREZ, 1985.

Fig. 3.12 – Paço Imperial, desenho. CAMPELLO, 1984. In: Revista IPHAN, n. 20, 1984. p. 143.

Fig. 3.13 – Paço Imperial, desenho. CAMPELLO, 1984. In: Revista IPHAN, n. 20, 1984. p. 144.

Fig. 3.14 – Paço Imperial, desenho. CAMPELLO, 1984. . In: Revista IPHAN, n. 20, 1984. p. 145.

Fig. 3.15 – Paço Imperial, desenho. CAMPELLO, 1984. . In: Revista IPHAN, n. 20, 1984. p. 148.

Fig. 3.16 – Paço Imperial, desenho. CAMPELLO, 1984. In: Revista IPHAN, n. 20, 1984. p. 146.

Fig. 3.17 – Paço Imperial, desenho. CAMPELLO, 1984. In: Revista IPHAN, n. 20, 1984. p. 146.

Fig. 3.18 – Paço Imperial, foto, autoria: Simone Guerra, 2006.

Fig. 3.19 – Paço Imperial, foto, autoria: Simone Guerra, 2006.

Fig. 3.20 – Paço Imperial, foto, autoria: Simone Guerra, 2006.

Fig. 3.21 – Paço Imperial, foto. *Em:* www.arquimuseus.fau.ufrj.br

Fig. 3.22 – Centro Cultural da Justiça Federal, foto, ASSUMPÇÃO. *Em:* www.ccfj.trf2.gov.br

Fig. 3.23 – Centro Cultural da Justiça Federal, foto, ABREU, 1905.

Fig. 3.24 – Centro Cultural da Justiça Federal, foto, O Globo, 1922.

Fig. 3.25 – Centro Cultural da Justiça Federal, foto, 1936.

Fig. 3.26 – Centro Cultural da Justiça Federal, imagem, ASSUMPÇÃO. *Em:* www.ccfj.trf2.gov.br

Fig. 3.27 – Centro Cultural da Justiça Federal, foto, ASSUMPÇÃO. *Em:* www.ccfj.trf2.gov.br

Fig. 3.28 – Centro Cultural da Justiça Federal, foto, ASSUMPÇÃO. *Em:* www.ccfj.trf2.gov.br

Fig. 3.29 – Centro Cultural da Justiça Federal, foto, 2006, ASSUMPÇÃO. *Em:* www.ccejf.trf2.gov.br

Fig. 3.30 – Centro Cultural da Justiça Federal, foto. *Em:* www.ccejf.trf2.gov.br

Fig. 3.31 – Centro Cultural da Justiça Federal, foto. *Em:* www.ccejf.trf2.gov.br

Fig. 3.32 – Centro Cultural da Justiça Federal, foto. *Em:* www.ccejf.trf2.gov.br

Fig. 3.33 – Centro Cultural da Justiça Federal, foto. *Em:* www.ccejf.trf2.gov.br

Fig. 3.34 – Centro Cultural da Justiça Federal, foto. *Em:* www.ccejf.trf2.gov.br

Capítulo IV

Fig. 4.01 – Paço Imperial, foto, 2006, autoria: Simone Guerra.

Fig. 4.02 – Centro Cultural da Justiça Federal, foto, 2003. *Em:* www.ccejf.trf2.gov.br

Fig. 4.03 – Paço Imperial, desenho. CAMPELLO, 1984. In: Revista IPHAN, n. 20, 1984. p. 144.

Fig. 4.04 – Centro Cultural da Justiça Federal, foto. In: ATRIUM, n.20

Fig. 4.05 – Centro Cultural da Justiça Federal, foto. *Em:* www.ccejf.trf2.gov.br

Fig. 4.06 – Paço Imperial, foto. AGUILERA, 2000. In: RIBEIRO, 2000.

Fig. 4.07 – Centro Cultural da Justiça Federal, foto. *Em:* www.ccejf.trf2.gov.br

Fig. 4.08 – Paço Imperial, foto, 2006, autoria: Simone Guerra.

Fig. 4.09 – Paço Imperial, foto, 2006, autoria: Simone Guerra.

Fig. 4.10 – Centro Cultural da Justiça Federal, foto, 2006, autoria: Simone Guerra.

Fig. 4.11 – Paço Imperial, planta, 2006, autoria: Simone Guerra.

Fig. 4.12 – Centro Cultural da Justiça Federal, planta, 2006, autoria: Simone Guerra.

Fig. 4.13 – Praça XV, mapa e planta, 1998. In: GUIMARAENS, 2002.

Fig. 4.14 – Paço Imperial, foto, 2006, autoria: Simone Guerra.

Fig. 4.15 – Praça marechal Floriano, mapa e planta, 1998. In: GUIMARAENS, 2002.

Fig. 4.16 – Centro Cultural da Justiça Federal, foto, 2006, autoria: Simone Guerra.

Fig. 4.17 – Centro Cultural da Justiça Federal, foto, 2006, autoria: Simone Guerra.

Fig. 4.18 – Paço Imperial, planta, 2006, autoria: Simone Guerra.

Fig. 4.19 – Centro Cultural da Justiça Federal, planta, 2006, autoria: Simone Guerra.

Fig. 4.20 – Paço Imperial, foto, CAVALCANTI, 1999.

Fig. 4.21 – Centro Cultural da Justiça Federal, foto. *Em:* www.ccejf.trf2.gov.br

Fig. 4.22 – Paço Imperial, foto, 2006, autoria: Simone Guerra.

Fig. 4.23 – Paço Imperial, foto, 2000. AGUILERA, 2000. In: RIBEIRO, 2000

Fig. 4.24 – Centro Cultural da Justiça Federal, foto. *Em:* www.ccejf.trf2.gov.br

Fig. 4.25 – Centro Cultural da Justiça Federal, planta, 2006, autoria: Simone Guerra.

“A modernidade de uma sociedade se mede por sua capacidade de se reapropriar das experiências humanas distantes da sua, no tempo e no espaço.”

(TOURAINÉ *apud* FONSECA, 1997, p. 50)

INTRODUÇÃO

Argan (1998) em *História da arte como história da cidade*, alertou para se tomar cuidado com a museificação das cidades. Para este autor não deveria existir separação de centro histórico, onde não se poderia fazer nenhuma alteração, e centro contemporâneo, onde ocorreria o desenvolvimento das cidades. A cidade é única, e o desenvolvimento deve ocorrer em todos os espaços. Entretanto, o interesse pela preservação das edificações e lugares históricos vem crescendo a cada ano no Brasil. Juntamente com esse interesse vêm surgindo novas possibilidades e alternativas ligadas às formas de utilização do patrimônio.

Ao considerar o fato de que a arquitetura é funcional por natureza - sendo esta funcionalidade um dos traços que a distingue das outras artes¹ -, observamos que, às vezes, em projetos de restauração, a arquitetura é tratada como uma obra de arte, e a forma do edifício adquire maior importância. Então, o uso a que se destinará o edifício histórico é deixado de lado, o que pode ocasionar adaptações inadequadas quando for definida a nova função.

No entanto, após a restauração do edifício constata-se, na maioria das vezes, que o leque de alternativas vocacionais do edifício não é grande. Com isso, a destinação corrente e mais provável é a de centro cultural. Esta utilização se manifesta como a mais adequada para essas edificações por constituir-se de um complexo de atividades que atraem um número significativo de visitantes e promovem, na maioria dos casos, a valorização do lugar onde estão inseridas.

Da mesma forma que os projetos para novas construções, o processo de reutilização dos edifícios históricos para as funções de museus e centros

¹ "Segundo Scruton, os traços de distinção da arquitetura frente às outras artes são a utilidade ou a função, a identificação com o local em que se encontra ou meio ambiente, a técnica, o caráter do objeto público e finalmente, como traço mais importante, sua condição de arte vernácula". (in: LYRA, 2005, p. 19).

culturais constitui matéria passível de observação criteriosa do ponto de vista científico.

Porém, não há um consenso quanto à real adaptabilidade desses edifícios históricos para a finalidade cultural. Após a implantação dos equipamentos necessários para o desenvolvimento dessa atividade, importaria observar se o edifício permanece com a identidade original. E, além desta permanência dos valores atribuídos aos edifícios, caberia verificar o pleno desenvolvimento das atividades que constituem o novo programa.

O foco desta dissertação é a mudança de uso de edifícios históricos para fins culturais; portanto, analisamos e comparamos os projetos de restauração e adequação dos edifícios do Paço Imperial e do Centro Cultural da Justiça Federal, situados na cidade do Rio de Janeiro.

Deste modo, pretendemos contribuir para os debates atuais sobre a utilização de edifícios históricos, pois a reabilitação destes, por se constituir uma das premissas para qualquer intervenção arquitetônica, tem sido tema de várias discussões em torno do patrimônio.

O tema referente à reutilização dos edifícios históricos, que consiste, segundo Choay (2001), em “reintegrar um edifício desativado a um uso normal”, ainda não foi consolidado e a adaptação do patrimônio arquitetônico para o uso de centro cultural vem ocorrendo com maior frequência nos últimos anos. Assim, muitos arquitetos têm realizado projetos arquitetônicos envolvendo a adaptação de edifícios históricos em centros culturais.

Verifica-se ainda, nas cartas patrimoniais e nas teorias de restauro, que a definição prévia do uso para o patrimônio vem, a cada ano, adquirindo maior importância.

Sendo do conhecimento de todos que a melhor forma de garantir a vida e a manutenção de uma edificação histórica é através da utilização, não podemos deixar a definição do uso a um segundo plano. Mas não deve ser definido um uso qualquer, e sim, este uso deve ter referência ao potencial do edifício para, dessa forma, agregar valores, tornando possível a

permanência da construção. E, tratando-se de um uso cultural, devemos analisar a devida adequação do edifício.

Além desses fatores não podemos esquecer que o edifício possui uma identidade arquitetônica própria, a qual lhe propiciou a preservação. O estudo dessa singularidade, a que também se propõe este trabalho, torna-se relevante para garantir a permanência da construção.

O problema aqui estudado se refere à possibilidade de compatibilizar a preservação da identidade arquitetônica de edifícios históricos com a complexidade programática dos centros culturais.

Nesta perspectiva, o patrimônio histórico edificado encontra-se em meio a uma nova polêmica, a adequação de uso. Já consolidado como identidade cultural de um povo, como declara Glauco Campello, *“o patrimônio é o tema em torno do qual as comunidades cultivam um sentimento de auto-estima e o exercício da cidadania”*.

O grande tema referente ao patrimônio histórico é a forma de dar uso aos bens preservados sem lhes retirar o significado.

Com a criação de leis de incentivo à cultura, o interesse de agentes públicos e particulares em relação à reutilização de edificações históricas teve um grande crescimento nas últimas três décadas.

Durante esse tempo a imagem que se imprimia às ações de proteção ao patrimônio edificado como algo que desvalorizava a propriedade imobiliária, por inibir o processo de verticalização, quase se esgotou. Hoje, início do século XXI, o patrimônio é cada vez mais visto como fator de geração de renda e emprego para a indústria do turismo e valorização econômica de propriedades pública e privada.

Este é um dos fatores pelos quais, na maioria das vezes, a reutilização se define pela instalação de centros culturais em edificações.

A dissertação está estruturada em quatro capítulos, e as fontes utilizadas são fundamentalmente textuais, privilegiando a produção intelectual da área de restauro, nos âmbitos nacional e internacional. Assim, para a elaboração do trabalho foram pesquisados livros, artigos e periódicos que abordam temas ligados à reutilização do patrimônio histórico, e em

especial aos edifícios do Paço Imperial e do Centro Cultural da Justiça Federal.

A escolha desses estudos de caso foi determinada em virtude da função cultural a que se destinam e por se situarem na área de abrangência da nossa pesquisa, o centro do Rio de Janeiro. Outro fator de grande relevância para a escolha desses edifícios foi o fato de ambos os projetos de restauração terem sido coordenados pelo arquiteto Glauco Campello. Esses projetos destacam-se no campo do restauro, uma vez que a importância da obra do edifício do Paço se constituiu em medida e volume, e os trabalhos no Centro Cultural da Justiça Federal se configuram do ponto de vista da restauração artística e da utilização, na época, de moderna tecnologia.

O alargamento do suporte teórico-metodológico compreende ainda a análise da produção textual da equipe técnica responsável pelo projeto de restauro do Paço Imperial e de outros textos publicados pelo IPHAN. Os sites institucionais desses centros culturais e o depoimento das arquitetas responsáveis pela restauração e preservação do edifício da Justiça Federal, Marisa Assumpção e Izabela Fraga, complementam a fundamentação necessária à apresentação desses projetos.

O primeiro capítulo se refere à base conceitual, examinada em bibliografia referente aos eixos temáticos do patrimônio e da arquitetura, os quais norteiam este trabalho. Os textos comentados são de autores clássicos que tratam dos fundamentos da teoria do restauro, destacando-se entre eles de Cesare Brandi, Alois Riegl e Françoise Choay. Além destes autores, as Cartas Patrimoniais, assim como dissertações, teses, relatórios, comunicações e artigos, complementam a fundamentação necessária à compreensão do pensamento vigente no campo da restauração.

No segundo capítulo tratamos da "forma", apresentando alguns métodos de análise da arquitetura. A pesquisa bibliográfica dos conceitos e temas da arquitetura de edifícios de museus teve como base os livros de Michael Pause e Roger Clark, Josep Maria Montaner, Francis Ching e Geoffrey Baker. A escolha desses autores foi determinada pelo método de abordagem para a análise proposta, pois, por meio de elementos que

identificam os fatores referentes ao desenvolvimento das atividades museográficas e de ferramentas que auxiliam a análise formal arquitetônica, foi possível identificar e estudar a relação entre a forma e a função dos estudos de caso.

A importância dos edifícios e conjuntos urbanos de valor patrimonial no centro do Rio de Janeiro direcionou a análise do estudo comparativo dos projetos de restauro arquitetônico e adequação de uso do Paço Imperial e do Centro Cultural da Justiça Federal, apresentados e descritos no terceiro capítulo.

No último capítulo, verificamos a forma, função e a preservação da identidade arquitetônica do Paço Imperial e do Centro Cultural da Justiça Federal, face aos tópicos essenciais da arquitetura de edifícios de museus.

SOBRE O PATRIMÔNIO ARQUITETÔNICO

CAPÍTULO

I

Ao constituir a primeira etapa para o desenvolvimento deste trabalho, discorreremos sobre os aspectos que melhor enquadram a noção de patrimônio histórico, as teorias de restauração e os tópicos mais relevantes das cartas patrimoniais, pois estes são os temas que representam a base de todo processo relacionado à preservação e uso da arquitetura dos edifícios históricos. Portanto, este capítulo contém os fundamentos desta dissertação, no que se refere à idéia de arquitetura e também adequação de uso destes edifícios.

No desenvolvimento do trabalho, analisamos o tema do uso do patrimônio histórico, especificamente o uso com finalidade cultural e, neste sentido, a seguir serão apontadas também algumas questões referentes às limitações impostas pelo respeito à arquitetura original de edifícios históricos, quando se trata de atender a novo uso.

Para tanto, além das referências bibliográficas mencionadas na introdução, outras fontes foram utilizadas para aqui apresentar o panorama atual dos temas principais desta dissertação.

SOBRE O PATRIMÔNIO E A ARQUITETURA

A partir da Segunda Guerra as intervenções urbanas têm sido largamente utilizadas para promover transformações de importantes regiões das grandes cidades, por meio da revitalização das áreas centrais, da adequação de uso do patrimônio histórico e da melhor utilização possível desses espaços, viabilizando o sistema econômico e o implemento à habitação e às atividades sócio-culturais.

No Centro da cidade do Rio de Janeiro, os exemplos mais recentes de reutilização¹ espacial dos entornos de marcos urbanos e bens tombados estão fortemente relacionados com a alteração, adequação e apropriação de uso de edifícios históricos.

Entre as décadas de 80 e 90, podemos citar as reformas dos largos da Lapa e da Carioca, melhorias da área entre a Casa França-Brasil e o Centro Cultural dos Correios, além da realização das obras do projeto “Frente Marítima”² na Praça Quinze. Tais intervenções demonstraram a busca da atualização dos equipamentos urbanos visando à criação de locais adequados às atividades culturais. O papel das ações de adequação de uso dos edifícios históricos na revitalização da cidade, como foi o caso da Praça XV de Novembro após a restauração do Paço Imperial, é o tema discutido neste capítulo.

¹ “Reutilização, reconversão, reciclagem e reabilitação são termos correntes para designar a operação de adaptação do edifício para um novo uso.” (LYRA, 2005, p.61) Sendo o termo *reabilitação* mais utilizado na Europa.

² O projeto “Frente Marítima” teve como objetivo recuperar a relação de continuidade entre os espaços públicos do Centro Histórico do Rio e o mar, incluindo a permeabilidade espacial com o mar, a qualidade arquitetônica e ambiental, o reforço e complementação das atividades da área urbana central, com funções residenciais, lúdicas e culturais, estimulando a habitação no Centro da cidade e a incorporação de edificações com programas de usos mistos (residências, comércio, escritórios, hotéis, instituições públicas e privadas e lazer), implementando o uso do Centro 24 horas por dia, durante toda a semana. Propôs também a reorganização e integração do tráfego e o estacionamento de veículos, de forma não conflitiva, à movimentação de pedestres, dando prioridade aos pedestres. (**Paço Imperial: análise do entorno** *in*: <http://www.arquimuseus.fau.ufjf.br>)

E sobre esse respeito, a Carta de Veneza³ ressalta o favorecimento da conservação dos monumentos com uma destinação a uma função útil à sociedade. Já a Recomendação de Nairóbi⁴ reafirma o valor econômico do patrimônio e a necessidade de sua inserção na vida contemporânea, em benefício de sua própria conservação e do desenvolvimento da cidade.

Discorreremos inicialmente sobre o conceito de patrimônio histórico que, conforme declarou Glauco Campello, “não é, simplesmente, uma acumulação de objetos compondo uma lista de bens culturais tombados.” (CAMPELLO, 1984, p.122)

No século XV, esta expressão denominava antiguidades. Para Brandi (2004), se refere à obra de arte, ou seja, a um produto da atividade humana.

Na atualidade, segundo Choay, esta expressão designa:

um bem destinado ao usufruto de uma comunidade que se ampliou a dimensões planetárias, constituído pela acumulação contínua de uma diversidade de objetos que se congregam por seu passado comum. (CHOAY, 2001, p. 11)

Choay menciona ainda que o patrimônio histórico “tornou-se uma das palavras-chave da tribo midiática”, que se refere “a uma instituição e a uma mentalidade”. (CHOAY, 2001, p. 11)

Ainda sobre esta expressão, Viollet-le-Duc , de acordo com Choay, afirma que:

um edifício só se torna histórico quando se considera que ele pertence ao mesmo tempo a dois mundos: um mundo presente, e dado imediatamente, o outro passado e inapreensível. (CHOAY, 2001, p. 158)

“A noção de patrimônio urbano histórico, acompanhada de um projeto de restauração, nasceu da época de Haussmann”. (CHOAY, 2001, p. 177). Este conceito, a partir dos anos 1960, foi ampliado, passando a incluir

³ Carta internacional sobre conservação e restauração de monumentos e sítios, resultado do II Congresso internacional de arquitetos e técnicos dos monumentos históricos, realizado em Veneza, de 25 a 31 de maio de 1964.

⁴ Recomendação relativa à salvaguarda dos conjuntos históricos e sua função na vida contemporânea, resultado da 19ª sessão da Conferência Geral da Unesco, realizada em Nairóbi, em 26 de Novembro de 1976.

espaços urbanos e rurais, e a conseqüente valorização do tecido urbano e da arquitetura vernacular.

A idéia atual de patrimônio cultural, na Espanha, define-se como:

um conjunto de elementos naturais ou culturais, materiais ou imateriais, herdados dos antepassados e nos quais se reconhecem os sinais de identidade e que terá de ser transmitido às gerações vindouras, acrescido e melhorado. (JIMÉNEZ *apud* BLASI, 2004, p. 60).

No Brasil, o patrimônio artístico e histórico tem sido considerado, segundo Nestor Goulart, “como um acervo cultural que o poder público se empenha em preservar,...., guardado como documentos da vida cultural de outras épocas.” (REIS FILHO, 2004, p. 192).

A lei federal que organiza a preservação do patrimônio cultural brasileiro é o Decreto-lei n° 25⁵ o qual define como patrimônio:

o conjunto de bens móveis e imóveis de interesse público por sua vinculação com os fatos memoráveis da História do Brasil e por apresentarem excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico.

Maria Cecília Londres da Fonseca considera que são os “processos de atribuição de valor que possibilitam uma melhor compreensão do modo como são progressivamente construídos os patrimônios.” (FONSECA, 2005, p. 35).

Argan parte de uma distinção entre coisa e valor, muito propícia para a definição do patrimônio:

Uma vez que as obras de arte são coisas às quais está relacionado um valor, há duas maneiras de tratá-las. Pode-se ter preocupação pelas coisas: procurá-las, identificá-las, classificá-las, conservá-las, restaurá-las, exibi-las, comprá-las, vendê-las; ou, então, pode-se ter em mente o valor: pesquisar em que ele consiste, como se gera e transmite, se reconhece e se usufrui. (ARGAN, 1998, p. 13).

⁵ Decreto-lei n° 25 de 30 de novembro de 1937, que criou o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) e regulamentou o instituto do tombamento.

Em relação ao patrimônio histórico e artístico nacional, segundo Fonseca (2005, p. 36-37), “o valor que permeia o conjunto de bens, é o valor nacional, ou seja, aquele fundado em um sentimento de pertencimento a uma comunidade, no caso a nação.” Afirma ainda, mais adiante, que a noção de patrimônio é “datada, produzida, assim como a idéia de nação, no final do século XVIII, durante a Revolução Francesa.”

Campello complementa esta idéia de noção do patrimônio, declarando que, em sua extensão cultural e social, este conceito “não se limita hoje exclusivamente a uma concepção histórica, mas invade todos os campos da memória coletiva”. (CAMPELLO, 1984, p.122)

Campello afirma ainda que o “patrimônio é o tema em torno do qual as comunidades cultivam um sentimento de auto-estima e o exercício da cidadania” (CAMPELLO, 1984, p.121), sendo assim, o conjunto de bens culturais reforça a identidade local de uma comunidade.

Desta seqüência de definições colhidas em autores diferentes e, para melhor compreender as relações entre os principais temas que configuram a importância da adequação de uso do patrimônio arquitetônico, elegemos os tópicos Identidade arquitetônica, Valor e Uso, apresentando-os e comentando-os a seguir.

Identidade Arquitetônica

A arquitetura exerce um importante papel na formação histórica das sociedades e, conseqüentemente, na formação das identidades dos grupos que as constituem. Para Gutiérrez, a obra arquitetônica é o “testemunho histórico sedimentado e acumulado dos modos de vida do homem” (GUTIÉRREZ, 1989, p. 80), constituindo-se numa rica fonte de documentação histórica.

A obra arquitetônica carrega consigo as experiências acumuladas de quem a concebeu e a utilizou ao longo do tempo, tornando-se um testemunho de modos de vida, usos e valores das comunidades.

Para John Ruskin, “a arquitetura é o único meio que dispomos para conservar vivo um laço com um passado ao qual devemos nossa identidade, e que é parte do nosso ser.” (RUSKIN *apud* CHOAY, 2001, p. 139). Choay completa afirmando que “mais que pela história ou por ‘uma’ história, esse passado é em primeiro lugar e essencialmente definido pelas gerações humanas que nos precederam.” (CHOAY, 2001, p. 139).

Pertencendo simultaneamente ao passado e ao presente, a obra arquitetônica torna-se um referencial paradigmático para a construção da identidade de uma sociedade. Quanto a esta questão de relação entre passado e presente, Choay acredita que:

romper com o passado não significa abolir sua memória nem destruir seus monumentos, mas conservar tanto uma quanto outros, num movimento dialético que, de forma simultânea, assume e ultrapassa seu sentido histórico original, integrando-o num novo estrato semântico. (CHOAY, 2001, p. 113).

Como documento histórico, a arquitetura mostra a evolução linear dos valores da sociedade e das formas de pensamento. Reúne as qualidades atuais com o valor acumulado de uma condição histórica e cultural que somente se perde se a obra for fisicamente destruída.

Segundo Gutiérrez,

a identidade é definida por algo que diz respeito a todos e pertence a todos, o que implica a relação de ser o mesmo e de manter o reconhecimento através do tempo, apesar da

alteração das variáveis. Pertencer, ser parte de algo comum é uma característica essencial da identidade. Não poderíamos concebê-la sem esse sentido integrador, vinculado à idéia de ser o mesmo e de prolongar nossas formas culturais, tangíveis e intangíveis, até chegar a um conjunto de elementos que nos conferem identidade justamente por serem parte de nós mesmos. (GUTIÉRREZ, 1989, p. 18)

Esta “relação de ser o mesmo e de manter o reconhecimento através do tempo”, mencionada por Gutiérrez, é o grande problema na questão da reutilização dos edifícios históricos. Portanto, quando se destina ao edifício nova função, é necessário, na maioria das vezes, fazer adaptações na arquitetura, o que pode promover a perda de identidade. Ainda sobre essa questão, Choay afirma que “indivíduos e sociedades não podem preservar e desenvolver sua identidade senão pela duração e pela memória.” (CHOAY, 2001, p. 113).

A questão da preservação da identidade arquitetônica dos edifícios históricos com a reutilização em centros culturais é um dos fatores que levam os críticos e teóricos de restauro a questionar tal uso.

Com relação a esta questão, Lyra afirma que “a reciclagem de um monumento para novo uso tem a limitação imposta pelo caráter da arquitetura em questão.” (LYRA, 2004, p. 157).

Ao proporcionar novo uso ao edifício, complementa Choay, o monumento entra

em concorrência com um espetáculo ou um ‘evento’ que lhe é imposto, em sua autonomia. Associam-se exposições, concertos, óperas, representações dramáticas, desfiles de moda ao patrimônio histórico, que os valoriza; este, por sua vez, pode, em decorrência dessa estranha relação antagônica, ser engrandecido, depreciado ou reduzido a nada. (CHOAY, 2001, p. 217).

A agregação de novos valores e a permanência dos antigos são obtidos pelas intervenções realizadas no monumento, dentre as quais destacamos as inserções esteticamente válidas e a destinação à nova função compatível com o edifício. Para que este fim seja atingido, Cyro Lyra menciona três critérios que devem ser respeitados:

a *autenticidade*, entendida como a revelação da contemporaneidade da inserção, a *harmonia*, compreendida como a conciliação dos contrários (o existente e o novo) e a *sensibilidade*, traduzida pela capacidade de diálogo entre o novo e o existente. (LYRA, 2005, p. 64).

Esses critérios mencionados por Cyro Lyra promovem a identidade arquitetônica do edifício, que pode manifestar-se por diversos fatores, tais como a localização, as características arquitetônicas, a história, isto é, pelo fator marcante ou valor que o credenciou a ser preservado.

Para manter essa identidade, de acordo com os valores determina-se a intervenção que melhor se adequa ao edifício. Desse modo, se promove a restauração, reutilização ou o uso que for mais adequado.

Valor

Conforme consta na Carta de Veneza, a autenticidade é considerada como o principal fator para a atribuição de valores, diferindo de cultura para cultura, não podendo ser estabelecida como um critério fixo.

A Conferência de Nara, realizada em novembro de 1994 no Japão, que é baseada na carta de Veneza, registra de maneira concisa que “a conservação do patrimônio cultural em suas diversas formas e períodos históricos é fundamentada nos valores atribuídos a esse patrimônio” (*in*: CURY, 2004, p. 321).

Da mesma forma, na Carta de Brasília, documento regional do Cone Sul sobre autenticidade realizada um ano depois, em 1995, destaca-se que a autenticidade dos valores se manifesta, se alicerça e se mantém na veracidade dos patrimônios que recebemos e que transmitimos à posteridade. A intervenção deve então recuperar o caráter do edifício ou do conjunto sem alterar sua essência e equilíbrio, enaltecendo, sobretudo seus valores; a carta de Brasília ressalta ainda que:

a adoção de novos usos para aqueles edifícios de valor cultural é factível sempre que exista reconhecimento apriorístico do edifício e diagnóstico preciso de quais as intervenções que ele aceita e suporta. (*in*: CURY, 2004, p. 327-328).

Sendo assim, o estudo sobre a autenticidade dos elementos constituintes do imóvel e sobre os valores atribuídos a um determinado patrimônio são a base necessária para uma intervenção num patrimônio edificado. Esses elementos característicos têm grande importância na atribuição, principalmente dos valores patrimoniais sobre os quais se baseiam as diretrizes e critérios a serem adotados no projeto de restauração.

Alois Riegl⁶ foi o primeiro a sistematizar as questões do Patrimônio sob o prisma do Valor, sublinhando que todo monumento tem diferentes valores e somente o reconhecimento destes credencia um objeto a ser preservado. Esta aceção reitera a afirmação anterior sobre o fato de questões do patrimônio estarem sempre entrelaçadas às dos valores.

A importância fundamental dos escritos de Riegl deve-se ao fato de terem surgido durante um momento crítico da história da restauração, quando o debate entre restaurar e conservar tinha como protagonistas os principais teóricos hoje reconhecidos: Viollet-le-Duc, J. Ruskin, W. Morris e Camilo Boito.

Riegl, procurando examinar as várias formas e os vários pontos de vista que se pode ter em relação aos monumentos, classificou os valores em dois importantes grupos: o "valor rememorativo" (ou de antiguidade) e o "valor contemporâneo". O primeiro se refere ao tempo passado, à memória, ao valor histórico e de antiguidade, enquanto o segundo se refere à capacidade que o monumento possui de satisfazer as necessidades materiais ou espirituais contemporâneas, por isso a relevância de ter ou não surgido no passado. A partir deste ponto, se estabelece uma relação entre as intervenções possíveis em um monumento e os valores que lhe são atribuídos.

⁶ Alois Riegl foi um advogado austríaco nascido em Linz, em 1858, e se dedicou a estudar filosofia e história. Trabalhou como conservador durante 11 anos no Museu de Artes Decorativas de Viena, onde passou a estudar e publicar pesquisas. Em 1902 foi nomeado Presidente da Comissão Central Imperial e Real de Monumentos Históricos e Artísticos, com a missão de preparar um plano de reorganização da conservação de monumentos públicos da Áustria. Em 1903 publicou *O Culto Moderno aos Monumentos*, que não propunha nenhum tipo de legislação, mas que possui um riquíssimo valor teórico. Faleceu em 1905, em Viena.

Valores Rememorativos

O valor rememorativo se relaciona ao passado através dos valores artísticos e históricos.

O valor histórico, segundo Riegl, relaciona-se ao conceito de desenvolvimento; por esta razão, qualquer evento transcendente assume significado para nós, independente da sua grandeza, pois, para valorizá-lo basta que o coloquemos em contraposição à cultura do passado.

O valor artístico está relacionado ao conceito de "Kunstwollen" (vontade artística), por isso não existe nenhum momento da produção da manifestação artística do passado que prevaleça sobre outras.

Riegl examina através da história o modo com que esses valores "aparecem" ou se "configuram" e assumem significado, introduzindo lentamente uma série de novos valores. Entre estes, aquele de maior importância para Riegl, é o "valor de antiguidade".

O valor de antiguidade com respeito ao valor histórico é proposto por Riegl como o máximo nível de conhecimento que o homem pode possuir frente à cultura do passado.

O culto do valor de antiguidade, segundo o mesmo autor, era apreciado por numerosas pessoas e foi assim caracterizado:

Se do ponto de vista do valor de antiguidade, a eficácia estética do monumento reside nos traços de decomposição da obra acabada pelas forças mecânicas e químicas da natureza deduz-se que o culto ao valor de antiguidade não somente não deve ter interesse na conservação do monumento em seu estado original, mas deve mesmo considerar tal conservação contrária a seus interesses. [...] apenas uma coisa deve ser evitada a todo custo do ponto de vista do valor de antiguidade: a intervenção arbitrária da mão humana no estado atual do monumento, porque este não deve sofrer adição, nem subtração, nem substituir aquilo que se alterou no decorrer dos anos sob a ação das forças naturais, nem eliminação que, pelas mesmas causas, incorporou-se ao monumento, alterando assim a forma original.⁷ (Riegl, 1999, p. 52-53).

⁷ "Si desde el punto de vista del valor de antigüedad lo que causa efecto estético en el monumento son los signos de deterioro, la desintegración de la obra humana cerrada por medio de las fuerzas mecánicas y químicas de la naturaleza, de aquí se deduce que el culto al valor de antigüedad no sólo

Em síntese, o que Riegl sublinha para o monumento no qual prevalece o valor de antiguidade é que não seja admitido uma intervenção arbitrária, uma vez que a determinação de seu valor atrela-se justamente à sua idade – antiguidade –; por outro lado quando é o valor histórico que se destaca são admitidas ações – intervenções – para conservação de um monumento, às quais influenciam a definição das ações, tanto maior quanto menor forem as alterações em seu estado original, embora não se devam reconstituir as partes deterioradas, mas estancar o processo a partir do momento da deterioração.

Preserva-se prioritariamente a forma original a fim de que o valor histórico seja mantido. O monumento, segundo o valor histórico, deve ser analisado como obra humana, não como obra humana modificada pela natureza. Assim, sugere-se a idéia de reconquista do original, que comporta a eliminação dos elementos degradados que, no entanto, caracterizam o valor de antiguidade, portanto, o interesse pelo valor histórico não autoriza a eliminação dos elementos de degradação.

Os valores “rememorativos” assim foram comparados entre si pelo autor:

Enquanto o valor de antiguidade está fundamentado exclusivamente na degradação, o valor histórico quer deter toda degradação a partir da sua intervenção, mas perderia sua razão de ser sem as degradações anteriores, o valor de rememoração intencional reivindica nada menos para o monumento do que a imortalidade, o eterno presente, a perenidade do estado original. A ação dos agentes naturais, que se opõe à realização dessa exigência, deve, assim, ser combatida com energia, e seus efeitos contrariados sem cessar.
⁸(Riegl, 1999, p. 67).

no ha de tener interés en la conservación del monumento sin que sufra alteraciones, sino que esto ha de ir en contra de sus intereses. (...) Sólo una cosa se ha de impedir de modo categórico desde el punto de vista del valor de antigüedad: la intervención arbitraria de la mano humana en el estado actual del monumento, pues éste no debe sufrir adición, ni sustracción de lo que las fuerzas naturales han destruido al correr el tiempo, ni eliminación de lo que por las mismas causas se ha incorporado al monumento, alterando así su forma cerrada originaria.” (Riegl, P. 52-53).

⁸ “Mientras el valor de antigüedad se basa exclusivamente em la destrucción, y el valor histórico pretende detener la destrucción total a partir del momento actual- (...) -, el valor rememorativo intencionado aspira de modo rotundo a la inmortalidad, al eterno presente, al permanente estado de gênesis. Lãs fuerzas destructoras de la naturaleza, que actúan em sentido contrario al cumplimiento de esta aspiración, han de ser, por tanto, combatidas celosamente y sus efectos han de paralizarse uma y outra vez.” (Riegl, P. 67)

Quanto à noção do valor **rememorativo intencionado**, ou seja, este existe quando há a intenção de o monumento permanecer para a posteridade e, para tanto, este foi edificado. Sendo assim, Riegl atribui como postulado fundamental deste valor as ações de restauração, sem as quais os monumentos deixariam rapidamente de ser intencionados, por conseguinte, o valor de antiguidade é por natureza inimigo mortal do valor rememorativo intencionado.

Valores de Contemporaneidade

Os valores de “contemporaneidade”, por sua vez, são subdivididos em “valor de uso” e “valor artístico”, esse último se repartindo em “valor de novidade” e “valor artístico relativo, positivo ou negativo.”

A maior parte dos monumentos respondem, entre outros, a uma expectativa dos sentidos ou do espírito que criações novas e modernas poderiam satisfazer igualmente bem. O valor de contemporaneidade reside nessa propriedade que, com toda evidência, não atribuiu papel nem à antiguidade do monumento nem ao valor de rememoração que dela decorre. Ao invés de considerar o monumento como tal, o valor de contemporaneidade tenderá sem dificuldade a nos fazer considerá-lo como igual a uma criação moderna recente, e a também exigir que o monumento (antigo) apresente aspecto característico de toda obra humana quando primeiro surge: dito de outra forma, que dê a impressão de uma perfeita integridade, intocada pela ação destruidora da natureza.⁹ (Riegl, 1999, p. 71).

Dessa forma, é admitida a restauração dos monumentos de **valor instrumental** ou **de uso**, visto que este atributo é absolutamente indiferente

⁹ La mayoría de los monumentos posee la capacidad de satisfacer aquellas necesidades materiales o espirituales de los hombres que las nuevas creaciones modernas podrían satisfacer de manera similar, y el valor de contemporaneidad de un monumento se basa en esa capacidad, para la que evidentemente resulta irrelevante tanto el que haya surgido en el pasado, como el correspondiente valor rememorativo. Desde el punto de vista del valor de contemporaneidad, se tenderá desde un principio a no considerar el monumento como tal, sino como una obra contemporánea recién creada, y a exigir por tanto también del monumento (viejo) la apariencia externa de toda obra humana (nueva) en estado de génesis, es decir, la impresión de algo perfectamente cerrado y no afectado por las destructoras influencias de la naturaleza. (Riegl, P. 71)

ao tratamento que se dê ao monumento, o importante é manter o uso efetivo.

O valor de uso certamente entra em conflito com o valor histórico e com o valor de antiguidade, pois o valor de uso propõe uma série de modificações e adaptações que conduzem o monumento para uma nova possibilidade funcional. Riegl nega que essa situação conflitiva seja normal e propõe três casos diversos: no primeiro caso, no qual o edifício perde toda a possibilidade de utilização, devido às condições físicas, não existe conflito entre os diversos valores, e o edifício pode ser totalmente conservado.

O segundo caso se refere aos edifícios que têm conservado totalmente a função original, neste caso o conflito não existe porque se pode limitar as intervenções que são necessárias para o valor de uso, e que consistem na manutenção do valor histórico e do valor de antiguidade.

O conflito, segundo Riegl, ocorre no terceiro caso, representado pelos edifícios que foram construídos desde o período medieval até os dias de hoje. Esses são edifícios que não têm conservado integralmente suas funções originais, pois estas não correspondem exatamente às funções da atualidade, mas verifica-se que esses monumentos têm de ser recuperados.

Riegl não esconde o fato de que a conservação do valor histórico e do valor de antiguidade não pode prescindir do valor de uso, exemplificando no caso daqueles edifícios que, pelo fato de não serem utilizados, arruinam-se, o que determina uma forma ainda mais violenta de destruição que a mudança de função.

Quanto ao **valor artístico**, Riegl classifica o *valor artístico de novidade* e o *valor artístico relativo*. O primeiro corresponde à uma necessidade de se apreciar as obras humanas como algo recém-surgido, em seu estado de gênese; e o *valor artístico relativo* é o que permite que as obras de gerações anteriores sejam apreciadas não só como testemunho histórico, mas também com relação à sua concepção, forma e cor.

Nesta classificação, por não existir um valor artístico absoluto, mas apenas um relativo, contemporâneo, as intervenções de preservação vão depender do caráter de valorização que se atribui à obra. Se o monumento

estabelecer uma relação de contemporaneidade, o natural é que não se deseje perder o monumento, que este possa manter o seu estado atual, nem que para isso seja necessária uma restauração *in integrum*. Porém se não for assim classificado, o monumento provavelmente ficará fadado ao esquecimento.

Choay alerta para o fato da omissão por parte de Riegl acerca do **valor nacional**, definido pela autora como o primeiro e fundamental. (CHOAY, 2001, p. 116). Fonseca, por sua vez, complementa afirmando que “não é por acaso que ele não aborda a questão do valor nacional”, pois para Riegl, essa “mobilização social como fator necessário para a preservação, não passa pela persuasão ideológica.” (FONSECA, 2005, p. 69).

Outro valor mencionado por Choay, que não foi previsto por Riegl, se refere ao **valor econômico** do patrimônio histórico. Segundo Choay este valor fora “induzido pelo desenvolvimento da indústria cultural.” (CHOAY, 2001, p. 239).

Este último valor mencionado por Choay retrata o quadro atual das cidades históricas que promovem o turismo como forma de atividade econômica, o que provoca um grande dilema entre o desenvolvimento e a preservação.

Como pudemos observar nessa diversidade de tipos de valor, esta é uma questão diretamente ligada ao patrimônio. Sendo assim, o valor que credenciou um determinado edifício histórico a ser preservado deve ser considerado e os elementos que o representam devem ser mantidos após a intervenção arquitetônica.

O valor (nacional, histórico, artístico, rememorativo, econômico, etc.) reconhecido em um edifício histórico, lhe imprime um importante papel para a história da sociedade que o produziu e àquela que o reconheceu como merecedor de destaque e de ações que permitam a sua preservação às gerações futuras.

Uso

As teorias sobre restauração se mostram bastante contraditórias, e apresentam-se com base em diferentes correntes de pensamento. Portanto, uma das grandes preocupações dos técnicos do patrimônio cultural edificado é o complexo problema de restaurar um imóvel e de restabelecer sua função social, integrando-o à vida contemporânea e mantendo sempre que possível as características originais.

A partir do século XIX, destacam-se dois pensadores do patrimônio edificado que apresentam propostas diferenciadas: John Ruskin (1819-1900) e Viollet-le-Duc (1814-1879). O primeiro, escritor e crítico da arte, para quem a matéria original e as marcas do tempo deveriam ser mantidas a qualquer custo. O segundo restaurou vários monumentos medievais na França, utilizando-se da livre interpretação e da proposta individualizada, onde cada caso é um caso.

Em 1883, durante o Congresso de Engenheiros e Arquitetos realizado em Roma, Camillo Boito (1836-1914) propôs uma nova política de critérios de intervenção em edifícios de valor cultural, dentre os quais podemos destacar a intervenção mínima na edificação, a ênfase no valor documental dos imóveis, o respeito às diversas alterações sofridas pelas edificações ao longo do tempo e a documentação do imóvel antes e depois das obras de restauro. Tais critérios de intervenção têm sido aplicados até os dias de hoje em edifícios de valor cultural.

Para discutir, promover e integrar as diferentes idéias contidas nessas diversas correntes de pensamentos são realizados encontros onde se elaboram Cartas que são registros resultantes dos compromissos assumidos. Nesses Encontros Internacionais, as Cartas Patrimoniais são, portanto, a tentativa de padronizar, para todo o mundo, os procedimentos de preservação.

No Brasil, a Carta de Veneza, de 1964, tem sido a base para a orientação dos procedimentos de preservação. Dentre as propostas, a Carta

de Veneza prevê orientações para preservação de monumentos de valor excepcional, de sítios, conjuntos urbanos e o meio ambiente.

Para Vera Millet:

os ambientes socialmente construídos sobre o solo urbano constituem-se em valor de uso ao encarnarem nas edificações o suporte físico para o desenvolvimento das atividades urbanas tanto da ordem coletiva como o de ordem individual. (MILET, 1988, p. 39).

Assim, segundo as Cartas Patrimoniais, Estado e cidadãos também são responsáveis pela preservação e manutenção do patrimônio cultural.

As discussões sobre restauração consideram necessariamente a definição do uso e a recuperação da ordem que imprime unidade à obra arquitetônica. Por isso, dentre as Cartas Patrimoniais, destacamos a Carta de Atenas, por ter sido a primeira Carta Patrimonial a abordar a questão do uso dos monumentos; a Carta de Veneza, que amplia o sentido do uso arquitetônico para o urbano; a Carta de Burra que faz referências à renovação de uso e a Carta de Brasília que se refere, no capítulo "Conservação da autenticidade", à renovação de uso dos edifícios de valor cultural.

Segundo a Carta de Veneza a conservação dos monumentos históricos é sempre favorecida pela sua adaptação a uma função útil da sociedade; assim, o uso não é uma concessão, mas uma necessidade fundamental para a conservação e a realidade tem mostrado que um uso, mesmo inadequado, pode ser melhor que a ausência total de utilização.

Contrariamente a essa opinião, Vitet (1845) declara que o "uso é uma espécie de vandalismo lento, insensível, despercebido, que arruína e deteriora quase tanto quanto a brutal devastação." (VITET *apud* CHOAY, 2001, p. 161). Porém, segundo Cyro Lyra, "o que pudemos constatar ao longo dos anos é que ao deixarmos um imóvel 'vazio' e ocioso, estaremos condenando-o à destruição." (LYRA, 2005, p. 177)

Para Nestor Goulart, "a própria natureza do processo cultural, sempre renovado, está a indicar a importância de uma destinação mais ampla e

mais fecunda para esse patrimônio, que o defina como ponto de partida para as criações culturais do presente.” (REIS FILHO, 2004, p. 194).

Argan, assim como Choay, concordam que evitar a museificação do patrimônio edificado é a “forma mais paradoxal, audaciosa e difícil de valorização do patrimônio.” (CHOAY, 2001, p. 219).

Sendo assim, acreditamos, conforme Nestor Goulart, que:

valorizando desse modo o patrimônio da arte e história e estabelecendo serviços culturais para a sua população, os poderes públicos não estarão investindo no supérfluo, mas lançando as bases para a organização de um mercado em larga escala para vários setores industriais e comerciais, principalmente para o turismo e as indústrias de comunicações culturais e bem cedo os nossos financistas descobrirão que a cultura é uma necessidade humana e pode ser também um bom negócio. (REIS FILHO, 2004, p. 204).

Jeudy alerta para esse cunho econômico que se tem dado ao patrimônio arquitetônico e à própria cultura de um modo geral, ressaltando que

a transformação dos centros históricos em ‘museus’ tem como origem uma estratégia de marketing para atrair turistas que se soma ao medo da população de perder sua identidade cultural, e o resultado são cidades mais homogêneas e menos interessantes. (JEUDY, 2005, p. 27)

Promover uma nova destinação ao patrimônio edificado é uma tarefa difícil e complexa. Riegl e Giovannoni concordam com essa prática e complementam, de acordo com Choay, que a nova destinação “não deve se basear apenas em uma homologia com sua destinação original. Ela deve, antes de mais nada, levar em conta o estado material do edifício.” (CHOAY, 2001, p. 219).

Nesse sentido, concordamos com Choay, que a prática da reutilização “deriva do bom senso, mas também de uma sensibilidade inscrita na longa vida das tradições humanas e dos comportamentos patrimoniais, que por isso varia de país para país.” (CHOAY, 2001, p. 222).

Jokilehto denomina Viollet-le-Duc como um precursor da questão do uso, declarando que:

Viollet-le-Duc insistia que 'o melhor modo de preservar um edifício é encontrar um uso para ele e satisfazer suas necessidades tão completamente que não haja necessidade de mudança'... A tarefa é delicada e era necessário para o arquiteto restaurar o edifício com respeito por sua unidade arquitetônica, assim como encontrar meios de minimizar as alterações que o novo uso exija. (JOKILEHTO, 1999, p. 154).

No momento inicial do reconhecimento do valor, a identificação e compreensão do edifício apresentam-se como instrumentos para sua determinação como bem cultural, por isso, o reconhecimento da função original do edifício deve anteceder à intervenção do monumento.

SOBRE O DESENVOLVIMENTO DAS FORMAS DE ADEQUAÇÃO DE USO

Segundo Beatriz Kühl, “a partir da segunda metade do século XVIII, a restauração afasta-se cada vez mais das ações ditadas por razões pragmáticas e assume conotação cultural.” (KÜHL, 1998, p. 3).

Portanto, a adequação de uso do patrimônio edificado se constitui por uma atividade antiga, tendo sido incrementada e consolidada na segunda metade do século XX. Assim, a disponibilização de monumentos para novas finalidades foi provocada pela ociosidade a que foram sendo deixados os edifícios antigos, pelo desaparecimento da função original ou pela inadequação de seus espaços e linguagem às novas exigências. A adequação de uso implica em um trabalho de reintegração à vida contemporânea por meio da adaptação desses edifícios, considerados patrimônio arquitetônico, às necessidades do novo uso.

Na Europa, os urbanistas concluíram que a reabilitação (adequação de uso), comparada com a renovação, apresentava vantagens sociais, pois contribuiria para a conservação das identidades culturais, devido à conservação de valores artísticos, arqueológicos e documentais; e para o desenvolvimento econômico, devido à utilização das edificações e infraestrutura já existentes. (FEILDEN; JOKILEHTO apud LYRA, 2005, p. 72).

A prática da renovação foi comentada por Choay, pois “fazendo dos monumentos históricos propriedade, por herança, de todo povo, os comitês revolucionários dotavam-nos de um valor nacional preponderante e lhes atribuíam novos usos, educativos, científicos e práticos.”

Para Otilia Arantes, o primeiro arquiteto a tratar o museu como uma espécie de espaço comercial foi James Stirling, no projeto da Nova Galeria Estadual de Stuttgart. (ARANTES, 1998, p. 233). (Fig. 1.01).



Fig. 1.01 – Staatsgalerie, Stuttgart- vista externa, 2004.

No Brasil, a proteção e tombamento de edifícios de valor arquitetônico e histórico, têm sido acompanhados de propostas de transformação desses edifícios, com ênfase nos palácios e residências nobres urbanas, em museus. Nas décadas de 1970 e 1980, o IPHAN e a Pró-Memória incentivaram a transformação de casas históricas em centros culturais.

Deste período, a restauração do edifício do Paço Imperial e a abertura do Centro Cultural Banco do Brasil são considerados marcos do novo uso do Centro da cidade do Rio de Janeiro. A partir desses marcos, segundo Vânia Polly Silva, “outros espaços culturais foram implantados em edifícios que já faziam parte do patrimônio histórico e artístico da cidade, mas estavam fora do alcance da visitação pública pelas atividades que encerravam.” (SILVA, 2000, p. 44).

Estas novas atividades foram incrementadas com diversos investimentos dos setores públicos e privados. Projetos e ações foram desenvolvidos no sentido de manter o uso do centro, admitindo-se que o uso garantirá sua preservação. Em torno dos anos 80, as políticas públicas para o patrimônio se caracterizaram por ações de proteção legal, sendo que o turismo “era entendido como uma alternativa de revitalização para aqueles núcleos”. (GUIMARAENS, 2004, p.03).

Para Jeudy (2005), há no mundo inteiro uma tendência de conservação patrimonial que se exerce sobre a cidade por meio da reconstituição do centro histórico. É uma maneira de proporcionar uma

imagem estética internacional para o turismo, de guardar uma idéia de unidade e harmonia da cidade. Segundo ele,

o problema é que o processo de conservação patrimonial torna as cidades cada vez mais parecidas. No fundo, há sempre um centro histórico, onde tudo é feito da mesma forma. Normalmente o início desse processo é uma busca de identidade da cidade que leva as cidades patrimonializadas, onde o centro é colocado como a vitrine de uma loja. (JEUDY, 2005, p. 02).

Porém, a certeza de que museus e centros culturais podem colaborar, de forma significativa, para impedir os processos de arruinamento, esvaziamento e decadência das cidades, pode ser demonstrada por meio dos investimentos empregues pelo empresariado e pela Prefeitura, no setor cultural.

Vânia Polly Silva declara que esses investimentos se apresentam em dois tipos: "diretos - restauração e gestão de edifícios para uso em fins culturais - ou indiretos - projetos e ações de apoio a essas instituições em melhorias da infra-estrutura urbana, eventos e publicidade." (SILVA, 2004, p. 45).

Segundo Andrade Junior, existem três tipos de edifícios históricos que têm sido adaptados com maior frequência em museus e centros culturais. "A primeira tipologia, correspondendo a 42,30% das intervenções levantadas"¹⁰, se refere ao patrimônio industrial.

Fábricas, usinas, armazéns, mercados, galerias e estações ferroviárias e outros edifícios construídos a partir da segunda metade do século XIX e caracterizados pelos grandes vãos cobertos e pelas novas técnicas construtivas baseadas no concreto e, principalmente, na estrutura metálica. (ANDRADE JUNIOR, 2005, p. 07).

A adequação de uso do Solar do Unhão¹¹ em Museu de Arte Moderna

¹⁰ Levantamento realizado em algumas das principais intervenções de adaptação de edifícios históricos em centros culturais e museus realizadas em diversos países europeus e americanos desde 1950, totalizando 52 exemplos levantados.

¹¹ O Solar do Unhão é um conjunto de edificações localizado em Salvador, onde podemos destacar a casa grande, a capela e o aqueduto. A construção do edifício foi iniciada no século XVII e foi sendo ampliado nos séculos seguintes. Tombado pelo IPHAN em 1943.

e de Arte Popular (Fig. 1.02), idealizado por Lina Bo Bardi¹², cuja restauração foi iniciada em 1962 e concluída no ano seguinte pode ser considerado como um dos primeiros projetos referentes à reutilização do patrimônio histórico em centro cultural.



Fig.1. 02 – Solar do Unhão - Na parte superior, vista aérea do conjunto e acima, vista interna com as exposições de arte popular, 2000.

O Solar do Unhão surgiu sob os preceitos do Movimento Moderno, do qual Lina Bo Bardi foi uma das precursoras no Brasil, que pretendia dar uma abertura social ao museu. Lina transformou-o em um local não só de concentração do acervo, como em espaço de múltiplas atividades culturais, com a finalidade de levar a cultura para o povo de um modo participativo e atuante.

A segunda tipologia, mencionada por Andrade Junior, “equivalente a 25% do total de exemplos levantados, corresponde à adaptação de palacetes e casas nobres urbanas.” (ANDRADE JUNIOR, 2005, p. 08). Conforme mencionado anteriormente, nesta tipologia, ressaltamos os edifícios do Paço Imperial e do Centro Cultural Banco do Brasil.

Correspondendo a 19,23% do total, o terceiro tipo de edifício, ainda segundo Andrade Junior, refere-se “a conventos, hospitais e hospícios, agrupados devidos à semelhança tipológica.” (ANDRADE JUNIOR, 2005, p. 08). A adaptação do antigo Convento de Santa Teresa, em Salvador, em

¹² Arquiteta italiana, naturalizada brasileira. Emigrou para o Brasil em 1946, tendo vivido e trabalhado no país até o fim da sua vida, (1914/1992).

Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia¹³ (Fig. 1.03), em 1958, pode ser considerada como um marco histórico, no Brasil, para este tipo de intervenção.



Fig.1.03 – Vista externa do Museu de arte Sacra, 2005.

Desta forma, consideramos, assim como este autor, que “a tipologia do edifício sobre o qual se intervém cria limitações a respeito dos possíveis usos. Porém, mesmo com essas limitações, as possibilidades projetuais são ainda infinitas.” (ANDRADE JUNIOR, 2005, p. 08).

Para que as intervenções estejam no limite da adaptabilidade aceitável, Cyro Lyra estabelece três condições para o novo uso:

- “1 – *qualidade de intervenção*, isto é, uma intervenção de valor arquitetônico ou que seja capaz de agregar valores ao bem.
- 2 – *reversibilidade*, ou seja, uma intervenção que possa ser desfeita de modo a restabelecer a situação pré-existente.
- 3 – *harmonização com o conjunto*, quer dizer, uma intervenção que não altere a leitura do todo.” (LYRA, 2005, p.165)

As necessidades do novo programa quase sempre exigem modificações diversas; e, no que diz respeito à transformação de um edifício histórico em centro cultural, a instalação de vários equipamentos se torna necessária devido à complexidade do programa.

¹³ Fundado em 1959, o Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia foi inaugurado no espaço onde funcionavam o Convento de Santa Teresa e a igreja de mesmo nome. Antes dessas construções, havia um hospício no terreno, doado por Dom Afonso VI, rei de Portugal.

A FINALIDADE EXPOSITIVA E CULTURAL

Segundo especialistas, os primeiros exemplares de edificações adaptadas para finalidade expositiva, datam do início do século XIX. Em consequência, com o desenvolvimento da idéia modernista, que pretendia transformar o museu em um local não só expositivo, mas em espaço participativo e atuante, com a realização de múltiplas atividades culturais, imprimindo-lhe a função de cunho social, o programa dos museus foi revisto e ampliado.

Segundo a filósofa Otilia Arantes,

a cultura deixou de ser um direito conquistado pelos trabalhadores no processo da Revolução Industrial para se tornar a mola propulsora da máquina que rege o capitalismo. Dessa forma, os centros culturais passam a ser centros de convivência e, acima de tudo, centros de conveniência, onde as pessoas possam encontrar bens de consumo e serviços que as propiciem ficar o maior tempo possível nesses lugares, desenvolvendo um número cada vez mais diversificado de atividades. (ARANTES, 1998, p. 152).

Sobre o fato de a cultura tornar-se um segmento cada vez mais importante para o desenvolvimento integrado das cidades, e para o crescimento econômico propriamente dito, Maria Balaban declara no texto “Os indicadores quantitativos da cultura”, que:

a cultura, nesse novo cenário, comparece tanto como importante segmento *produtor e empregador* nas áreas de bens e serviços (indústrias culturais, lazer e turismo cultural, valor simbólico agregado a outros serviços e mercadorias, como vestuário, móveis, arquitetura, etc.). (BALABAN, 1998, p. 445)

No que diz respeito à valorização a que o monumento histórico sofreu, e com a nova política cultural das últimas décadas, Françoise Choay, em “A alegoria do patrimônio”, declara que

criaram-se mecanismos destinados a valorizar o patrimônio – no caso dos museus, receptáculos deste patrimônio – e a transformá-lo em produto econômico, dentre as quais destacam-se a restauração, a revitalização, o *mise-en-scène*, e a animação cultural. (CHOAY, 2001, p. 112).

Para tanto, prossegue Choay:

associam-se exposições, concertos, óperas, representações dramáticas, desfiles de moda ao patrimônio, que os valoriza; este por sua vez pode, em decorrência dessa estranha relação antagônica, ser engrandecido, depreciado ou reduzido a nada. (CHOAY, 2001, p. 216).

Somado a este fato, os museus e centros culturais localizados em edifícios históricos, promoveram a revitalização da área na qual estavam inseridos e, com isso, houve um incremento da atividade turística nesses locais.

Para absorver a demanda do turismo, as instituições museológicas tradicionais precisaram promover também atividades que suprissem essa demanda, transformando-se em *centros culturais*. Estes, hoje, constituem-se de espaços destinados a diferentes atividades culturais, incluindo as salas de cinema e teatro, a biblioteca, os cafés e restaurantes.

Segundo Joffre Dumazedier,

as instituições desse tipo foram criadas a partir da valorização do tempo dedicado ao lazer iniciada na França por volta da década de 50 deste século, com reflexos das atividades ligadas à cultura de massa. (DUMAZEDIER Apud SILVA, 2000, p. 07).

Na condição de um dos primeiros exemplares de centro cultural, no formato mais aproximado do que estudamos, o Centre National d'Art et Culture Georges Pompidou, em Paris, é citado por Luís Milanese, que comenta sobre este programa:

este estabelecimento público favorece a criação das obras de arte e do espírito; contribui para o enriquecimento do patrimônio cultural da nação, da informação artística e da comunicação social (...) Ele assegura o funcionamento e a animação, com os organismos públicos e privados que lhes são associados, de um conjunto cultural consagrado a todas as formas de criação artística e musical, da estética industrial, da arte cinematográfica, assim como a leitura pública. (MILANESI apud SILVA, 2000, p. 07).

Publicado em 2005, o livro "The world of contemporary architecture", de Francisco Asensio Cerver, apresenta a produção arquitetônica da última década nos Estados Unidos. O objetivo desta compilação de projetos

arquitetônicos é oferecer ao leitor a diversidade formal e programática desses edifícios nos dias de hoje. Dentre as “categorias” arquitetônicas apresentadas, destacamos: Museums, Art galleries e Cultural Centers and Foundations, por melhor representarem o objeto de estudo desta dissertação.

Segundo Cerver, “se existe uma idéia que simboliza o pensamento moderno, é a de Museu.”¹⁴ (CERVER, 2005, p. 244). Cerver ressalta a revolução tecnológica como transformadora não só do nosso estilo de vida, mas também dos museus, que agora se transformaram em atrações turísticas. De acordo com essas características, os exemplos apresentados pelo autor são: Nariwa museum, Forest of Tombs Museum, Modern Art Museum of Fort Worth e Hyogo Prefectural Museum of Art.

A categoria “Museu de Arte” é definida por Cerve pelo:

Objetivo de reunir (coleccionar) obras de arte de todos os períodos, incluindo aqueles mais distantes no tempo e no espaço, é um fenómeno recente e inseparável da modernidade.(...) A galeria e museu de arte nasceram ao mesmo tempo que a consolidação de pensamento científico e a publicação dos primeiros tratados em história.¹⁵ (CERVER, 2005, p. 266).

Os exemplos escolhidos para representar esta categoria demonstram a evolução dos diferentes modos de compreender a arquitetura de espaços culturais que, então, se proliferaram. Entre estes se encontram: Palis dês beaux-arts de Lille, Guggenheim Museum, Stockholm Museum of Modern Art, Chicago Museum of Contemporary Art, Arken Museum of Modern Art, Hamburg Museum of Contemporary Art, San Francisco Museum of Modern Art, P.S. 1 Museum, MACBA, The Lounge, Louvre Pyramid, Museum of Rock Art e Gagosian Gallery.

Segundo o autor, a categoria “Cultural Centers and Foundations” não

¹⁴ “If there is one idea that symbolizes modern thinking, it is that of the museum.”

¹⁵ “the interest is systematically collecting works of art from all periods, including those more distant in time and space, is a recent phenomenon and one that is inseparable from modernity.(...) The gallery and museum of art were born at the same time as the consolidation of scientific thought and the publication of the first treatises on history..”

difere substancialmente das demais estruturas intituladas de instalações culturais.

Essa categoria foi adotada para destacar os edifícios que se encontram no meio do caminho entre museu e galeria de arte, entre galeria de exibição e espaço de espetáculo. Esta categoria de centros culturais e Fundações engloba instituições que normalmente são privadas, reúnem freqüentemente trabalhos de um artista particular, movimento ou país. Estes projetos celebram a história ou tradição de um lugar ou agem como um registro perpétuo de algo significante.¹⁶ (CERVER, 2005, p. 301).

Os exemplos apresentados pelo autor são: Chinati Foundation, Louis Jeantet Foundation, Cartier Foundation, Galician Center for Contemporary Art, Cracow Center for Japanese Art and Technology, Stiklestad Cultural Center, Institute of the Arab World e Yerba Buena Visual Arts Center.

Sendo mais específica, Ruth Verde Zein, no texto “Museus em sete versões” de 1991, apresenta sete categorias de museus, dentre as quais destacamos os “complexos culturais e cívicos” e “galerias e centros de arte contemporânea”, por melhor se enquadrarem na categoria de centro cultural.

O primeiro, segundo Ruth Zein, engloba os museus e salas de exposição, que são

considerados uma peça fundamental, mas não única em seus programas, fazendo parte de um conjunto mais extenso, que pode incluir bibliotecas, mediatecas, auditórios, teatros, centros administrativos, sedes de instituições culturais, academias ou escolas de arte, centros de pesquisa, salas de reunião – além de restaurantes e lojas, que costumam comparecer em quase todos os museus novos ou reformados recentemente. (ZEIN, 1991, p. 42).

O segundo, referente às galerias e centros de arte contemporânea, é definido por Ruth Zein como:

de promoção privada ou pública, em princípio não tem um acervo e não são propriamente museus, mas estão próximo de

¹⁶ “This distinction has been adopted to throw into relief a number of buildings that fall halfway between museum and art gallery, between exhibition hall and show space.. This cultural centers and Foundations category embraces institutions that are normally private, often bringing together works of one particular artist, movement, or country. These projects celebrate the history or tradition of a place, or act as a perpetual record of something significant.”

sê-lo, pois tendem a adquirir coleções com o tempo. [...] Na maioria dos casos utilizam edificações recicladas ou ampliam edifícios existentes, de valor histórico ou simples bens de valor econômico que se considera interessante preservar. (ZEIN, 1991, p. 48).

Em 1963, com relação aos museus, Rodrigo Melo Franco de Andrade afirmou que:

a função dos museus, na sociedade contemporânea, adquiriu tal relevo e tem produzido tais benefícios culturais, que a criação de um deles, com a categoria e as condições desejáveis, constitui realização de mérito indiscutível. Prova do valor cada vez maior atribuído universalmente a essas instituições é sua multiplicação e prestígio nos Estados de regime socialista, ao mesmo tempo que nos países mais evoluídos no regime da democracia representativa. (ANDRADE *apud* GUIMARAENS, 2004, p.0 5)

A política defendida pelo ICOM¹⁷, fez com que o conceito de museu se ampliasse até às definições atuais nas quais “os museus devem tornar-se cada vez mais centros culturais para as comunidades nas quais operam.” Para cumprir essa meta, o programa de museus e centros culturais, segundo Montaner, “no caso de abrigarem obras de arte contemporânea, precisam contar com espaços de dimensões e formas adequadas para as características das obras de vanguarda das últimas décadas.” (MONTANER, 1991, p. 36)

Com referência ao programa de um centro cultural, Montaner afirmou ainda que “os grandes complexos culturais precisam saber articular em um único edifício, ou em uma seqüência de intervenções em um conjunto histórico urbano, toda uma série de serviços heterogêneos.” (MONTANER, 1991, p. 35)

Sendo assim, conforme declara Vânia Polly, “os museus não seriam mais considerados meramente depósitos ou agentes de preservação da memória de um país e de sua herança cultural, mas instrumentos poderosos de educação.” (SILVA, 2000, p. 15).

¹⁷ ICOM – International Council of Museums – Conferência geral de 1974. Trecho de uma citação feita por Mario sérgio Mieli in Citação de Museums for the 1980's, de Keneth Hudson.

Vânia Polly, ainda sobre esse tema, afirma que “a noção de museu inclui os centros culturais, tendo em vista que, por definição, estes espaços constituem uma das manifestações mais recentes da evolução do conceito de museu.” (SILVA, 2000, p. 02).

Em dissertação de mestrado, calcada em grande parte nas teses defendidas por Montaner e Zein (1991), Vânia Polly apresenta uma configuração mínima, na qual o programa de museu poderia estar resumido em:

- “ Público = exposição
- Apoio = administração
- Acervo = reserva técnica (depósito)”. (SILVA, 2000, p. 53).

Acrescentando a essa configuração mínima para museus, as atividades básicas inerentes ao programa de um centro cultural, conforme identificadas em exemplos arquitetônicos desta categoria apresentados por Francisco Cerver, o programa básico será composto de:

- Salas de exposição;
- Biblioteca;
- Salas de exibição (teatro/ cinema/ auditório);
- Loja;
- Serviços (cafeteria/ restaurante);
- Administração.

Com este atual e mais complexo conteúdo programático, a questão da reutilização de edifícios históricos para finalidade de centro cultural se torna cada vez mais difícil e polêmica.

Além do provimento técnico das áreas expositivas, faz-se necessária a implantação de equipamentos que alteram a infra-estrutura do edifício, e podem deixá-los mais vulneráveis a futuras deteriorações, caso não sejam observadas as regras básicas de segurança.

Rosina Ribeiro apresenta, em tese de doutorado (2000), algumas recomendações para reutilização dos edifícios históricos. A autora indica três fatores a serem analisados: o físico, o funcional e o comportamental.

Quanto aos fatores físicos, a autora declara que “não necessitam de recomendações específicas, pois a utilização dos materiais já está consolidada através de normas da ABNT ou mesmo pela experiência de seu uso através dos tempos.” (RIBEIRO, 2000, p. 160). Mas, ressalta que, em se tratando de intervenção de restauro, as características técnicas e os comportamentos físicos e mecânicos dos novos materiais a serem utilizados, devem ser bem conhecidos, “para que a interação do novo material com o antigo não cause patologias, diminuindo a vida útil do bem.” (RIBEIRO, 2000, p. 161)

Os fatores comportamentais se referem à imagem do edifício, como testemunho histórico, “a fim de se obter uma identidade cultural e a conseqüente simbologia da edificação”. (RIBEIRO, 2000, p. 161) Estes fatores constituirão a base do projeto de marketing para a divulgação do edifício e das obras nele expostas.

Dentre os fatores funcionais, a autora destaca a segurança, para a preservação dos bens; a credibilidade da instituição e presença do público; a circulação, para funcionários e visitantes; o armazenamento, intervenções e mudança, constituindo os depósitos para os materiais de escritório, limpeza e material museográfico; a flexibilidade, quanto ao uso dos ambientes, possibilitando a realização de exposições de tipos variados sem intervenções físicas no edifício; a comunicação visual e sinalização, tanto para a exposição como para a história do edifício; e a adequação aos portadores de necessidades especiais, dentro dos limites do edifício e para atender a legislação vigente, como item imprescindível na reutilização dos edifícios históricos para centro cultural.

Quanto à reutilização dos edifícios históricos para finalidade cultural acreditamos, em acordo com Ribeiro que “é fundamental, também, uma diretriz eficaz, tanto na programação cultural como na área administrativa, sempre destacando o valor histórico e cultural do bem.” (RIBEIRO, 2000, p. 163).

LIMITAÇÕES PARA REUTILIZAÇÃO EM EDIFÍCIOS HISTÓRICOS

Atualmente, a reciclagem de um edifício histórico, além de ser submetida aos diversos órgãos fiscalizadores dos bens tombados, deve satisfazer as normas de segurança, acessibilidade, proteção contra incêndio e outras, conforme uma construção nova.

Guimaraens declara que:

atualmente, a maioria dos museus existentes em centros urbanos é composta de edifícios históricos com uso original alterado, o que faz com que a utilização apropriada e as condições de manutenção sejam pontos imprescindíveis à conservação dessas expressões arquitetônicas. (GUIMARAENS, 2004, p. 06-07).

Apesar de ainda ser um tema bastante debatido, a adequação de uso de edifícios históricos já era defendida por muitos intelectuais, conforme podemos constatar na declaração de Nestor Goulart Reis Filho, datada de 1970, onde este pesquisador afirma:

(...) falta uma rede de centros de cultura a partir dos quais seriam coordenadas, em todas as áreas, as atividades culturais. Esses centros podem ser instalados em edifícios restaurados ou conservados, obras arquitetônicas representativas de cada fase, que seriam desse modo, postas em contato permanente com o público, confirmando e reforçando sua destinação cultural. (REIS FILHO *apud* GUIMARAENS, 2004, p. 06).

Se por um lado a instalação de centros culturais em edifícios históricos constitui uma situação adequada para a requalificação do patrimônio arquitetônico, resgatando-o de um eventual abandono e conferindo-lhe novos usos, por outro, esta requalificação tende a ser controversa, pois se trata de um programa complexo que, em muitos casos, não pode ser completamente concretizado nos espaços existentes.

Segundo Montaner, os museus que constituem os grandes complexos culturais devem “saber articular, em uma seqüência de intervenções em um conjunto histórico urbano, toda uma série de serviços heterogêneos”. (MONTANER, 1991, p. 35) Este autor complementa a recomendação afirmando que “cada uma de suas partes – vestibulos, escadas- deve ter

dimensões e formas adequadas a essa função de museu nacional.” (MONTANER, 1991, p. 35)

Arquitetos, museólogos e demais profissionais das instituições museológicas, têm resolvido o problema da adequação dos espaços dos edifícios históricos transformados em museus e centros culturais. Vânia Polly ressalta que “o problema maior foi verificado quanto à adequação técnica, ou seja, instalações relativas à climatização, iluminação, informatização, segurança dos edifícios e acesso para deficientes.” (SILVA, 2000, p. 119).

Dentre esses problemas causados pela imperiosa adequação técnica, Polly cita os relativos aos “espaços destinados à casa de máquinas, rede elétrica, cabeamento de dados, dutos e saídas para ar condicionado, elevadores, rampas de acesso etc.” (SILVA, 2000, p. 119).

Mesmo possuindo um programa flexível, com grande liberdade projetual, o museu tem diversas necessidades inerentes à função de expor e preservar.

Polly declara que “é na arquitetura que, ainda que vista na condição de obra de arte ou ainda na restrição às intervenções em edifícios históricos, as renovações de uso mais evidenciam o conflito forma x função.” (SILVA, 2000, p. 16).

Com o passar dos anos, os programas dos museus e centros culturais tornaram-se mais complexos para atender às necessidades das novas tecnologias de comunicação, conforto do usuário e conservação do acervo. Neste sentido é que grandes museus vêm sofrendo intervenções que pretendem reorganizá-los espacialmente, inclusive através de acréscimos ou adições.

Porém, quando trabalhamos com edifícios históricos, tombados ou preservados, essas intervenções para reorganizá-los tornam-se muito difíceis, pois não temos a flexibilidade projetual de um edifício comum, isto é, sem ser preservado.

Os acréscimos nesses casos tornam-se praticamente inviáveis, pois estariam promovendo uma alteração na volumetria do edifício. A solução encontrada pelos arquitetos, quando isto se faz necessário, é dotar poços e

pátios internos com coberturas em vidro e estrutura metálica, promovendo o aumento das áreas expositivas sem alterar a arquitetura.

Dentre os projetos que realizaram tal tipo de acréscimo, destaca-se o projeto de Norman Foster para o grande pátio do British Museum em Londres (1994-2000), que pode ser apresentado, entre outros, com maior relevância, uma vez que, com a colocação de uma cobertura, ampliou em 50% a área expositiva. (Fig. 1.04/1.05)

No Brasil, uma intervenção similar à do British Museum, ocorreu na Pinacoteca de São Paulo (1933-1998), onde o arquiteto Paulo Mendes da Rocha fechou os três pátios existentes com coberturas planas de vidro e malha estrutural metálica. (Fig. 1.06)

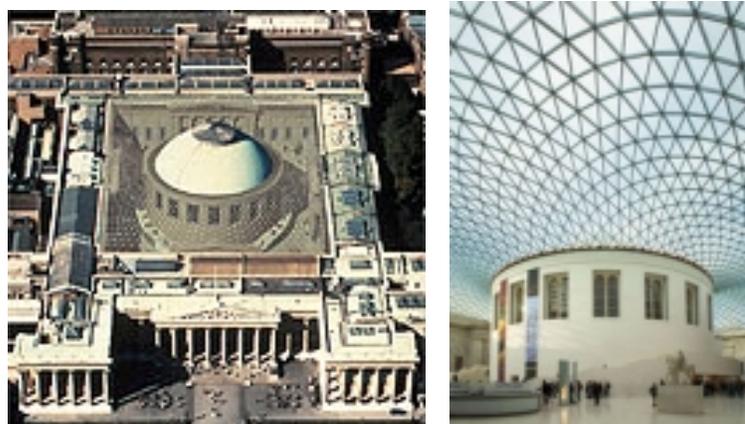


Fig. 1.04/1.05– British Museum, a esquerda, vista aérea do conjunto e a direita, vista interior do pátio para a cobertura em vidro, 2005.



Fig. 1.06 – Pinacoteca de São Paulo - vista interna da cobertura do pátio, 2005.

Outra solução que vem sendo adotada pela administração dos centros culturais é a construção de um edifício anexo, onde possam ser armazenadas as obras de arte, e suprir a falta de espaços para o pleno funcionamento das atividades culturais.

Em alguns casos a proposta se refere à construção deste anexo no pátio interno da edificação histórica. Recentemente, uma proposta deste gênero causou polêmica entre os técnicos e órgãos do patrimônio, para o edifício do Museu Nacional de Belas Artes. A proposta previa, entre outros pontos, a inclusão de uma torre de 14 pavimentos (com 70 metros de altura), de térreo livre, que ocuparia o pátio central do edifício, com 30 x 30 metros (Fig. 1.07).

Segundo os autores, dentre eles o arquiteto Paulo Mendes da Rocha, o volume não interfere na escala do museu e do entorno, ficando dentro do gabarito da região e, do ponto de vista do pedestre, praticamente imperceptível.

Porém, o que percebemos no projeto de Mendes da Rocha é o claro contraste que seria criado entre as duas linguagens do edifício: a moderna e a eclética.

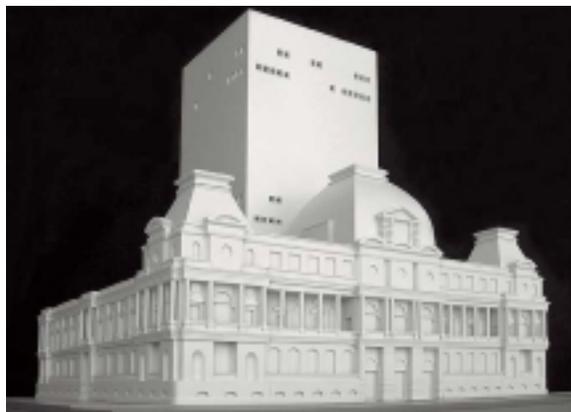


Fig. 1.07 – Museu Nacional de Belas Artes, proposta para construção de uma torre no pátio do edifício, 2005.

Outra importante abordagem sobre a questão da adaptação de edifícios históricos em museus e centros culturais se refere ao tipo arquitetônico e a relação deste com o programa original.

A esse respeito, Cyro Lyra afirma que:

a reciclagem de um monumento para novo uso tem, entre outros, a limitação imposta pelo caráter da arquitetura em questão. As alternativas de destinação de uso não são ilimitadas, decorrem, basicamente, de características arquitetônicas ditadas pelo programa inicial. A função original marca definitivamente a obra arquitetônica, caracteriza-a, incorpora aquela obra a uma determinada família. (LYRA, 2005, p. 157).

Sendo assim, a tipologia do edifício sobre o qual se intervém cria limitações a respeito dos possíveis usos. Porém, mesmo com estas limitações, as possibilidades projetuais podem ainda ser infinitas.

Outro fator que não pode ser desconsiderado em relação à reutilização dos edifícios históricos em centros culturais, se refere à permanente atualização das coleções e ao fato de o espaço museográfico constituir um laboratório para os artistas contemporâneos. Neste sentido, Helena Barranha e Ana Tostões declaram que:

a versatilidade espacial deve contemplar a pluralidade de escalas e suportes plásticos inerentes à arte do século XX, bem como propiciar a contínua revisão dos conteúdos expositivos ou novas perspectivas sobre os acervos, tal como privilegiar a capacidade de adaptação a novas solicitações programáticas, associadas à realização regular de exposições temporárias e atividades complementares. (BARRANHA; TOSTÕES, 2005 p. 03).

As características formais, as restrições de área e a rigidez de compartimentação e percursos associados a determinados imóveis históricos podem dificultar a adequação do edifício ao programa museográfico.

Para melhor explicar os sentidos e significados dos espaços dos edifícios históricos destinados ao uso cultural, apresentaremos no capítulo seguinte as formas de análise da arquitetura estudadas e que serviram de base para as abordagens aqui elaboradas.

SOBRE A ANÁLISE DA FORMA ARQUITETÔNICA

CAPÍTULO

II

O primeiro capítulo tratou dos aspectos conceituais que fundamentam as mudanças de uso do patrimônio arquitetônico. Assim, na seqüência do trabalho, neste segundo capítulo, abordaremos a forma, constituindo finalmente o binário “forma-função”.

Para tanto, iniciamos discorrendo sobre os conceitos de arquitetura e a definição do conceito de forma. Em seguida, apresentamos as principais teorias de análise e compreensão da forma arquitetônica, destacando aquelas relacionadas com os aspectos morfológicos e tipológicos para os edifícios com finalidade cultural.

Estes temas relacionados à forma foram aqui organizados em duas partes. A primeira parte, com base nos textos de Roger Clark e Michael Pause, Francis Ching e Baker Geoffrey, refere-se aos aspectos exteriores da arquitetura dos edifícios; e a segunda, fundamentada em textos de Josep Maria Montaner, refere-se aos aspectos dos espaços internos da arquitetura de museus.

Com o objetivo de estabelecer o processo comparativo da adequação do patrimônio arquitetônico com finalidade cultural, as metodologias de análise da forma arquitetônica apresentadas neste capítulo serão utilizadas nos capítulos correspondentes às análises dos edifícios do Paço e do Centro Cultural da Justiça Federal.

SOBRE O CONCEITO DE ARQUITETURA

Segundo Geoffrey Baker (1991), a arquitetura diferencia-se da pintura, música e escultura, por abrigar as atividades humanas fazendo parte da sua existência.

Por meio da arquitetura se compreende uma civilização, uma vez que os edifícios revelam os centros de interesse da sociedade, a riqueza e indigência, o clima e a posição entre as técnicas e as artes.

Sendo assim, Baker condiciona a compreensão da arquitetura a três fatores básicos: “condições do lugar” (clima, topografia); “requisitos funcionais” (organização) e “cultura” (influenciando o tipo de estrutura e materiais empregados). Para melhor entendimento desses fatores, Baker apresenta os significados do que denomina de princípios analíticos:

- **FORÇAS** – As três forças que atuam na arquitetura provêm do lugar, do programa e da cultura dominante;
- **GENIUS LOCI** – este termo refere-se ao espírito do lugar. A arquitetura deve captar este espírito e abrigar as qualidades intrínsecas da paisagem e da cultura;
- **A NATUREZA E A ARTE** – Referem-se à tentativa de tornar permanente a fugacidade das experiências estéticas;
- **A POESIA** – A dimensão poética da arquitetura transforma o comum em singular, sendo um espaço de trabalho e vivência, a obra arquitetônica deve enriquecer e não só nutrir a vida;
- **O SIGNIFICADO E O USO** – A arquitetura deve ter uma finalidade útil para a cultura e deve prestar este serviço com eficácia. Os edifícios devem explicitar sua finalidade de forma “inteligível”, devem informar claramente seus desígnios;
- **A CULTURA E O SIGNIFICADO** – Para que exista uma cultura é preciso que o homem se integre em um mundo ordenado com base em interações significativas. Em particular, a arquitetura é capaz de identificar as camadas sociais, desde a igreja até o governo, desde o papel das artes, lazer e técnica, até a posição do indivíduo na sociedade;

- O PROGRAMA E O LUGAR – O lugar, o programa e a cultura dominante são as três forças que influem na arquitetura;
- A ORIENTAÇÃO E A IDENTIDADE – Segundo Lynch, a imagem do entorno consta de identidade, contexto espacial e significado;
- MOVIMENTO – é um componente da arquitetura que permite que os espectadores desfrutem de uma boa visibilidade e garantia de acessos e saídas rápidas;
- AS VISTAS – Também constituem uma força que usa a arquitetura para organizar edifícios e cidades;
- A ESTRUTURA E A GEOMETRIA - Entende-se por um modo de expressão arquitetônica, podendo transmitir significados, como a força.

Para Baker as forças do lugar podem ser identificadas na Piazza San Marco (Fig. 2.01), onde a presença da água exerce grande influência no primeiro fator das “condições do lugar”.

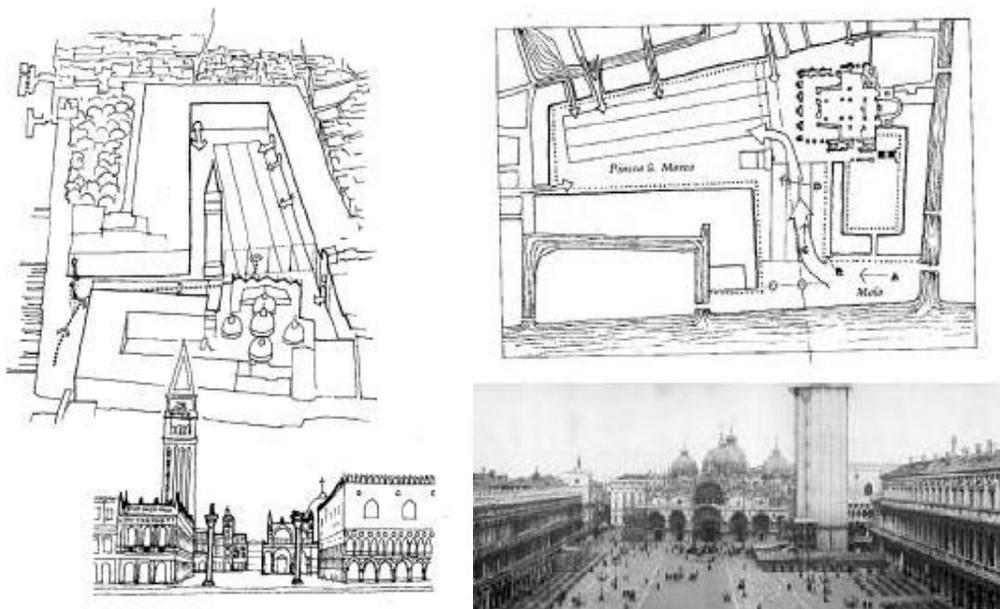


Fig.2. 01 – Desenhos e foto da Piazza San Marco, Veneza, 1991.

A praça ocupa uma posição central em relação à boca do canal e se conecta com a zona comercial e com o Rialto por meio de uma via direta. Assim, os requisitos funcionais são caracterizados pelas vias e vistas.

O lugar é cercado por um labirinto de edifícios e ruas, com um encaixe intrincado que contrasta com a ordem e definição da Piazza. Segundo Baker, o conjunto se beneficia pelo enfrentamento dramático entre os “mundos” antagônicos.

Quando trabalhamos com a reutilização de edifícios históricos para finalidade cultural, a definição da força do lugar é fundamental para a implantação da nova função, definindo acessos e a organização das atividades a serem desenvolvidas.

Em alguns casos, pelo fato de o antigo uso do edifício não ser compatível com a nova função, ou em virtude das transformações urbanas ocorridas no entorno do edifício, se faz necessária a completa reestruturação dos acessos, possibilitando assim o melhor desenvolvimento das atividades.

Podemos citar a restauração da Pinacoteca¹⁸ de São Paulo como um exemplo deste tipo de intervenção. Um dos focos centrais do partido elaborado por Mendes da Rocha, foi a inversão do eixo principal do edifício, um exemplar eclético, e a mudança da entrada pela avenida Tiradentes, atravessando transversalmente o bloco edificado. A entrada do público passa a se fazer pela antiga lateral do edifício, pela praça da Luz, e o eixo principal passa a atravessar o bloco edificado longitudinalmente (Fig. 2.02). Neste sentido, Haroldo Gallo afirma que:

através da inversão do eixo principal, estabelece-se uma mais forte relação e um mais intenso diálogo com o lado fronteiro da Estação da Luz. Prepara-se assim a futura relação dos edifícios com outra estação do Metropolitano que deverá ampliar enormemente a então existente nas imediações, devendo todo o conjunto convergir para um espaço de praça. (GALLO, 1999)

Devido a essa transformação, a leitura do espaço eclético original do edifício foi destituída em função da valorização do novo uso.

¹⁸ O edifício, projetado para o Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, foi construído entre 1897 e 1900, com autoria de Ramos de Azevedo e Domiciano Rossi. O projeto de restauro foi desenvolvido pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha.



Fig. 2.02 – Pinacoteca São Paulo, entrada principal, 2005.

Alguns teóricos criticam esse tipo de intervenção, por acreditarem que esta alteração pode anular o valor determinado para o edifício, substituindo-o por um novo valor. Ainda com base no exemplo da Pinacoteca São Paulo, Haroldo Gallo declara que:

Há inegável valor arquitetônico no resultado da solução implantada, mas valor por si, que independeu da solução anterior, que não se agregou ao edifício existente enquanto produto intelectual, mas a ele se sobrepôs e nele se incorporou apenas por meio de sua materialidade.

No que diz respeito à forma propriamente dita, Baker demonstra analiticamente os aspectos que relacionam a arquitetura e a cultura, a tensão e a harmonia, a permanência e a harmonia, e a harmonia através da geometria.

A harmonia e a unidade, símbolos característicos do templo grego (Fig. 2.03), são fruto do equilíbrio inerente à simetria da planta. Na unidade convivem tensões antagônicas, ou seja, a coluna que representa a verticalidade e a disposição espacial que ocorre horizontalmente.

A composição, por sua vez, adquire como base, um componente rítmico muito forte: o ritmo principal que marca as colunas e os ritmos secundários de métopas e triglifos.



Fig.2. 03 – Parthenon – 447/37, fachada ocidental, 2005.

O aspecto referente à permanência atribui à arquitetura a tarefa de recolher “os modelos funcionais de cadência características, que constituem uma cultura”¹⁹. Por sua vez, exige do arquiteto a segurança para que a obra simbolize a essência desse encargo durante certo tempo.

A harmonia geométrica é apresentada por Le Corbusier por meio de uma série de regras de desenho: volume, plano, geometria, traçados regulares, superfície, ritmo e harmonia.

Baker (1991) apresenta outros aspectos da forma, utilizados para compreensão e análises do edifício. A qualidade estável, por ele determinada, significa a possibilidade do edifício ser visitado várias vezes e a cada nova contemplação, possibilitar o descobrimento de novos aspectos ou o reconhecimento daqueles anteriormente percebidos.

Essa qualidade é apresentada pela complexidade ou simplicidade da obra, indistintamente. A arquitetura é sempre compreendida em sua totalidade, se compondo de várias partes conexas que se convertem em uma seqüência de experiências quando o observador se movimenta pelo edifício.

Esta qualidade estável é percebida na maioria dos edifícios históricos reutilizados para finalidade cultural, pois os espaços internos, constituídos pelas salas de exposição, pátios (quando existem), escadas e espaços destinados ao lazer, surpreendem o visitante na medida em que, durante o percurso pelo edifício, surgem aspectos arquitetônicos alternados com as

¹⁹ “La permanência atribuye a la arquitectura el espacio cometido de recoger los modelos funcionales, de cadencia característica, que constituyen una cultura. A su vez, reclama del arquitecto que asegure que la obra simbolice la esencia de esse cometido durante cierto tiempo.” (BAKER, 1991, p. 42)

obras expostas, favorecendo um leque diversificado de observações para um mesmo objeto.

Outro aspecto refere-se à autoridade, para tanto, a obra precisa inspirar confiança em virtude do domínio que o autor exerce sobre o meio. A arquitetura apresenta esta característica quando a estrutura, a forma, as proporções, o tratamento decorativo, e a iluminação estão interligados com uma única idéia de transmitir uma sensação de espiritualidade de acordo com o âmbito arquitetônico.

A autoridade nos projetos de adequação de uso dos edifícios históricos ocorre quando a nova função a que se destinou o edifício é compatibilizada com os aspectos arquitetônicos, sem que sejam prejudicados, tanto o desenvolvimento das atividades, como a leitura dos espaços internos.

A referência abstrata ou explícita da experiência vital constitui o último aspecto apresentado por Baker. Como marco existencial, a arquitetura participa diretamente da vida, e como forma artística, se mostra como um elemento sublime e enriquecedor da vida. A arquitetura proporciona teto, comodidade e ordem, se orientando pelas exigências vitais.

Forma, espaço e ordem

O trabalho desenvolvido por Francis D. K. Ching (1998), "Arquitetura: forma, espaço e ordem", ilustra as maneiras como os elementos fundamentais e os princípios do projeto arquitetônico se manifestam no decorrer da história humana.

Utilizado para a análise gráfica da forma, estes desenhos visam decompor exemplos significativos de objetos arquitetônicos tendo como interesse principal a compreensão de suas qualidades formais²⁰.

²⁰ Por qualidades formais entende-se não somente suas características externas, mas principalmente aquelas relações funcionais e estruturais que convertem um sistema em uma unidade coerente, seja do ponto de vista do produtor, seja do ponto de vista do usuário.

Usualmente uma análise gráfica irá revelar aqueles aspectos fundamentais de uma edificação. Para Ching os sistemas arquitetônicos são constituídos pela própria arquitetura - *do espaço, estrutura e delimitação* -, vivenciada através do *movimento no espaço-tempo*, realizada por intermédio da *tecnologia*, acomodando um *programa* compatível com seu *contexto*.

Constituindo-se no objetivo desta dissertação, a verificação da compatibilização da preservação da identidade arquitetônica dos edifícios históricos, o contexto, com a complexidade programática dos centros de arte contemporânea, a avaliação proposta por Ching nos apresenta de uma forma justificável.

O movimento no espaço – tempo é definido por Ching pelo acesso e entrada do edifício, pela configuração da via de acesso, a seqüência de espaços e pela luz, vista, toque e olfato.

A tecnologia é estabelecida nos materiais aplicados na estrutura e delimitação (contorno), na proteção e conforto ambiental, na saúde, segurança e bem-estar e na questão da durabilidade.

Para Ching, o programa é constituído pelas exigências, necessidades e aspirações do usuário, pelos fatores socioculturais e econômicos, pelas restrições legais e tradição e antecedentes históricos.

A compatibilidade com o contexto do edifício envolve as questões relativas à geografia, clima e características sensoriais e culturais do local.

Os sistemas arquitetônicos são compreendidos ainda, pelo autor, por meio das ordens físicas, perceptivas e conceituais. As ordens físicas se referem à *forma* e ao *espaço*, pela relação entre sólidos e vazios, interior e exterior. As perceptivas indicam a percepção sensorial e reconhecimento dos elementos físicos ao experimentá-los sequencialmente no tempo, e são definidas pelas vias de acesso e de saída, entradas e saídas, movimentos através da ordem dos espaços, funcionamento dos espaços e atividades dentro destes e qualidades de luz, cor textura, vista e som.

As ordens conceituais se referem à compreensão das relações ordenadas e desordenadas entre os elementos e sistemas de um edifício, e

respondendo aos significados que evocam. Constituem-se pelas imagens, padrões, sinais e símbolos. Ching afirma que “a ordem arquitetônica é criada quando a organização das partes torna visível seu relacionamento com cada uma delas e com a estrutura como um todo.” (CHING, 2005, p. 10)

Outras definições de “Arquitetura”

No texto “Considerações sobre Arte Contemporânea” (2005), o arquiteto Lúcio Costa apresenta a definição de arquitetura que pode ser a mais adequada aos objetos deste estudo. Ao discorrer sobre os atributos forma, função, espaço arquitetônico, técnica e objetivo social da arquitetura, Lúcio Costa declara que:

pode-se definir arquitetura como construção concebida com a intenção de ordenar e organizar plasticamente o espaço, em função de uma determinada época, de um determinado meio, de uma determinada técnica e de um determinado programa. (COSTA, 2005, p. 246)

A arquitetura também deve ser definida por sua essencial matéria-prima: o espaço. Para J. Netto, a “arquitetura é espaço interior e exterior, configurado por materiais, necessidade e beleza.” (NETTO, 2002, p. 30).

Para complementar, observa-se que Ching afirma:

a forma e o espaço são apresentados não como fins em si mesmos, mas como meios para solucionar um problema em resposta às condições de função, propósito e contexto – isto é, arquitetonicamente. (CHING, 2005, p. 09).

Assim, o autor quer dizer que a forma e o espaço constituem meios cruciais para a arquitetura, compreendendo um vocabulário de projeto que é tanto elementar quanto atemporal.

Sendo assim, a arquitetura é idealizada, projetada e materializada em resposta às condições existentes, de natureza funcional e de ordem social, política e econômica. Define-se ainda como a arte ou técnica de projetar e edificar o ambiente habitado pelo ser humano.

Desta forma, quando se fala em arquitetura fala-se, entre muitas outras coisas, da organização do espaço, pois como ressaltou Bruno Zevi, “a

edificação do espaço, como exercício essencial do arquiteto, precede a da construção de edifícios". (ZEVI, 2000, p. 28).

Segundo Scruton, a arquitetura enquanto arte vai além das contemplações das exigências funcionais de um programa, porque os traços de distinção da arquitetura frente às outras artes são:

a utilidade ou a função, a identificação com o local em que se encontra ou o meio ambiente, a técnica, o caráter do objeto público e finalmente, como traço mais importante, sua condição de arte vernácula. (SCRUTON *apud* LYRA, 2005, p. 19)

Resumidamente, estes traços se apresentam como: forma, função – técnica e espaço, como podemos perceber no diagrama (Fig. 2.04) apresentado por Ching.

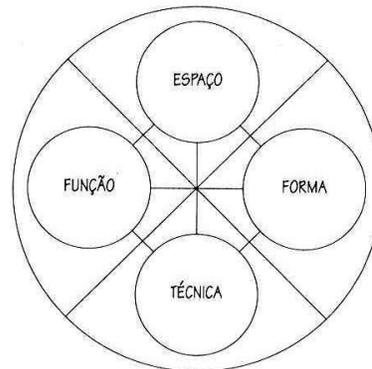


Fig. 2.04 – Diagrama dos elementos que constituem a Arquitetura, CHING, 1998.

No entanto, os elementos físicos da arquitetura decorrem em grande parte da função do edifício e se constituem em componentes iniciais na caracterização da obra arquitetônica.

Com base nesta consideração, a definição da arquitetura foi simplificada pelo binário "forma-função" pelos modernistas que adotaram o slogan "a forma segue a função." Porém, quando tratamos de projetos de restauração, a forma já foi concebida, e é a função que deverá seguir a forma. Assim, a função determinada para a adequação de uso do edifício, quando diferente do uso original - o que acontece na maioria dos casos de restauração arquitetônica - deverá, sempre que possível, ser compatível com a forma pré-existente, agregando valores ao edifício.

Portanto, deve-se verificar se a nova função é condizente com as vocações da tipologia arquitetônica do edifício, pois, segundo Cyro Lyra, “cada tipo arquitetônico possui um leque finito de vocações de uso.” (LYRA, 2005, p.61). Sobre esta posição, Andrade Junior afirma que “mesmo com estas limitações (a respeito dos possíveis usos) as possibilidades projetuais são ainda infinitas.” (ANDRADE JUNIOR, 2005).

Dessa maneira, concordamos com Andrade Junior quando este afirma que:

as intervenções de adaptação ou reciclagem de monumentos históricos podem sempre variar entre intervenções mais conservadoras e que tentam compreender a lógica espacial e distributiva do edifício e entre aquelas mais radicais, que desprezam a organização espacial interna do edifício em que intervêm, esvaziando-o ou modificando a sua espacialidade de maneira radical. (ANDRADE JUNIOR, 2005)

A forma

Segundo Montaner (2002), no século XX, a maneira de afrontar a forma arquitetônica foi modificada quando o sistema Clássico estético-compositivo foi dissolvido, desaparecendo as leis compositivas universais.

Os repertórios formais tenderam a ser inventados por um único artista e receberam somente um grau limitado de aceitação geral. E o desenvolvimento aberto que já surgia com as vanguardas artísticas não tendeu a diminuir, mas sim, aumentou continuamente ao longo do século. (MONTANER, 2002, p. 08)

Assim, de acordo com Mahfuz,

o conceito de forma tem resultado em muita confusão, pois lhe são atribuídos dois significados de sentido oposto. Enquanto para muitos o termo forma se refere à aparência de um objeto, ao seu aspecto ou conformação externa, tornando-se sinônimo de *figura (gestalt)*, na arquitetura moderna a forma se identifica com o conceito moderno de *estrutura*. (MAHFUZ, 2003, p. 73)

Em consequência, a arquitetura pode ser abordada de várias formas²¹: a morfológica, que procura compreender a “forma” do objeto arquitetônico; a historicista ou determinista, que enquadra a arquitetura como objeto produzido dentro de uma sociedade e contexto histórico específico o qual solicita, promove e valoriza a obra; a psicológica, que procura explicar a obra a partir da biografia, da psicologia ou de um estado de alma do autor.

Apresentam-se ainda a forma prospectiva ou modelar, que se refere à adequação ao contexto presente e futuro e estabelece as discussões das tradições formais passadas ou mesmo presentes; a semiótica ou estruturalista, onde os elementos da arquitetura são pensados como signos, compostos de significantes e significados denotados e conotados; e a

²¹ Essas “classificações” referentes às abordagens da arquitetura foram abordadas por Carlos Antônio Leite Brandão no texto “Os modos do discurso da teoria da arquitetura”, publicado no Cadernos de Arquitetura Ritter dos Reis. Crítica na Arquitetura. Porto Alegre: Ritter dos Reis, v. 3, jun. 2001.

hermenêutica, que se concentra na interpretação dos sentidos arquitetônicos.

Abordaremos aqui apenas a metodologia formalista que se propõe a enfatizar os termos do fazer artístico, tratando dos problemas da forma entendidos como totalidade orgânica e sua dinâmica de formação. Os aspectos formais importam para identificar o modo como o autor compreendeu a arquitetura e traduziu em forma sua uma concepção de espaço e de mundo.

Segundo Brandão, “as mais antigas concepções formais da arte remontam aos gregos, como na concepção pitagórica das harmonias musicais.” (BRANDÃO, 2001, p. 55) Na arquitetura, as encontramos nas relações numéricas simples documentadas por Vitruvius.

No período do movimento moderno o conceito de forma, segundo Montaner, “sempre implicou em um julgamento negativo do ‘formalismo’, de obras baseadas na aparência e não no conteúdo.” (MONTANER, 2002, p. 10).

Neste sentido, observamos que os primeiros arquitetos restauradores brasileiros, os quais faziam parte do movimento moderno, priorizavam a forma e deixavam a questão da reutilização, isto é da função, para um segundo plano. Sobre esse respeito Cyro Lyra afirma que:

São raros os registros que mostrem a definição do uso ao mesmo tempo em que se equacionava a restauração dos monumentos. Compreendia-se a importância da utilização como instrumento para a preservação, mas a prática de um modo geral, em edifícios destituídos de função, foi sempre começar pela restauração e depois definir seu uso. (LYRA, 2005, p.166)

Na atualidade, a maioria dos arquitetos reconhece que a forma resolve e sintetiza a complexidade da arquitetura. De acordo com esta afirmação, Rafael Moneo declara que “a presença da forma é necessária para qualquer construção, [...] é a garantia da liberdade do arquiteto.” (MONEO *apud* MONTANER, 2002, p.10)

Porém, conforme dito aqui exaustivamente, na adequação de uso de um edifício histórico para um uso diverso do original, a avaliação da pertinência da função pretendida é uma das primeiras questões a ser

levantada. Portanto, com relação a esse problema, Lyra afirma que “deve-se verificar se a nova função é condizente com as vocações daquela tipologia arquitetônica”. (LYRA, 2005, p.189)

Com relação à adequação de uso, Cyro Lyra afirma que:

verificou-se que em edifícios de grande expressividade plástica (palácios e igrejas, por exemplo) as adaptações tendem a seguir a linha da conservação reverente no sentido da valorização do existente. (...) Nos edifícios destituídos de função estética (fábricas, ...) o uso vai conduzir a intervenção, frequentemente em detrimento do edifício. (LYRA, 2005, p. 63)

Os métodos

A seguir estão expostos trechos escritos por analistas reconhecidos que construíram metodologia apropriada nesta dissertação.

O modo formalista surge da teoria da visualidade pura, que privilegia a forma e o processo, formulada no século passado por Konrad Fielder e Alois Riegl. Esta teoria também norteou os conceitos principais da história da arte formuladas por Henrich Wölfflin.

A discussão proposta por Wölfflin (1989) tem a dupla importância de buscar uma metodologia do estudo da arte e arquitetura que se configura numa gramática de conceitos visibilistas, que requerem o uso da percepção e do corpo. Além disso, identifica dois arquétipos presentes na história da arquitetura, que se referem às fontes de unidade encontradas na antigüidade greco-romana ou na modernidade, ou seja o clássico e o anti-clássico.

Desse modo, Heinrich Wölfflin, no livro “Conceitos Fundamentais da História da Arte” (1989), reduz os sistemas de signos representativos às formas universais de representação. Designa 5 pares de conceitos opostos, que se propõem a representar aquelas que considera as duas grandes direções da arte do mundo ocidental: a representação e a expressão, respectivamente, clássico e anti-clássico.

Wölfflin não considera o aspecto espacial ao aplicar suas categorias no campo da arquitetura, enquanto que Bruno Zevi (1996) trata o espaço como forma objetiva cujo percurso histórico se resume na substituição da matéria pelo vazio.

Na década de 1960, Peter Einsenman realizou uma pesquisa formal sobre os elementos da arquitetura moderna, utilizando diagramas topológicos, pois este tipo de modelagem permite que as relações topológicas sejam representadas por continuidade ou por descontinuidade de superfícies, facilitando as observações dos volumes arquitetônicos. (Fig. 2.05).

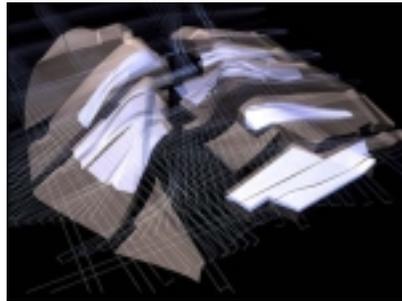


Fig. 2.05 - Cidade da Cultura, Santiago de Compostela, análise volumétrica, 2000.

Na década de 1980, Roger Clark e Michael Pause desenvolveram um trabalho específico sobre análise gráfica, denominado "Architecture: temas de composición" (1997), centralizando as interpretações nas formas construídas. Sem observar a necessidade de coincidir com as intenções do arquiteto nem com qualquer outra explicação, o estudo enfocou a análise das peculiaridades formais e espaciais com a utilização de ferramentas que auxiliam na compreensão do *parti*.²²

Na década seguinte, Francis D.K. Ching elaborou o trabalho denominado "Arquitetura: forma, espaço e ordem" (1998), onde apresenta ilustrações dos elementos componentes da arquitetura e os princípios fundamentais do projeto arquitetônico.

²² Para Roger Clark e Michael Pause, *parti* se refere ao partido arquitetônico.

Outro livro, nesta mesma década, é o “Análisis de la forma” de Geoffrey Baker (1991), que propõe metodologia de análise da arquitetura abordando os fatores organizadores fundamentais para o edifício e o projeto.

Conforme antes mencionado, esta compilação de textos teórico-metodológicos e análises da forma arquitetônica fundamentou a comparação da adequação de edifícios considerados patrimônio arquitetônico para a finalidade cultural, assunto tratado nos capítulos correspondentes ao estudo do Paço Imperial e do Centro Cultural da Justiça Federal, adiante apresentados.

A FORMA EXTERIOR E O ESPAÇO INTERNO

Nesta parte do trabalho estão comentados os temas que foram definidos com base em leituras de análises sobre o espaço interior e a forma exterior dos edifícios, elaborados por conhecidos críticos de arquitetura.

Dentre esses temas está a idéia de forma que para Josep Maria Montaner "é a de forma entendida como estrutura essencial e interna, como construção do espaço e da matéria." (MONTANER, 2002, p. 08).

Assim, para a análise da forma exterior, seguimos as diretrizes definidas por Roger Clark (1997), em "*Arquitectura: Temas de Composición*", Geoffrey Baker (1991), em "*Análisis de la Forma/Urbanismo y Arquitectura*", e Francis Ching (1998) em "*Arquitectura: Forma, espaço e ordem*".

Por outro lado, para demonstrar a análise dos espaços internos dos edifícios aqui estudados, adotamos o percurso metodológico traçado por Josep Maria Montaner, nos seguintes textos: "*As formas do século XX*" (2002) e "*Museu contemporâneo: lugar e discurso*" (1991).

Dentre outros, o objetivo deste trabalho também se constitui com a análise da permanência da identidade dos edifícios históricos adequados ao programa dos centros de arte contemporânea. Neste sentido, as formas do Paço Imperial e do Centro Cultural da Justiça Federal, já construídas e estabelecidas, foram observadas, também, com base em metodologias de análise da forma arquitetônica, elaboradas por Roger Clark e Michael Pause, Geoffrey Baker e Francis K. Ching.

Portanto, após a apresentação dos principais aspectos estudados nesses autores, foram definidos tópicos e modos de representação gráfica que melhor se adequaram aos objetivos da dissertação.

A forma exterior, a composição e o partido

Neste capítulo, procuramos também verificar as *soluções* de diferentes arquitetos na resolução de temas e problemas de representação gráfica, *independente* do tempo e do estilo dos projetos de arquitetura, portanto apresenta-se a seguir o estudo de autores que tratam do conhecimento histórico e das semelhanças fundamentais que permaneceram na produção arquitetônica de reconhecidos arquitetos.

Roger Clark e Michael Pause, analisaram 88 edifícios projetados por 23 arquitetos, para o desenvolvimento do livro “Arquitetura: temas de composição”, que se divide em duas partes. Na primeira intitulada “análise” são apresentados os desenhos convencionais (bidimensionais) de projetos de arquitetura onde a implantação, e outras informações estão representadas em plantas, cortes e fachadas. Além disso, encontram-se diagramas padrão, constituídos por onze diagramas analíticos e o diagrama do esquema básico geral, ou seja, do *parti*.²³

Na segunda parte, os autores identificam e delimitam os modelos formais arquetípicos – idéias geradoras – através de diagramas que transmitem as relações e características essenciais do edifício.

O objetivo da análise de Clark e Pause é investigar as peculiaridades formais e espaciais de cada obra através da comparação dos diagramas analíticos, buscando identificar sua influência na determinação do *partido* resultante. Assim, de acordo com os tópicos analíticos definidos pelos autores, sublinha-se a interligação entre estes e o partido. (Diagrama 01).

²³ Segundo Roger Clark e Michael Pause, *parti* é a idéia dominante de um edifício, sem o qual não existiria a obra, essência do desenho, embrião gerador da Arquitetura, ou seja, o partido.



Diagrama 01 – Diagrama do partido arquitetônico elaborado com base nos elementos definidos por Roger Clark e Michael Pause.

Os tópicos que Clark e Pause utilizam para a análise dos projetos são: estrutura, iluminação natural, massa; além da geometria, adição e subtração e hierarquia, os autores estudam as relações entre planta, corte e fachada, entre circulação e espaço-uso, entre unidade e conjunto, entre o repetitivo e o singular e a simetria e equilíbrio.

A estrutura é definida com o sinônimo “apoio”, e está presente em todas as construções. A estrutura auxilia na definição dos espaços, na criação de unidades, articula a circulação, sugere os fluxos e organiza a composição. Logo, os pilares, as vigas e os fechamentos são considerados como elementos definidores da ideia do arquiteto, o que é demonstrado pelos autores na relação desta com os conceitos de frequência, modelo, simplicidade, regularidade e complexidade.

No tópico “iluminação natural”, são analisados o modo e o lugar onde a iluminação penetra no edifício, a quantidade, a qualidade e a intensidade da luz que influencia na forma de percepção da massa e do volume. Os conceitos de tamanho, situação, forma de abertura, o material superficial, a textura e a cor da iluminação natural influenciam sobremaneira nas decisões do desenho, tanto nas fachadas quanto nos cortes.

A massa do edifício, que pode ser representada sob a forma de configuração tridimensional, não consiste apenas na silhueta ou fachada, mas no volume integral do edifício, embora mantenha alguma semelhança com o perímetro ou mesmo com a soma de suas fachadas. Para esses autores, a configuração ou massa está vinculada aos conceitos de

“contexto, agrupamento e modelos de unidade, singularidade, multiplicidade, prioridade e secundariedade de elementos”²⁴. (PAUSE, 1997, p. 04)

Ao relacionar planta, corte e fachada, Clark e Pause consideram a planta como a geradora da forma, pois organiza as atividades em diferentes áreas, reiterando a idéia ensinada por Le Corbusier²⁵. O corte e a fachada são representações mais relacionadas com a percepção da volumetria e pressupõem a compreensão de que qualquer linha em qualquer dessas representações gráficas incluem a terceira dimensão.

As considerações elaboradas a partir da planta, corte e fachada influem nas configurações através dos conceitos de igualdade, semelhança, proporção, diferença ou oposição.

A relação circulação versus espaço-uso representa o componente mais relevante de todos os edifícios. O espaço-uso é o fator primário de tomada de decisão na arquitetura e está relacionado à função. A circulação é o elemento de ligação dos espaços. A relação entre espaço – uso e circulação indica condições de privacidade e de conexões. A importância atribuída ao uso ou à circulação exerce influência direta na forma de um edifício.

Os edifícios podem compreender uma única unidade ou a agregação delas. As unidades podem ser de natureza espacial ou formal, relacionadas aos espaços-uso, à estrutura, à massa, ao volume ou à combinação desses elementos. A natureza, identidade, expressão e relação das unidades com as outras ou com o conjunto são primordiais no uso desta representação gráfica.

²⁴ “Entendida como consecuencia del diseño, la masa puede proceder de decisiones ajenas a la configuración tridimensional; vista como idea de diseño, admite que se la considere vinculada a los conceptos de contexto, de agrupaciones y modelos de unidades, de singularidad y multiplicidad de masa, y de prioridad y secundariedad de los elementos.” (PAUSE, pág. 4)

²⁵ No livro *Vers une architecture* (Por uma arquitetura), Le Corbusier lançou as bases do movimento moderno de características funcionalistas. A pesquisa que realizou envolvendo uma nova forma de enxergar a forma arquitetônica baseada nas necessidades humanas revolucionou (juntamente com a atuação da Bauhaus na Alemanha) a cultura arquitetônica do mundo inteiro. Entre as contribuições de Le Corbusier à formulação de uma nova linguagem arquitetônica para o século XX se encontram estes cinco pontos, formalizados no projeto da “Villa Savoye”: Construção sobre pilotis, Terraço-jardim, Planta livre da estrutura, Fachada livre da estrutura e Janela em fita.

A relação entre repetitivo e singular impõe aos elementos espaciais e formais atributos que os traduzem em entidades múltiplas e únicas. O sentido de "singular" é interpretado como sendo a diferenciação de elementos segundo classe ou gênero e podemos identificar as características desses atributos pela presença ou ausência de elementos diferenciadores no edifício.

As distinções de repetição e singularidade são estabelecidas quando se considera os conceitos de tamanho, orientação, localização, contorno, configuração, cor, material e textura.

O tópico geometria engloba os conceitos de plano e de volume para delimitar a forma construída. Segundo Pause, a geometria foi, ao longo da história, uma ferramenta de representação gráfica de atuação muito vasta, compreendendo níveis formais ou espaciais que incluem o uso do sistema de proporções e de formas complexas geradas a partir de sua aplicação. A geometria como forma geradora na arquitetura relaciona-se aos conceitos de tamanho, localização, forma e proporção.

O uso dos conceitos de simetria e equilíbrio remonta às origens da arquitetura. O equilíbrio é o estado da estabilidade perceptiva e/ou conceitual. A simetria consiste numa forma específica de equilíbrio.

Para que exista equilíbrio é necessário que algum elemento do edifício seja equivalente de modo reconhecido, na outra parte do mesmo. A simetria e o equilíbrio se apresentam em três níveis: do edifício, do componente ou da habitação. Esses níveis referem-se às escalas que, com sua variação, formalizam a diferenciação entre equilíbrio e simetria. Outro item refere-se à hierarquia, consistindo na manifestação física de uma ordenação de categorias de um ou mais atributos. Compreende conhecer as diferenças qualitativas e os valores relativos desses atributos e ordená-los sob o domínio da forma, ou do espaço, ou de ambos.

Esta análise estuda a hierarquia em relação às propriedades de domínio e importância explícitas no edifício. Os indicativos de importância considerados são: a qualidade, a riqueza, o detalhe, a ornamentação e os materiais especiais.

O último item se refere à adição e subtração. Estes são aspectos que se desenvolvem através do processo de anexação, agregação ou segregação de formas construídas para criar a arquitetura. A utilização simultânea de ambos possibilita congregar unidades que constituem um conjunto do qual se segrega partes, ou ainda subtrair estas partes de um conjunto identificado e reincorporá-las para criar o edifício.

O processo analítico outorga especial importância ao modo de articular o edifício e de tratar a sua forma. Assim, após a análise da obra por meio dos diagramas apresentados, retornaremos ao *parti*, (partido), que, conforme apresentado no esquema básico geral (Fig. 2.06), constitui a idéia predominante de um edifício e engloba as principais características deste.

O objetivo desta análise é investigar as peculiaridades formais e espaciais de cada obra, por meio de critérios que remetam à compreensão do partido. É uma análise realizada por meio de desenhos diagramáticos e bidimensionais, decodificados graficamente conforme figura 2.07, proposta pelos autores facilitar a compreensão da análise.

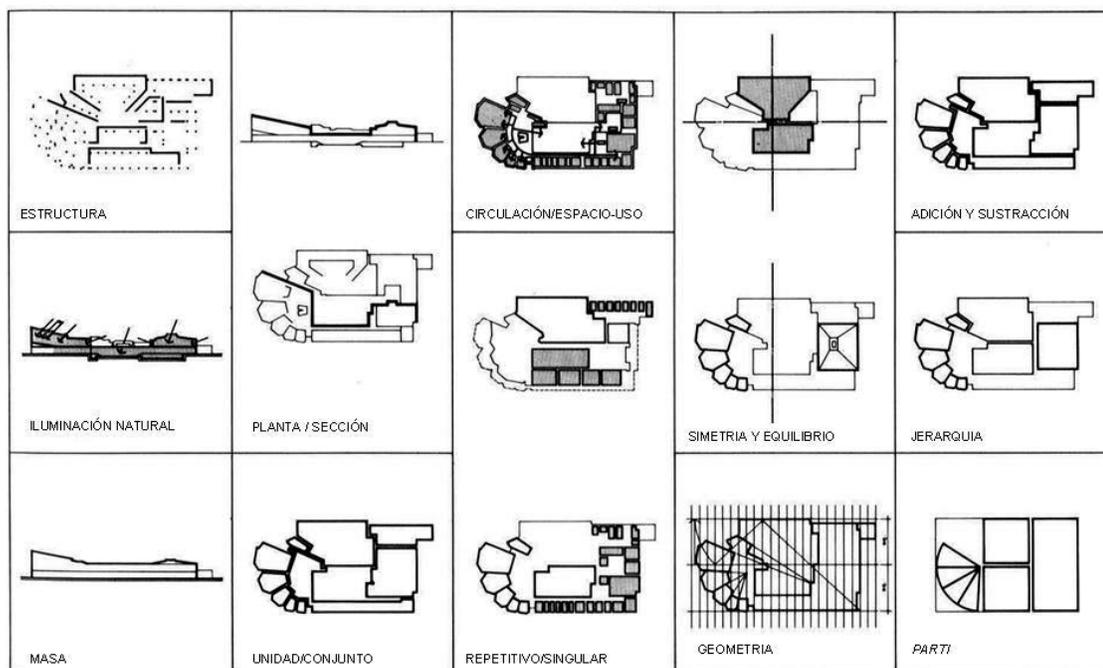


Fig.2. 06 – Diagramas com os tópicos utilizados na análise do centro cultural Wolfsburg, segundo Clark e Pause, 1997.

código	ESTRUCTURA	PLANTA/SECCIÓN	REPETITIVO/SINGULAR	SIMETRÍA Y EQUILIBRIO
PLANO DOCUMENTAL ○ NORTE ▲ ALZADO △ SECCIÓN	MUROS COLUMNAS VIGAS PRINCIPALES DIRECTA DIFUSA INDIRECTA ESPACIO INTERIOR ILUMINACIÓN NATURAL MASA PRINCIPAL MASA SECUNDARIA	CONFIGURACIÓN EN RELACIÓN RESTO DEL EDIFICIO CIRCULACIÓN PRINCIPAL CIRCULACIÓN SECUNDARIA ESPACIOS-USO RESTO DEL EDIFICIO CIRCULACIÓN VERTICAL CIRCULACIÓN ESPACIO-USO UNIDADES RESTO DEL EDIFICIO	SINGULAR REPETITIVO RESTO DEL EDIFICIO CUADRADO RECTÁNGULO 1.4 RECTÁNGULO 1.6 DIMENSIÓN O UNIDAD ÁNGULO RETÍCULA RADIO GEOMETRÍA	SIMETRÍA TOTAL SIMETRÍA LOCAL EQUILIBRIO TOTAL EQUILIBRIO LOCAL COMPONENTES DE REFERENCIA PUNTO Y CONTRAPUNTO UNIDADES ADITIVAS SUSTRACCIÓN CONJUNTO UNIDAD SUSTRACTIVA ADICIÓN Y SUSTRACCIÓN MÁS DOMINANTE A MENOS DOMINANTE JERARQUÍA

Fig. 2.07 – Legenda de padrões de representação gráfica para análise do *parti*, segundo Clark e Pause, 1997.

Para desenvolver o nosso estudo, que diz respeito à análise da adequação dos edifícios históricos em centros culturais de arte contemporânea, utilizaremos os itens relativos à iluminação natural, relação entre circulação e espaço uso e adição e subtração por melhor facilitarem, em nossos casos, a compreensão das relações espaciais e formais.

Conforme se pôde observar na legenda de padrões para análise do *parti* (Fig. 2.07), as representações gráficas que poderão ser aplicadas neste estudo são:

- Iluminação natural – são indicadas por meio de setas, direcionando a luz solar em direção às aberturas de um espaço. Dessa forma, viabiliza a análise do modo e lugar por onde penetra a iluminação natural do edifício.

Com essa ferramenta podemos analisar a adequação dos edifícios históricos, uma vez que a iluminação é um fator primordial para a exposição das obras de arte;

- Relação entre circulação e espaço -uso – A circulação principal, referente à museográfica, é indicada por setas grossas.

O uso dos espaços é representado pela cor cinza aplicada, no caso dos edifícios em estudo, nos espaços referentes às áreas expositivas. Não serão consideradas as atividades administrativas. Essa convenção nos auxiliará na análise da circulação dos edifícios;

- Adição e subtração – Podem representar a volumetria do edifício, positivo e negativo, assim como as alterações realizadas nas plantas, construído e demolido. São representados em branco as unidades adicionadas e em cinza as unidades subtraídas.

Em nosso caso, essa convenção será utilizada para representar as inclusões contemporâneas realizadas nos edifícios para adequá-los à nova função. Para melhor visualização, o lugar onde as inclusões aconteceram serão marcadas com o símbolo “X”, especificamente referente à localização dos elevadores, escadas e rampas.

A Arquitetura de Museus

A definição a seguir é representativa do entendimento do conceito de espaço aqui aplicado. Assim, o espaço é:

O espaço interno, aquele espaço que não pode ser representado por completo sob forma alguma, que somente pode ser apreendido e sentido por meio da experiência direta, é o protagonista da arquitetura. Apreender o espaço, saber como percebê-lo, é a chave para o entendimento do edifício. (Zevi apud CHING, 2000, p. 08)

Para melhor compreender os espaços estudados neste trabalho, utilizamos o texto “Museu contemporâneo: lugar e discurso” de Josep Maria Montaner onde o autor discorre sobre os *“temas de projeto que abrangem a questão da confrontação entre o lugar definido pela arquitetura -... - e as obras que se exibem de acordo com um discurso expositivo.”* (MONTANER, 1991, p. 34). Desse modo, Montaner elabora a análise dos espaços internos dos edifícios destinados a museus, que fundamenta parte considerável desta dissertação.

Os temas de projeto da arquitetura dos espaços museológicos apresentados por Montaner são: o repertório tipológico, a hierarquia de espaços (ordenação espacial), a relação forma-discurso, a iluminação natural e artificial, os materiais de fundo e os sistemas de comunicação e conforto ambiental, o que inclui ainda observações sobre as vitrines e os suportes. Estes últimos, ou seja, as vitrines e os suportes não serão analisados por entendermos que não se relacionam com os objetivos aqui propostos.

Repertório tipológico

O conceito de tipologia arquitetônica remonta à arquitetura acadêmica francesa entre o final do século XVIII e início do século XIX, onde Durand definia como tipo

tanto a estrutura interna da forma arquitetônica quanto o processo metodológico do projeto baseado na articulação de elementos e partes em planta e em fachada. (MONTANER, 2001, p. 110)

Para Montaner, “tipo seria a idéia genérica, platônica, arquetípica, a forma básica comum da arquitetura.” (MONTANER, 2001, p. 148).

Na temática “repertório tipológico”, este autor ressalta que a própria tipologia do edifício sobre o qual se intervirá, estabelece limitações a respeito de seus possíveis usos. Apesar das vastas possibilidades projetuais, cabe à criatividade do arquiteto superar essas limitações face às exigências do programa.

As decisões de intervenções para adaptação ou reciclagem de monumentos históricos variam entre as mais conservadoras, nas quais se compreende a lógica espacial e distributiva do edifício, e as mais radicais, que desprezam a organização espacial interna do edifício.

A adoção dessas opções, ou entre as de posições intermediárias dependerá, na maioria das vezes, dos objetivos do arquiteto relacionados às questões de orçamento, interesses específicos do contratante, parâmetros

estabelecidos pela legislação e, principalmente, do ambiente cultural em que ocorre a proposta de intervenção.

Montaner (1991), por sua vez, apresenta um repertório tipológico com cinco possibilidades opostas entre si, estabelecidas em novos projetos de edifícios contemporâneos destinados a museus atuais.

A primeira se refere aos modelos do movimento moderno, ressaltado pela “planta livre e fluida”, como a idéia defendida por Norman Foster para o museu Sainsbury Center (Fig. 2.08). Outro modelo, ainda no movimento moderno, defendido por Le Corbusier, refere-se à idéia de museu de crescimento ilimitado. O *Endless Museum*, refere-se a um projeto conceitual, um museu suspenso de crescimento contínuo e ilimitado, baseado em uma espiral que se desenvolvia a partir de um núcleo central, quadrangular, sendo o interior definido por volumes infinitamente variáveis. (Fig. 2.09).

A segunda possibilidade, segundo Montaner, seria o sistema tradicional de salas enfileiradas, tendendo ao sobredesenho e à abundância de referências historicistas. (Fig. 2.10).

Outras possibilidades seriam: a “perversão tipológica”, onde a nova proposta não consegue tirar proveito dos precedentes tipológicos para criar uma estrutura de museu adequada (Fig. 2.11); e a referente às tentativas de inovações tipológicas, resultando na criação de edifícios incrustados, semi-enterrados, com percursos em diagonal, ou seja, a criação de novos experimentos tipológicos. (Fig. 2.12)

Ainda segundo Montaner, há a possibilidade de reutilização tipológica, que consiste na conversão de edifícios industriais, palácios, armazéns, entre tantos, que se apresentam sem uso, em museus e centros culturais. (Fig. 2.13).

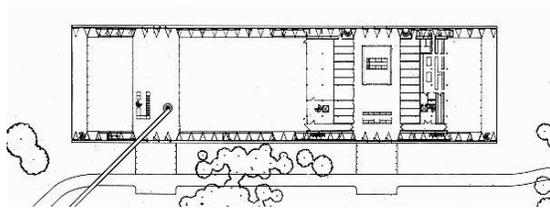


Fig. 2.08 – Planta do Sainsbury Center na Noruega (1974-77), concebida dentro do modelo “planta livre e fluida”.

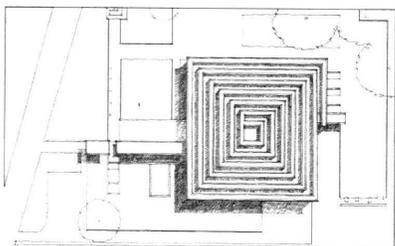
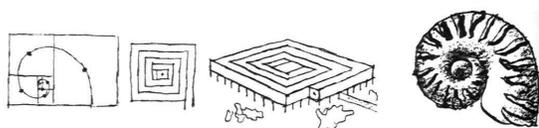


Fig.2. 09 – Museu do crescimento ilimitado, Philippeville, Argélia, 1939, Le Corbusier.

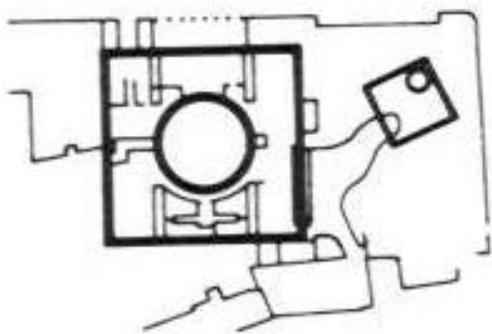


Fig. 2.10 – Museu de arte de Dusseldorf, projeto de James Stirling.



Fig. 2.11 - Museu de Arte Romana, Mérida. A esquerda, vista externa do edifício e a direita Salas laterais.



Fig. 2.12 - Volume incrustado no terreno abriga áreas de exposição em dois níveis no Museu Municipal Abteiberg, de Hans Hollein, na Alemanha.

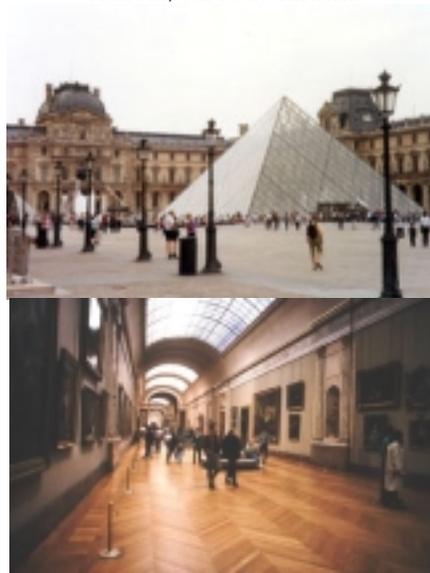


Fig. 2.13 –Museu do Louvre, Paris. Acima, vista externa do edifício, tendo em primeiro plano a pirâmide em vidro, e abaixo as galerias de exposição, 2005.

Ordenação espacial

A ordenação espacial se refere à clareza da forma da planta e à fácil percepção da totalidade do edifício, pois segundo Montaner,

uma das mais importantes condições que se exigem de um complexo cultural ou um museu é a clareza de sua ordenação espacial. O visitante de um museu ou exposição precisa de uma primeira informação sobre a globalidade do espaço e da coleção para poder selecionar e distribuir seu tempo de visita. (MONTANER, 1991, p. 35)

Portanto, a visualização do conjunto arquitetônico e do espaço são fundamentais para a clareza e racionalidade dos percursos.

Montaner destaca em dois museus a clareza da estrutura interna: o Museu Van Gogh, em Amsterdã e a Nova Pinacoteca de Munique. (Fig. 2.14-2.15). O primeiro apresenta-se organizado em cinco pavimentos, ao redor de um grande espaço unitário, e o segundo, com uma estrutura de hall central e dois itinerários ao redor de pátios.



Fig. 2.14 – Museu Van Gogh, em Amsterdã (1973), projeto de G. Rietveld. Vista externa.



Fig. 2.15 – Pinacoteca de Munique, vista do interior (1981), projeto de Alexander F. Von Branca.

Em relação a intervenções em grandes museus, Montaner cita o caso da inclusão da pirâmide de Pei no Louvre e afirma que o objetivo dessas intervenções é “realizar uma total reestruturação e ordenação das circulações para ganhar clareza e racionalidade nos percursos.” (MONTANER, 1991, p. 35).

Relação forma-discurso

Para Montaner, o repertório tipológico dos museus atuais tende para quatro modelos: espaços únicos de grande flexibilidade; aqueles que adotam um percurso linear; os que se organizam ao redor de um pátio ou espaço unitário que serve como referência visual; e museus de percurso labiríntico (seja por uma organização complexa dos espaços ou porque se trata de intervenção em um edifício de estrutura espacial interior compartimentada, representada pela categoria de edifícios tombados).

Neste sentido, Montaner observa que “o interior do museu constitui, portanto, um exemplo precioso de relação entre forma arquitetônica e discurso interno”; assim, cada tipologia espacial estabelece diferentes relações formais com o discurso expositivo.

A confrontação entre tipologia arquitetônica e conteúdo expositivo gera várias considerações, como por exemplo, a necessária relação existente entre as características formais do espaço das salas e as características dos objetos a serem ali instalados.

Montaner apresenta como exemplo de perfeita harmonia, a relação entre a Clore Gallery (fig. 2.16-2.17), onde há relação agradável entre o clássico sistema de salas iluminadas zenitalmente e a obra pictórica de J.F.C Turner.



Fig. 2.16-2.17 – Clore Gallery, interior, 2004.

Em relação a edifícios históricos adaptados para uso de museu e centro cultural, que corresponde ao tema deste trabalho, a relação forma/discurso se refere à adequabilidade da intervenção para o novo uso.

Caracterizando-se, em sua maioria, por monumentos arquitetônicos, os projetos para reutilização têm como objetivo principal encontrar o equilíbrio entre o edifício e o tratamento da exposição.

Na grande maioria dos casos, a integridade da arquitetura e do conjunto é preservada, porém, há casos em que o espaço arquitetônico é totalmente neutralizado em detrimento da exposição.

Materialidade de fundo

A materialidade de fundo é constituída pelos materiais que revestem pisos, tetos e paredes do interior de um museu.

No caso dos edifícios históricos, o edifício e o espaço arquitetônico são, na maioria dos casos, também considerados a “obra exposta”. Dessa forma, a reutilização desses edifícios faz com que sua integração com a exposição seja outro fator a ser considerado.

Há ainda, segundo Montaner “casos de museus recentes cujo continente arquitetônico empobrece o discurso expositivo.” (MONTANER, 1991, p. 40); e há casos onde arquitetos, de tendência racionalista, utilizam materiais neutros, e outros casos onde os materiais de fundo “participam” da exposição. O dilema para Montaner consiste em “não tirar da arquitetura atrativo e caráter, mas também não renunciar à adequada apresentação da obra”. Montaner complementa afirmando que:

em poucas ocasiões chega-se a uma síntese ousada entre arquitetura e obra a ser exposta, entre continente e conteúdo, na tentativa de outorgar a ambos uma igualdade de tratamento: não tirar da arquitetura atrativo e caráter, mas também não renunciar à adequada apresentação da obra. (MONTANER, 1991, p. 40)

Devemos ressaltar que, em se tratando dos edifícios históricos, tal igualdade de tratamento pode se tornar complexa e de difícil realização.

Iluminação

Segundo Montaner “os sistemas de iluminação possuem tanto a missão de realçar os objetos expostos como a de delimitar e qualificar o espaço arquitetônico.” (MONTANER, 1991, p.37)

Assim, o tratamento da luz, natural ou artificial, constitui um elemento primordial tanto para a exposição quanto para o museu.

Ainda segundo esse mesmo autor,

ao manipular a luz, não manipulamos algo que possa ser determinado exclusivamente de maneira racional e funcional, senão que também intervêm fatores da intuição e da sensibilidade, elementos simbólicos culturais e perceptivos. A utilização da luz natural e da artificial sempre inclui uma margem para o imprevisível. (MONTANER, 2002, p. 220)

Por outro lado, Montaner declara:

Ao longo dos anos 60, uma parte importante dos museus norte-americanos, em estreita relação com os limites de iluminação natural mínima exigidos nos estudos realizados em 1961 por Garry Thompson (...), mostra uma tendência para as formas brutalistas, de grandes volumes escalonados e cegos, com iluminação zenital limitada, complementada com luz artificial.” (MONTANER, 1991, p. 37)

Verifica-se, portanto que os museus com iluminação zenital, como o caso da Dulwich Gallery, utilizam as clarabóias como recurso formal predominante da arquitetura. (Fig. 2.18) Outro recurso tradicional de iluminação natural, também utilizados em edifícios de museus, é o pátio.



Fig. 2.18 – Dulwich Gallery. Detalha para a iluminação natural do espaço interior, através da clarabóia, 2005.

Observa-se ainda que, de acordo com a tendência apresentada pelos projetos de museus norte-americanos da década de 1960, os arquitetos italianos afirmam que “a iluminação zenital reduz o volume das esculturas e elimina as variações cromáticas das pinturas.” (MONTANER, 1999, p. 38)

Os edifícios históricos transformados em museus e galerias de exposição recorrem à iluminação artificial para suprir as deficiências do iluminamento²⁶ decorrentes da adaptação, pois, às vezes, possuem número elevado de aberturas, que prejudicam a exposição, ou apresentam estrutura interna labiríntica, na qual não existem janelas.

Em relação à utilização da luz artificial, Montaner afirma ainda que “deve ser pontual e dirigida para enfatizar contrastes dinâmicos entre sombras e pontos intensamente iluminados, evitar a monotonia espacial e o cansaço dos visitantes.” (MONTANER, 1999, p. 38)

Esses conceitos e metodologias de análise da forma arquitetônica fundamentam o estudo dos edifícios do Paço Imperial e do Centro Cultural da Justiça Federal, estabelecendo o processo comparativo da adequação do patrimônio arquitetônico para a finalidade cultural.

²⁶ Iluminamento é a “densidade do fluxo luminoso na superfície sobre a qual incide.” (NISKIER, 1996, p.230)

O ESTUDO SOBRE O PAÇO E O TRIBUNAL

CAPÍTULO

III

No capítulo I apresentamos o embasamento teórico e as questões relacionadas à reutilização de edifícios históricos.

No capítulo II, o tema se referiu à forma da arquitetura, onde apresentamos metodologia e ferramentas para a análise arquitetônica dos edifícios.

No capítulo a seguir mostraremos os estudos de caso com os quais aplicaremos a análise comparativa.

Este material se constitui de livros e revistas especializadas no tema restauração e em especial nos edifícios em estudo.

Serão apresentadas separadamente, para cada um dos edifícios, a cronologia referente às transformações físicas e acontecimentos históricos, o projeto de restauração, as principais intervenções realizadas e o programa atual.

Dessa forma procuramos compreender os edifícios e as devidas intervenções para, no capítulo seguinte, discorrer sobre a análise arquitetônica.

A CULTURA E A CIDADE DO RIO DE JANEIRO

A cidade do Rio de Janeiro tem uma história que a torna o mais importante pólo cultural de nosso país. O Centro carioca apresenta sinais evidentes de revitalização, aliando cultura e arte na condição de fatores de desenvolvimento.

Segundo Augusto Ivan,

O início dos anos 80 foi marcado por uma intensa reflexão sobre o patrimônio cultural do Rio de Janeiro e seu possível papel na dinâmica urbana e na construção da identidade da metrópole. A presença de tantos e tão significativos marcos da memória da cidade e do país, principalmente no Centro do Rio, chamou a atenção de técnicos, intelectuais e governantes, contagiando também a população e a mídia, culminando com a preservação de inúmeros conjuntos arquitetônicos representativos da história urbana e com a criação de estímulos para sua conservação. A movimentação foi muito intensa em torno do tema, atraindo também discussões não apenas sobre o valor histórico e arquitetônico do acervo preservado, mas, principalmente, sobre o seu papel no processo de revalorização e reabilitação da área central da cidade. (PINHEIRO, 1999, p. 135)

O enfoque da reabilitação neste período se tornou mais amplo, deixando de se constituir apenas pela recuperação arquitetônica para o contexto mais amplo, referente ao urbano.

Participando como ator principal nesta revitalização urbana, o edifício do Paço Imperial se constituiu como o primeiro edifício a ser reutilizado, promovendo a reabilitação de uma área, a praça XV. A partir da reabilitação do Paço (1985) seguiram-se várias outras tais como a Casa França-Brasil (1990), Centro Cultural Hélio Oiticica (1982) e o Centro Cultural Banco do Brasil (1989).

O conjunto urbanístico da praça, espaço de valor histórico, compreende parte da rua Primeiro de Março, o Paço Imperial, o Arco do Teles, a Bolsa de Valores e a Estação das Barcas.

Pertencendo a outro momento histórico da cidade do Rio de Janeiro, da abertura da avenida Central, atual avenida Rio Branco, o edifício do Centro Cultural da Justiça Federal, destinado inicialmente para ser o Palácio Arquiepiscopal, construído juntamente com a abertura da avenida Central, representa o estilo eclético que marcou a reurbanização da cidade procedida no início do século XX, proposta por Pereira Passos para conferir à cidade as características adequadas à capital da República que então se consolidava.

Como podemos observar, o centro do Rio de Janeiro possui áreas e edifícios históricos remanescentes de diversos períodos político-administrativos pelos quais passou a cidade.

Dentre esses, alguns se destacam pela tipologia urbanística e arquitetônica, pelo uso a que se destinaram, e pela revitalização e restauro a que foram submetidos.

Os edifícios do Paço Imperial e do Centro Cultural de Justiça Federal se enquadram neste último caso. (Fig. 3.01/3.02)



Fig.3. 01 – Paço Imperial, fachada voltada para a Praça Quinze, 2006.



Fig. 3.02 – Centro Cultural da Justiça Federal, fachada principal, voltada para avenida Rio Branco, 2001.

O projeto de restauração do Paço caracteriza-se por ser um dos mais polêmicos e o do Centro Cultural da Justiça Federal constituiu-se em um dos mais complexos e originais processos de restauração-adaptação da América Latina. A evidência desses projetos de restauro referem-se ao volume e profundidade da intervenção arquitetônica a que foram submetidos.

Quase duas décadas separam estes projetos, pois o primeiro ocorreu em 1985 e o segundo em 2001.

Os dois edifícios possuem história, características arquitetônicas, estilos e período de restauração distintos, porém ambos os projetos foram coordenados pelo arquiteto Glauco Campello²⁷.

A escolha destes edifícios para a análise, se justifica em razão de ambos terem a finalidade de centro cultural. Conforme antes mencionado, a função do Paço foi definida ao término das obras de restauração, ao contrário do edifício do Centro Cultural, que teve sua destinação determinada nos estudos preliminares às obras de restauração.

²⁷ Glauco Campello é arquiteto formado pela Faculdade Nacional de Arquitetura. Afastou-se da vida acadêmica por imposição do regime militar e, anistiado, aposenta-se na condição de professor titular da Universidade de Brasília. Realizou projetos para Milão, Cless e Ascoli, na Itália e para Saint Florent, na Córsega. Foi responsável pelo desenvolvimento do Projeto da Sede da Editora Mondadori, em Milão, da autoria de Oscar Niemeyer. Foi presidente do IPHAN, instituição vinculada ao MinC. Dirige o próprio escritório de arquitetura há mais de 15 anos e realiza projetos de restauro em todo o Brasil. (CAMPELLO, 1998, p. 130)

A função do Paço e do CCJF

Para pertencer à mesma época em que vivemos, o edifício dito “contemporâneo” não deve apenas possuir elementos de alta tecnologia que atendam às necessidades de trabalho e vida, mas sim, deve estar integrado à sociedade, ou seja, exercer uma função útil, atual.

A inclusão dos equipamentos para a adequação do edifício à nova função pode ser indicadora desta “identidade” contemporânea.

A transformação de uso de edifícios históricos em centros culturais, conforme discutimos no capítulo I, tem sido bastante discutida pelos inúmeros fatores favoráveis e desfavoráveis à tal prática.

A conclusão principal a que chegamos desta discussão se refere à integração do edifício à vida da sociedade. Portanto, se, com a renovação de uso, o edifício passa a ser um elemento integrado, com função, torna-se um edifício histórico-contemporâneo.

Com relação aos edifícios com renovação de uso para centro cultural, tal contemporaneidade se torna ainda mais forte, pois o direito de todos à cultura é fato atual, dinâmico e presente na sociedade.

O edifício do Paço Imperial conseguiu essa integração com a sociedade e com o ambiente urbano de uma forma muito intensa, pois as atividades ali realizadas o tornam parte “viva” da cidade.

A restauração obteve um resultado muito positivo, uma vez que a adequação de uso do edifício do Paço Imperial estava diretamente ligada à revitalização da Praça XV. Assim, o Paço garantiu a contemporaneidade e a permanência da história, o que, definido por Baker, exige do arquiteto a certeza de que a nova função manterá o edifício “vivo” durante um bom tempo.

No caso do C.C.J.F., a integração com o entorno e com a cidade se manifesta de uma forma tão intensa como na descrita para o edifício do Paço Imperial, pois o edifício se encontra localizado na Cinelândia, a área de cultura e lazer do centro do Rio com grande concentração de pedestres,

além do conjunto arquitetônico constituído pelos edifícios da Biblioteca Nacional, Teatro Municipal, Museu Nacional de Belas Artes.

Segundo Izabela Fraga, os visitantes são, em maioria, estudantes de artes plásticas e cênicas e advogados. Este fato se deve pela imponência do edifício.

A função de centro cultural, com exposições de arte contemporânea, no caso do Paço Imperial, e, com ênfase na fotografia no edifício do C.C.J.F., favorece a inclusão destes na categoria de edifícios contemporâneos.

PAÇO IMPERIAL

Localizado na atual Praça XV de Novembro, centro histórico do Rio de Janeiro, o Paço Imperial é o mais importante dos edifícios civis coloniais do Brasil, devido aos valores histórico e artístico que lhe são atribuídos. (Fig. 3.03)

Construído no século XVIII para residência dos Governadores da Capitania do Rio de Janeiro, passou a ser a casa de despachos, sucessivamente, do Vice-Rei do Brasil, do Rei de Portugal D. João VI e dos Imperadores do Brasil.

Após a restauração do edifício, realizada na década de 1980, coordenada pelo arquiteto Glauco Campello, e após várias adaptações e funções, apresenta-se hoje como um centro cultural de arte contemporânea, o primeiro do centro da cidade do Rio de Janeiro. A adequação de uso deste edifício foi um dos pontos de partida para a revalorização da área central do Rio de Janeiro.

O edifício do Paço Imperial dispõe de espaços para vários tipos de atividades voltadas para a cultura e o lazer, tais como: a biblioteca de arte e arquitetura (biblioteca Paulo Santos), um cinema, galerias de exposição, livraria e restaurantes.



Fig.3.03 - Paço Imperial 2006 – vista da Praça XV, 2006

A cronologia das transformações arquitetônicas

Gilberto Ferrez era historiador e foi autor de mais de 35 livros sobre arte, fotografia, história, arquitetura e urbanismo; escreveu sobre a história do edifício do Paço no livro *O Paço da cidade do Rio de Janeiro* (1985), reunindo material documental sobre a evolução do edifício.

Este material tornou possível e legítima a restauração do Paço porque forneceu as informações necessárias para a restituição da imagem do edifício.

De acordo com as informações contidas neste mesmo livro de Gilberto Ferrez (FERREZ, 1985), o edifício do Paço Imperial, após sua construção em 1743, sofreu sucessivas ampliações ou reformas que foram modificando suas características originais. Em 1982, "houve necessidade de recuperá-lo, dada a deterioração que ameaçava sua imagem como testemunho de uma época." (CAMPELLO *in* O GLOBO, p. 02, 1985)

Para a compreensão das principais transformações ocorridas, apresenta-se a seguir um quadro cronológico onde registramos os diferentes dados que coletamos sobre a arquitetura e história do Paço Imperial.

- *Início do Século XVIII* – Os documentos cartográficos assinalavam a existência de um edifício com as mesmas proporções do Paço, indicado como Casa da Moeda e Armazéns del Rey. (Fig. 3.04)

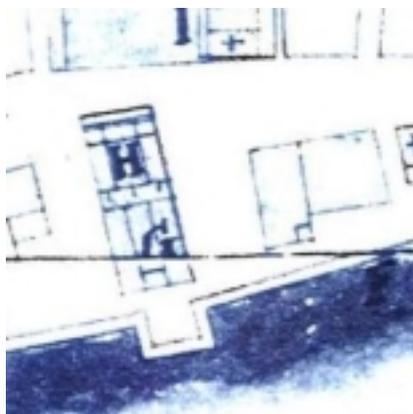


Fig. 3.04 – A primeira planta conhecida da cidade do Rio de Janeiro em escala correta, da autoria de João Massé, 1713, assinala: "H e G – Casa da Moeda e Almazens del Rey", local onde mais tarde seria construído o Paço; "I – Convento do Carmo. Trata-se de um bico-de-pena aquarelado. Coleção do Arquivo Histórico Ultramarino – Lisboa.

- 1743 – Convidado pelo Governador Gomes Freire de Andrade , o engenheiro José Fernandes Alpoim realizou o projeto original do Paço, a sede do governo; aproveitando parte daquelas construções existentes criou um prédio de grande massa (Fig. 3.05), linhas sóbrias, despojado, em dois pavimentos com pequena água-furtada com três janelas voltadas para a praça .

De frente para o mar, nove portas e janelas e, para os lados, vinte e quatro janelas com grade de ferro, apresentando pela primeira vez , a verga – curva ou em arco batido, em lugar de retas, como era de costume.



Fig. 3.05 – Fachada voltada para Praça XV, Paço.

- 1763 - Com a transferência da sede do Governo Geral da Bahia para o Rio de Janeiro em 1763, a Casa dos Governadores torna-se o Palácio dos Vice-Reis.
- 1808 – Ao abrigar a família real que vinha de Lisboa, o Paço torna-se sede administrativa do Reino Unido do Brasil, Portugal e Algarves, recebendo a denominação de Paço Real.

Para a nova ocupação do prédio foram realizadas reformas e modificações no uso dos espaços.

- 1817 - Construído um terceiro pavimento com três vãos e sacada corridas, na fachada voltada para o mar, destinado a servir de aposento para rei e imperadores, emprestando ao Paço a fisionomia palaciana guardada até os dias atuais. (Fig. 3.06)



Fig. 3.06 – Fachada voltada para Praça XV, Paço.

- 1822 - Com a declaração da Independência, em 7 de setembro de 1822, o Paço Real transformou-se em Paço Imperial, foi pintado de amarelo, a cor do império, e as janelas passaram a ter balcões de ferro dourados. (Fig. 3.07)

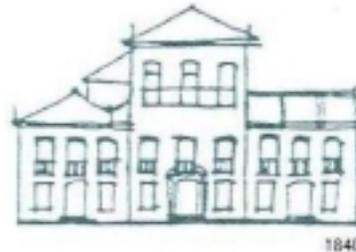


Fig. 3.07 – Fachada voltada para Praça XV, Paço.

- 1890 - As fachadas principais voltadas para o mar e o largo, recebem platibandas ocultando o telhado, a fim de adaptá-lo ao neoclassicismo em alta na época. (Fig. 3.08)

Com o comunicado da Proclamação da República, o ex-imperador, a sua família e auxiliares deixaram o edifício em direção ao exílio no dia 17 de novembro de 1889. Em seguida, o Paço passou a ser utilizado como sede do Departamento de Correios e Telégrafos.



Fig. 3.08 – Fachada voltada para Praça XV, Paço.

- 1920 - Ainda como sede do Departamento dos Correios e Telégrafos, o edifício passou por diversas reformas para melhor abrigar tais atividades. Dentre as quais podemos destacar a construção de um prédio com três pavimentos no interior do pátio maior; a ampliação do terceiro pavimento por todo o perímetro da construção, a retirada das platibandas e a inclusão de um frontão de estilo neocolonial na fachada principal. (Fig. 3.09)

A preocupação de harmonização fez com que fossem reproduzidas, nos acréscimos, em alvenaria de tijolo e massa, as paredes de pedra e requadros de cantaria dos andares inferiores.



Fig. 3.09 – Fachada voltada para Praça XV, Paçol.

- 1938 - O edifício é tombado pelo Patrimônio Histórico, sendo inscrito nos livros do Tombo Histórico e das Belas-Artes.
- 1982 – O edifício deixa de abrigar o Departamento dos Correios e Telégrafos e Iniciam os trabalhos de restauração, orientados para a revalorização das marcas deixadas pelas diversas fases históricas e intervenções, além de sua readaptação para um novo uso, ainda não definido.
- 1985 – Término das obras de restauração e início das atividades culturais. Suetônio Valença assume a coordenação de atividades culturais do Paço. (Fig. 3.10)



Fig. 3.10 – Fachada voltada para Praça XV, Paço Imperial.

- 1986 – O Paço assume a condição de unidade autônoma pela Fundação Pró-memória e Paulo Sérgio Duarte assume sua diretoria.
- 1990 – 1992 – Obras de conservação realizadas pela diretora Solange Pamplona.

- 1992 – Lauro Cavalcanti assume a diretoria do Paço e as atividades culturais são retomadas.
- 1993 – Inaugurado um Centro Cultural, constituindo-se por, no pavimento Térreo, serviços: livraria, loja de CD's, restaurante, cinema, bistrô, bar das artes e a loja do Paço, e, no pavimento superior, salas de exposição e a biblioteca Paulo Santos.
- 2006 – O edifício do Paço ainda possui marcas dos diferentes usos aos quais foi adaptado, o que o torna um espaço singular de divulgação e programação cultural. Hoje, o Paço Imperial é um centro cultural vinculado ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN. Administrativamente, possui um diretor e duas divisões: Divisão Cultural e Divisão Técnica.

Conforme observamos na cronologia, entre a função de casa dos governadores até a de sede da Empresa de Correios e Telégrafos, o edifício do Paço viveu 240 anos de transformações, uma vez que, a cada uso que desempenhava, a fachada do edifício era modificada, com elementos de estilos diferenciados.

Devido a este fato, a adequação de uso do edifício exigiu estudos cuidadosos sobre a iconografia passada, dentre as quais, as aquarelas de Thomas Ender e Richard Bate, que mostravam o Paço no início do século XIX e fotos de Marc Ferrez, de 1880, entre outros documentos e a inevitável discussão dos critérios que deveriam nortear a obra.

A seguir apresentaremos a compilação de textos sobre algumas dessas discussões que fizeram parte do projeto de restauração do edifício do Paço Imperial.

Discursos sobre o restauro do Paço Imperial

Para melhor entendimento do processo de restauração do edifício do Paço Imperial, consultamos alguns textos sobre o restauro, onde estudamos os principais temas e os critérios estabelecidos para o projeto e as obras²⁸.

Além dessa bibliografia específica, consultamos também trabalhos mais abrangentes, tais como “Evolução Urbana” de Maurício de Abreu (1997) e “O patrimônio em processo” de Maria Cecília Londres Fonseca (2005), os quais, apesar de não tratarem especificamente do edifício nem do projeto de restauro do Paço Imperial, foram fundamentais para a compreensão dos temas aqui desenvolvidos.

Dentre as fontes consultadas, podemos ressaltar a Revista do Patrimônio nº. 20 e o livro “Paço Imperial”, organizado por Lauro Cavalcanti, publicado em 1999, do qual constam cinco textos relativos ao edifício.

A edição nº. 20 da Revista do Patrimônio, publicação que começou a ser editada em 1937, no início da criação do IPHAN, contém textos que compõem uma série de estudos sobre o Paço Imperial e a Praça XV. Nessa edição, do ano de 1984 - fase final da execução da restauração do Paço - foram publicados o testemunho dos integrantes da equipe multidisciplinar responsável pela recuperação da imagem barroca do edifício, bem como os registros textuais de arquitetos e intelectuais engajados na recuperação do centro da cidade do Rio de Janeiro.

A revista se divide em duas partes: a primeira discorre sobre a “Praça XV: problemas e propostas”, com textos de Dora Alcântara, Augusto Ivan e João Antônio; e a segunda sobre “A restauração do Paço Imperial” com textos de Pedro Calmon, Glauco Campello, Cyro Corrêa Lyra, José de Souza Reis, Regina Pinheiro da Silva, Edna Morley e Catarina Ferreira da Silva.

Nesta edição, no artigo “A restauração do Paço”, o arquiteto Glauco Campello, na condição de coordenador do projeto de restauração do

²⁸ Texto desenvolvido para a disciplina “Historiografia da Arquitetura”, ministrada pelo prof. Gustavo Rocha Peixoto, no segundo semestre de 2005. A prof. Cêça Guimarães fez revisão do texto e da estrutura deste material para utilização nesta dissertação.

Paço e de então diretor da 6ª Diretoria Regional da SPHAN, relata, com alguns detalhes, o processo completo da restauração do edifício; e a definição dos critérios e das linhas da restauração foi apresentada pelo arquiteto Cyro Lyra que participou de todo o processo.

O texto de Dora Alcântara, arquiteta na Divisão de Tombamento e Conservação da SPHAN, que coordenou os trabalhos de levantamento e análise do conjunto arquitetônico da praça XV, relaciona esta aos arredores do Paço.

Outro texto relacionado ao centro do Rio de Janeiro é do arquiteto Augusto Ivan, autor do projeto original do Corredor Cultural, além do depoimento do jornalista e escritor João Antônio, que tristemente relata a decadência da praça XV.

O texto do historiador Pedro Calmon sobre a restauração do edifício rememora a fase de esplendor do palácio, como centro de irradiação do poder.

O arquiteto José de Souza Reis elaborou os estudos e pesquisas iniciais para a restauração do Paço Imperial, juntamente com o historiador Gilberto Ferrez (cujo livro "O Paço da cidade do Rio de Janeiro" também contribuiu para a análise aqui representada). No texto "Estudos preliminares" Reis relata sua participação no projeto.

O último texto, das arqueólogas Regina Pinheiro da Silva, Edna Morley e Catarina Ferreira da Silva, apresenta as primeiras notas da pesquisa arqueológica realizada no edifício do Paço Imperial. Essas pesquisas revelaram informações e achados relevantes que influenciaram o projeto de restauro.

O livro, antes referido, de Lauro Cavalcanti, atual diretor do Paço Imperial, descreve o período de 1982 e 1992, que engloba a restauração do edifício e os primeiros anos de atividades do centro cultural.

Neste livro, Heloísa Buarque de Holanda descreve a ação cultural dos museus contemporâneos e entrevista Lauro Cavalcanti sobre sua gestão à frente do Paço.

Ainda nesta edição, o texto de Afonso Carlos Marques dos Santos se refere à trajetória histórica do Paço, e o texto de Augusto Ivan relata o papel pioneiro do Paço na revitalização do Centro do Rio de Janeiro.

No conjunto desses textos, a maioria dos autores aqui apresentados esteve de alguma forma envolvida com a restauração do edifício, o que poderia induzir a conclusão de que esta análise enfocaria somente os pontos de vista positivos de atores atuantes do processo. Porém, conforme veremos no desenvolvimento do trabalho, os diversos aspectos e contradições referentes à restauração são apresentados de forma clara, e, portanto, passível de compreensão.

Neste sentido, apresentaremos a seguir cada item ou aspecto referente ao projeto de restauro do edifício isoladamente. Os itens foram escolhidos conforme maior significância estética e histórica para o edifício, ou seja, a metodologia utilizada no projeto, a diretriz adotada (a reconstituição da imagem barroca), o pórtico da fachada, a intervenção no pátio de serviço, a sala central, o salão da clarabóia e as questões da reconstituição de elementos arquitetônicos e a definição do uso.

O projeto de restauração

Desde a construção do Paço Imperial, em 1743, sucessivas ampliações e reformas foram modificando as características originais. Em 1938, o prédio foi tombado pelo Patrimônio Histórico; e, em 1982, demonstrava necessidade de recuperação. A deterioração do Paço era, à época, entendida como uma ameaça para a imagem de um edifício testemunho da fase colonial da nação brasileira.

O Paço foi restaurado sob a “inspiração” dessa feição colonial, adquirida particularmente no período de ocupação pela família real portuguesa, e no edifício permanecem as marcas e formas de outros momentos históricos, inclusive as da atualidade.

As obras promoveram, entre controvérsias e concordâncias técnicas, a discussão de conceitos e métodos de restauração, pois, segundo José de

Souza Reis (1984, p.157), a restauração do edifício do Paço Imperial significou a “recuperação de um dos mais importantes monumentos histórico-arquitetônicos brasileiros, verdadeiro marco, em terra carioca, da memória nacional”.

Esta restauração envolveu não somente a recuperação do edifício, e a devida modernização das instalações, bem como a revitalização da área urbana. Conforme declarou Glauco Campello, a restauração “atingiria a área urbana sobre a qual passa a influir o monumento, com a força de seus valores autênticos postos agora em evidência.” (1984, p. 142).

O projeto de restauração do Paço não se limitava apenas à restauração do edifício isolado, conforme a explicação de Campello:

o escopo do projeto de sua restauração não se esgota na recuperação do monumento, dos seus espaços internos e de sua fisionomia externa. A restauração do Paço envolve também sua adaptação às exigências modernas de conforto, nos limites impostos pelo ‘caráter próprio’ de sua construção. (CAMPELLO, 1984, p.142).

O centro da cidade, na década de 1980, conforme explicou Maurício de Abreu, no livro “Evolução Urbana do Rio de Janeiro”, encontrava-se em deterioração. Esse autor ainda ressalta a constante “luta” das autoridades para afastar os pobres do centro da cidade, a fim de manter a grande vocação econômica do local, pois se tratava de uma das áreas mais nobres da cidade.

Sendo assim, não é nenhuma surpresa o fato da escolha da restauração do Paço como **projeto-piloto** das políticas de revitalização do Centro. Por outro lado, observamos que, na mesma época, inicia-se a renovação e alargamento do conceito de patrimônio, pelo IPHAN, visando a consolidação da identidade nacional.

Ainda sobre o projeto de restauração, Glauco Campello comenta que *“a ação do arquiteto terá de se restringir à interpretação desse caráter [próprio da construção] e se mover nos limites por ele determinados.”* (CAMPELLO, 1984, p.142).

Mais adiante complementa sua idéia escrevendo que a “interação tem de ser resolvida no nível estético, no nível meramente prático, mas também no nível social e urbano”. (CAMPELLO, 1984, p. 142).

Essa explicação sobre o objetivo da obra de restauração do edifício do Paço foi também confirmada por Lauro Cavalcanti:

era uma ato revestido de grande significado restaurar o antigo palácio. Significava dar-lhe uma função pública que servisse de projeto-piloto para outros monumentos brasileiros e contribuísse para a revitalização do centro carioca. Além de recuperar um dos mais importantes monumentos nacionais, o ato afirmava a crença no potencial futuro do uso correto dos monumentos históricos. (CAVALCANTI, 1999, p. 18).

Sobre o método

Dos registros textuais de Glauco Campello transparece o método utilizado no projeto de restauração do edifício do Paço Imperial. Este projeto adotou a noção de monumento, mencionada e defendida por teóricos como Viollet-le-Duc e Brandi, de forma objetiva e coerente na prática.

Esse método, segundo a explicação de Glauco Campello, não funcionaria como um método tradicional, pela própria multiplicidade de usos registrados ao longo da existência do edifício.

Segundo Glauco Campello, a própria forma do Paço, “resultante de processo não ortodoxo de restauração, será definida pela aglutinação de valores persistentes e a captação de significados especiais relacionados com a sua vocação histórica e importância cultural”. (CAMPELLO, 1984, p. 139).

As alterações sobrepostas de diversos períodos imprimiram, cada qual, a devida importância. Dessa forma, o processo de recuperação se desenvolveu “numa espécie de corpo-a-corpo entre a equipe técnica e o objeto de restauração,” segundo Campello, que prossegue explicando, “os trabalhos tiveram de desenvolver-se segundo um método gradual de aproximação,..., num cotejo permanente entre o escasso material

iconográfico disponível e as investigações no canteiro de obras". (1984, p.140).

O *"método de aproximações sucessivas"* se tornou mais consistente após a transferência da 6ª Diretoria Regional da SPHAN para o canteiro de obras, conforme descreve Campello:

ainda que embasado em princípios modernos de restauração e na experiência profissional dos técnicos da SPHAN, ele se estruturou a partir daquela vivência prática já referida.

Trata-se pois de um método capaz de aliar uma ação empírica a uma pesquisa histórico-iconográfica. De um sistema duplo de aproximação do objeto para melhor conhecê-lo. Pela via dos sentidos e pela via da análise racional. Uma corrigindo a outra. O conceito, amplamente admitido, de que o próprio monumento é o mestre de sua restauração, adquire assim uma dimensão mais rica. (CAMPELLO, 1984, p. 142).

A definição da identidade: "a imagem barroca"

Para Maria Cecília Fonseca,

foram os modernistas os mentores da idéia de preservação e da organização do SPHAN, em 1936, acrescentando que isto só se deu porque eles entenderam que havia a necessidade da construção de uma tradição nacional para que o Modernismo pudesse ter sentido. (FONSECA, 2005, p. 94).

Essa tradição nacional foi construída nos primeiros trinta anos de atuação da conhecida "fase heróica" do IPHAN, na qual predominou o tombamento da arquitetura religiosa produzida nos séculos XVI, XVII e XVIII. Nessa fase também se determinou o Barroco como o principal estilo nacional.

Com base nessa afirmativa, analisaremos os textos sobre o Paço Imperial que reafirmam ter o estilo barroco força e justificativa teórica e cultural para prevalecer na identificação dos bens culturais brasileiros.

Para Lauro Cavalcanti, "a primeira séria questão que se colocava era a inexistência de um prédio original que a restauração deveria resgatar" (CAVALCANTI, 1999, p. 21), conforme demonstram as próprias imagens do Paço ao longo do tempo. (Fig. 3.11)



Fig. 3.11 – Paço Imperial - diferentes imagens do edifício.

A feição neocolonial do Paço, no período entre 1929 e 1980, sobreviveu segundo Afonso Carlos dos Santos, pois “correspondeu aos princípios adotados na Exposição de 1922, especialmente no Pavilhão das Grandes Indústrias, obra de Arquimedes Memória e F. Couchet, depois destinado a sediar o Museu Histórico Nacional.” (CAVALCANTI, 1999, p. 114).

No caso do Paço, originariamente sede do governo, as reformas deram lugar à recriação do edifício numa forma inventada livremente, destituída das características da arquitetura do século XVII na América portuguesa.

Além de sublinhar a dificuldade das escolhas, o arquiteto Cyro Corrêa Lyra, da equipe do Patrimônio, que participou de todo processo de restauração do Paço, ressaltou “a eliminação dos acréscimos descaracterizadores construídos neste século, em benefício da liberação e revelação da expressão arquitetônica de maior valor, não foi evidentemente um caminho fácil”. (CAVALCANTI, 1984, p. 114).

Em relação à restauração do Paço, havia dúvidas quanto ao procedimento de conservar, ou seja, manter as híbridas intervenções neocoloniais; ou restaurar retornando o estilo Barroco original. Esta foi uma difícil decisão, sobretudo pela inexistência de um projeto inicial, pois o edifício resultou da adaptação de duas edificações conjugadas (a Casa da Moeda e o Armazém Del Rey). Até onde se deveria recuperar a forma original? E os acréscimos, historicamente importantes para o país, deveriam ser demolidos, apesar de existirem há longo tempo?

Essa discussão ultrapassou a fronteira decisória técnica, conforme menciona Cyro Lyra sobre a adesão à restauração do Paço também por um grupo da sociedade:

já no início dos trabalhos, alguns pronunciamentos de pessoas representativas da comunidade refletiram uma posição apriorística em favor da conservação da fisionomia arquitetônica neocolonial, resultante da reforma levada a efeito, no final da década dos vinte, pelos Correios e Telégrafos, em nome da tese de incorporação ao monumento de todas as etapas de sua história. (LYRA, 1984, p. 152).

A tendência desse grupo pela preservação do neocolonial foi, por outro lado, explicada por Glauco Campello, sublinhando as conseqüências arquitetônicas da permanência de um estilo em detrimento do outro:

preservar, no caso, seria manter a intervenção neocolonial. Ela não se limitara à uniformização do volume, mas alterara os espaços, recobriria os adornos de pedra, substituíra o telhado e a estrutura de piso. O arcabouço de pedra e cal do período colonial fora, no entanto, resguardado. Portanto, estavam ali os muitos edifícios que o Paço já fora, ou pelo menos grande parte deles, escondidos, impedidos de se expressar. Preservar, aí, seria privilegiar uma única intervenção. E não era aquela justamente a mais enganosa? (CAMPELLO, 1984, p. 143).

Nessa explicação, Glauco Campello claramente registra sua preferência pela permanência da imagem barroca, representada na iconografia da primeira metade do século XIX, assumindo-a como aquela que, segundo os modernos, caracterizaria a tradição nacional e de interesse cultural:

Os trabalhos preliminares de limpeza, compreendendo a remoção de materiais em mau estado, a realização de prospecções nas paredes, pisos e tetos, bem como a análise da documentação iconográfica puseram em xeque a tese inicial de uma simples conservação. À medida que se aprofundava o conhecimento a respeito do monumento, a presença do antigo Paço se impunha. Comparando as descobertas dos testemunhos construtivos das obras executadas, do século XVIII ao XX, com as referências iconográficas, chegou-se à conclusão que, sob a vestimenta neocolonial de 29, sobrevivia, ainda que totalmente camuflada, uma arquitetura monumental de maior interesse cultural. (CAMPELLO, 1984, p. 153). (Fig. 3.12)

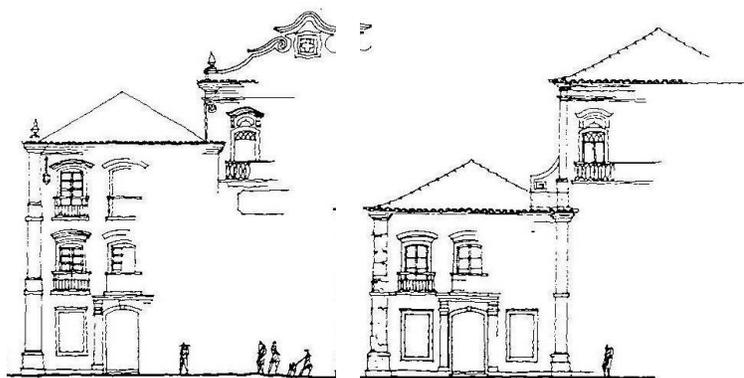


Fig. 3.12 - Fachadas neocolonial e barroca Desenhos Glauco Campello.

A concepção de Campello influenciou sobremaneira toda a equipe que desenvolvia a restauração, conforme se constata nas afirmações de Cyro Lyra:

a restauração do monumento, de tão grande significado na história política do país, exigiria a demolição de grande parte do terceiro pavimento - [...] - porque, removendo as ampliações, poderia a população admirar novamente o 'jogo' barroco de volumes e telhados que compuseram, outrora, um dos aspectos mais atraentes do Paço. (LYRA, 1984, p. 153-154).

Mas esta opção também foi compartilhada por José de Souza Reis e pelo historiador Gilberto Ferrez que opinaram pela recomposição volumétrica correspondente ao período colonial, representante do *"momento mais importante da trajetória do edifício"*. Na figura anterior, da aparência colonial, a que perdurou por mais tempo no edifício, propuseram "a eliminação dos acréscimos que escondiam aquela imagem sem, no entanto, reconstruir trechos já desaparecidos". (CAMPELLO, 1984, p. 143-144).

Desnudar o antigo palácio dos efeitos que ocultavam as reformas do século XX, tratava-se de resignificá-lo historicamente para ocupar, depois de "revelado, especial lugar no acervo da arquitetura barroca luso-brasileira, representada quase exclusivamente pela arte religiosa", como defendeu Cyro Lyra. (LYRA, 1984, p. 153).

Embora o cidadão já estivesse habituado à feição neocolonial do edifício, como explicou Glauco Campello, toda a equipe estava

magnetizada pela imagem Barroca, e do ponto de vista da restauração, a operação contava com sólidos argumentos para se apoiar. Campello complementa ainda que “faltava-lhe, no entanto uma justificativa de caráter sociológico, aderente à linha de evolução da cidade. A argumentação cultural não se contemplava.” (CAMPELLO, 1984, p. 143).

Quanto a essa questão sociológica, Glauco Campello justifica que um dos motivos de voltar à imagem barroca seria a tentativa de mudar, intervindo no processo de degradação dessa área, pois o aspecto neocolonial integrava um espaço urbano degradado pelo tráfego de ônibus, passarela e viaduto, e a nova imagem espelharia a restauração do prédio e do entorno. Campello ainda afirma que:

a decisão de restabelecer a imagem barroca que por tanto tempo caracterizou o edifício eliminando os revestimentos que recobriam as guarnições de pedra, removendo trechos do 2º Pavimento, recompondo os telhados – não está apenas embasada em dados técnicos, ou na imanência daquela imagem. Ela se constitui também numa ação intuitiva, em decorrência da qual o monumento estabelece uma nova relação com o espaço urbano que o envolve, impondo o desdobramento da ação de restauração, ampliando assim o espaço da intervenção. (CAMPELLO, 1984, p. 144).

Em relação à idéia da amplitude da intervenção, Augusto Ivan observa que:

a área [a área da Praça XV] oferece um expressivo potencial de utilização, não só por seu constante movimento de pedestres, como também por envolver os transeuntes numa atmosfera muito especial de espaços diversificados: praças amplas, becos, vielas, sobrados antigos e monumentos fazem parte deste acervo muitas vezes surpreendente e cheio de significados. (FREITAS, 1984, p. 132).

Prosseguindo, complementa ainda Augusto Ivan que se as instalações do Paço forem “bem utilizadas e programadas para atividades de contato permanente com o público, permitirão a existência de um espaço dinâmico e democrático no centro da cidade”. (FREITAS, 1984, p. 132).

Entretanto, nas palavras de Afonso Carlos Marques dos Santos, esboçam-se as nuances dessas transformações:

será sempre possível afirmar que as escolhas feitas pelo Patrimônio favoreceram um apagamento do passado, com a eliminação da maior parte dos acréscimos dos séculos XIX e XX, fazendo com que o palácio retornasse à fachada e volumetria do Paço Real ao tempo de Dom João VI – na feição contemporânea à época do Reino Unido e de onde surgiram as definições políticas que conduziram, em 1822, à Independência. (CAVALCANTI, 1999, p. 114). (Fig. 54)

A decisão de restabelecer a imagem barroca que por tanto tempo caracterizava o edifício, eliminando os revestimentos que encobriam as guarnições de pedra, removendo trechos do terceiro pavimento e recompondo os telhados, não se baseia apenas em dados técnicos, ou na imanência daquela imagem. Ela foi consequência, segundo Campello, “de um relacionamento vivo com esta matéria da arquitetura que é intraduzível, a não ser pela própria arquitetura, que é a questão do espaço arquitetônico. (CAMPELLO *apud* FERREIRA, 1985, p. 2)

O pórtico da Fachada

As características estéticas do pórtico e pelo período no qual foi executado, indicam que, provavelmente, o original é de autoria do arquiteto militar Fernando Pinto de Alpoim, que no mesmo período realizou, por encomenda do conde de Bobadela, as obras de transformação dos armazéns reais ou portuários na casa dos governadores. (CAMPELLO, 1984, p. 144).

A planta em “T” (Fig. 3.13), do projeto original, definia dois percursos, um paralelo à fachada, que servia às carruagens e o segundo, perpendicular a mesma, abrindo-se para o pátio interno.

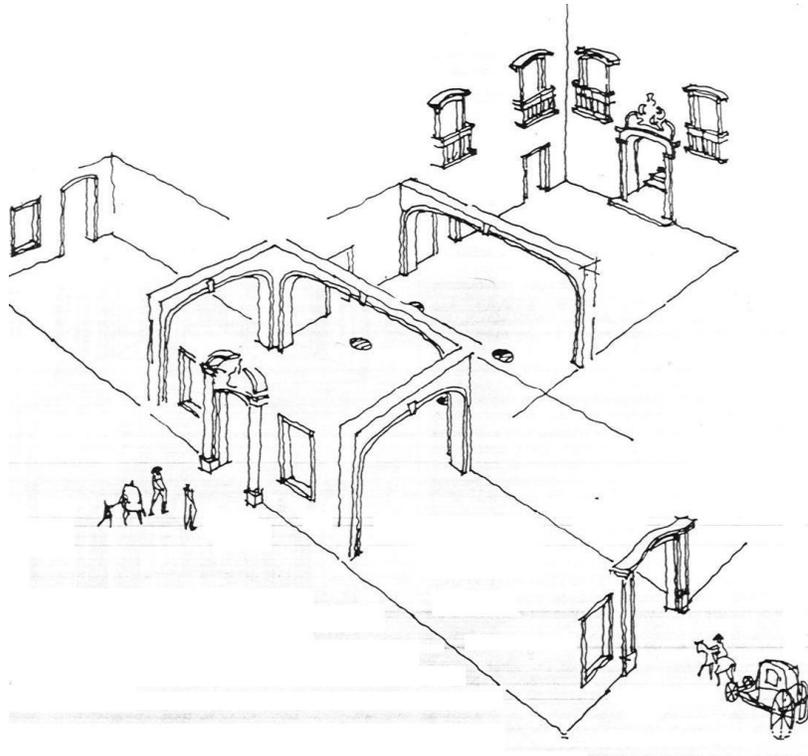


Fig.3.13 - "Croquis" de Glauco Campello do que seria o pórtico original. Planta em "T" definindo dois percursos

Ao longo do tempo, as modificações realizadas, com objetivos práticos e estticos, foram, segundo Glauco Campello, "confundindo e amesquinhando seu espaço arquitetônico", como ele próprio ainda explica:

O espaço livre ao longo da fachada foi interrompido com o fechamento dos arcos menores para a obtenção de salas isoladas. Entre os dois arcos maiores que do passagem ao pátio interno, introduziram-se quatro colunas de alvenaria com acabamento marmorizado. (CAMPELLO, 1984, p. 144).

A definição do critério a ser utilizado para a recuperação deste trecho do edifício, constituiu-se numa difícil tarefa após a observação da defesa de diferentes pontos de vista, como explica Glauco Campello sobre as colunas que:

estavam presentes no mesmo edifício duas linguagens diferentes assinalando o mesmo *percurso de acesso* s áreas nobres: a linguagem setecentista e a outra de 1850. Mas não conviviam bem, uma contrariava a outra. No entanto a presença de ambas era um dado culturalmente importante. (CAMPELLO, 1984, p. 145).

Essa presença havia sido declarada no parecer²⁹, de 16 de Janeiro de 1984, no qual José de Souza Reis transcreve, para confirmar a importância histórica desses elementos, um trecho do “Rio de Janeiro”, da segunda edição do “Pequeno Panorama”, do historiador Moreira de Azevedo, que esclarece:

é extenso o vestibulo do Palácio e apresenta duas ordens de colunas, que conduzem à escadaria, dividida em dois lanços, um fronteiro ao outro, e dois laterais; o segundo da frente foi feito por ocasião da coroação de D. Pedro II, e vai ter ao salão dos archeiros, que abre comunicações para as diversas salas. (REIS,1984, p. 156).

Embora no relato de Moreira de Azevedo não constasse da data de construção dessas duas colunas, José de Souza Reis, supunha, que teriam sido realizadas à mesma época da coroação de D. Pedro II, explicando:

Mas de qualquer forma acreditamos que se essas colunas, já citadas pelo historiados há 120 anos, marquem provavelmente um evento histórico importante, pelo menos o da coroação de 1840, ainda que o aspecto resultante de sua superposição visual às arcarias originais do vestibulo pareça-nos um erro artístico-arquitetônico, não deveríamos permitir às nossas veleidades estéticas uma total prevalência sobre a história válida do prédio, isto é, de sua época palaciana. (REIS,1984, p. 157).

Entretanto, a justificativa histórica para a manutenção das colunas não convenceu a Cyro Lyra, que se contrapõe da seguinte maneira:

esteticamente tal incorporação (histórica) não ocorria pois as colunas – introduzidas , provavelmente, para reforço à estrutura – eliminaram o sentido dos arcos de cantaria à entrada do Paço, ‘desmoralizando’ sua função estrutural e interrompendo a visão da entrada. Neste local, à entrada, um dos “momentos” principais do monumento e um dos espaços com melhores condições, pela sua pouca descaracterização, de ser reconstituído em termos de arquitetura, o critério estético prevaleceu, optando-se pela eliminação das colunas. (Cyro, 1984, p. 154). (Fig. 3.14)

²⁹ Parecer elaborado durante o período que desenvolvia os estudos preliminares.

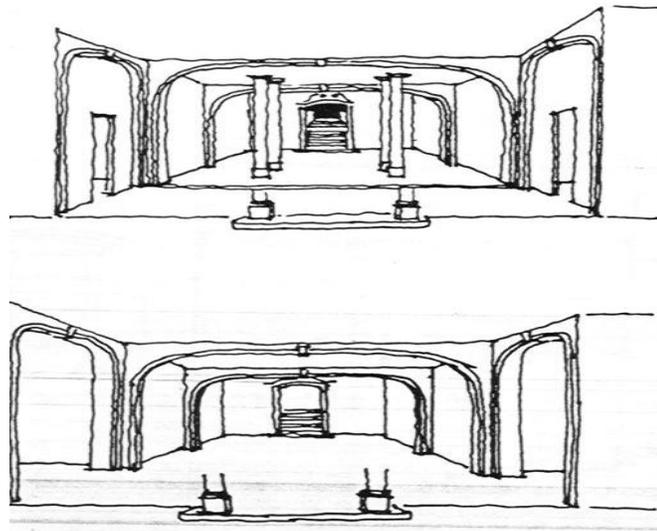


Fig.3.14 – Perspectivas do pórtico antes e depois da restauração.

Problemas semelhantes ao do vestibulo aconteceram em outros pontos da restauração: a definição do pórtico, por exemplo, ocorreu no desenvolvimento dos trabalhos, quando foi

retirado o pavimento de ladrilho que recobria o antigo piso de pedra ainda intacto, removidas as paredes que fechavam os arcos e demolidos outros elementos acessórios, a construção antiga surgiu em toda a sua força. Em sua feição cenográfica e no apuro de seu sistema estrutural. A remoção das colunas pareceu então inevitável. (CAMPELLO, 1984, p. 145).

Após esta intervenção o “espaço setecentista se restabeleceu em sua plenitude e as colunas foram mandadas embora”, de acordo com Glauco Campello. (1984, p. 145).

A intervenção no pátio de serviço

O antigo pátio de serviços do Paço Real foi implantado no lado da fachada voltada para a lateral da Assembléia Legislativa, e indicava os fundos do edificio e as estrebarias. Esta fachada não está registrada na iconografia mais antiga.

No lugar deste pátio interno, a céu aberto, fora executada, no período em que o Paço funcionou como sede dos Correios e Telégrafos, uma construção de quatro pavimentos onde se localizavam: banheiros, casas de força, cantina, casa forte, laboratórios e escritórios.

Na realização dessa construção foram destruídos muitos dos elementos decorativos dessas fachadas internas, como as sacadas e sobrevergas das janelas. A demolição deste volume de quatro pavimentos ocorreu antes dos levantamentos e projeto.

Este procedimento, como afirmou Glauco Campello, não se constituiu de um gesto impulsivo, "simplesmente porque impedia a compreensão das linhas básicas do corpo do edifício, e por ser, além do mais, uma remoção indispensável à salubridade da construção". (1984, p. 148).

Concordando com esta afirmação, Cyro Lyra completa que:

foi necessário pôr abaixo o prédio de quatro pavimentos erguido no interior do edifício para que se reconstruísse o espaço aberto que, outrora, compunha o pátio interno de serviços. Desobstruído esse pátio (Fig. 3.15), se impunha a necessidade de restabelecer os demais para que fosse possível novamente usufruir a sucessão de espaços fechados e abertos que foi, um dia, com certeza, um dos mais interessantes aspectos do edifício. (LYRA, 1984, p. 153).

Com essas transformações, segundo Glauco Campello, "o antigo pátio de serviço assim reconstituído terá um importante papel na integração entre o edifício restaurado e seu espaço exterior". (1984, p. 148).

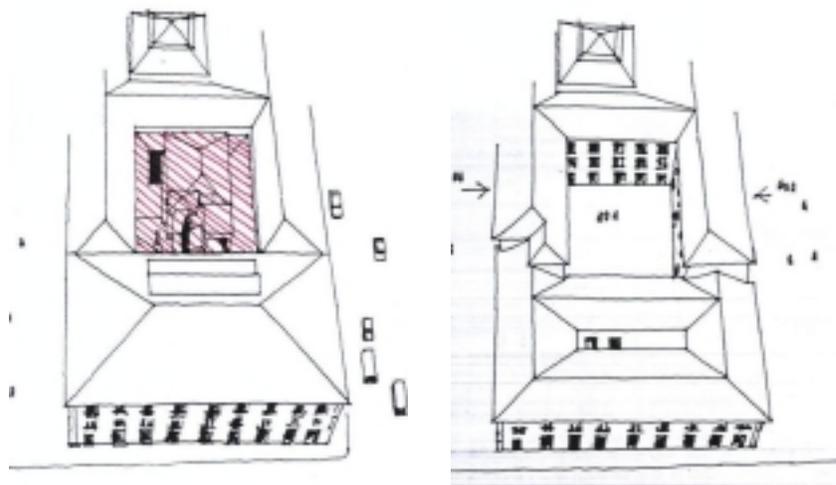


Fig.3.15 - Vistas do pátio interno antes e depois da restauração.

A sala central

A sala central constituía-se originalmente de um pátio, a céu aberto que, nas alterações que foram antes realizadas, recebeu uma cobertura com clarabóia e teve o nível do piso elevado, referente a um lance de escadas, conforme explica Cyro Lyra:

pensou-se inicialmente em restabelecer o pátio, principalmente depois da descoberta no primeiro pavimento de três arcadas – uma ainda integral, as outras parcialmente destruídas. Entretanto, as prospecções no pavimento superior não revelaram sinais dos vãos anteriores. Optou-se então por manter toda a ‘roupagem eclética’ revelando, porém as três arcadas como testemunho de uma época anterior. (LYRA, 1984, p. 154).

Na defesa da permanência desta sala, José de Souza Reis, com justificativas históricas, emitiu um parecer em 16 de Janeiro de 1984, onde dizia que:

o chamado Salão dos Archeiros que se comunicava com as demais salas à volta e era alcançado através do 2º lanço de escadas fronteiro ao 1º, a partir de 1841 (coroação de D. Pedro II), marca uma disposição arquitetônica funcional existente há quase um século e meio e que teve origem numa fase histórica importante, ou seja, o início do 2º Reinado brasileiro. E se, por um lado, essa disposição alterou a outra, original, foi ela que encontramos e, não obstante as alterações decorativas do salão, está incorporada à história do Paço desde uma época em que ele ainda estava em pleno fastígio como sede do governo imperial. (REIS, 1984, p. 157).

Mais adiante ele continua a mesma questão:

como fechar simplesmente este salão ao acesso do lanço de escadas feito em 1841 se nada temos de época anterior para substituí-lo fidedignamente?! Só para termos a caixa da escadaria fechada, sem nada que interfira em seu gosto barroco, se nem mesmo podemos afirmar que ela não ostentasse originalmente quaisquer aberturas para o suposto pátio?

E, finalmente, além do apoio histórico constatado, devemos considerar as vantagens decorrentes da utilização desse espaço central comunicando-se com todo o seu entorno, como que prolongando a planta do prédio em toda a sua extensão, a partir da nobre entrada principal. (REIS, 1984, p. 157).

Como explicado anteriormente, a sala permaneceu como fora encontrada pela equipe, pois, apesar de toda fundamentação teórica, não havia registros suficientes para a recomposição da feição barroca, neste trecho do edifício.

O salão da clarabóia

Entre todos os pontos envolvidos no processo de restauração do edifício do Paço Imperial, o salão da clarabóia foi o mais controverso.

Este salão encontra-se localizado no centro da edificação, e alguns indícios em documentos e nas prospecções demonstram que neste ponto existia um pátio aberto. A alteração, que transformou o pátio em salão, aconteceu a partir do início do Segundo Império, com a construção do terceiro lance da escada nobre.

A partir das alterações realizadas dois percursos foram definidos por Glauco Campello:

superpostos e contraditórios (Fig. 3.16-3.17). No primeiro a expressividade da construção mais antiga é respeitada: partindo do pórtico formado pelos arcos e seguindo pelo pátio ganha-se o primeiro trecho da escada; no patamar há uma pausa; depois, voltando-se sobre os dois lanços laterais, alcança-se o plano do andar superior; daí, através das sacadas, pode-se apreciar de outro ângulo o pátio e o pórtico. No segundo caso a ala formada pelas quatro colunas não chega a valorizar um percurso retilíneo, mas no patamar a escada segue em frente, desdobrando-se na mesma direção, indo desembocar no salão, em posição assimétrica. (1984, p. 146-147).

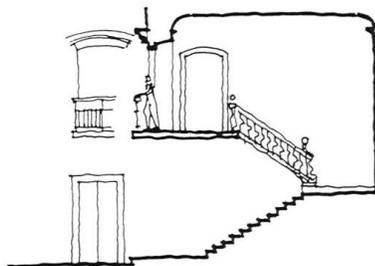


Fig. 3.16 - Corte da escada nobre - Percurso barroco - das sacadas pode-se apreciar o pátio e o pórtico.

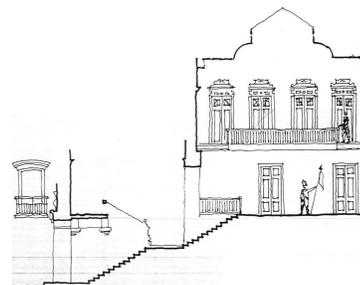


Fig. 3.17 - Corte do salão da clarabóia. Percurso neoclássico - a escada segue em frente.

O salão da clarabóia, para Glauco Campello era “o elemento emblemático onde se concentram as evidências de um amontoado de reformas e onde está bem visível o processo evolutivo das intervenções” (1984, p. 146-147).

Porém, como explicamos anteriormente, não existiam documentos iconográficos suficientes do interior do edifício. Assim, ficou decidido que a fisionomia do Salão permaneceria como testemunha da linguagem eclética. E, como declarou ainda Campello (1984, p. 147), a partir dessa decisão “*o ecletismo também está presente na restauração do Paço*”.

Definição de uso

José de Souza Reis³⁰, após analisar os documentos e realizar a visita ao edifício, definiu algumas das medidas necessárias para o desenvolvimento dos trabalhos, como a “possível definição quanto à situação jurídica do Paço, bem como de sua futura destinação de modo a possibilitar a elaboração do anteprojeto respectivo”. (1984, p. 156).

Foi também criada a comissão que orientaria o projeto definitivo da restauração do Paço Imperial, como explicou José de Souza Reis:

essa comissão técnica funcionou satisfatoriamente durante mais de seis meses e finalmente atingiu seu objetivo ao estabelecer um projeto geral de restauração interna e externa, atendida também a necessária adaptabilidade para o funcionamento de suas futuras finalidades de natureza cultural, conforme fora determinado pelo secretário Aloísio Magalhães. (REIS, 1984, p. 156).

Apesar da afirmativa de José de Souza Reis a propósito do projeto geral, as obras iniciaram-se sem que o uso definitivo para o edifício houvesse sido estabelecido.

³⁰ Arquiteto responsável pelos estudos preliminares do edifício.

A definição do uso para o edifício se constituía na idéia, conforme Suetônio Valença, de “que a utilização se defina de forma espontânea, com um mínimo de intervenção de nossa parte.” (FERREIRA, 1985, p.53)

No entanto, a equipe de restauro definiu um programa inicial no qual o edifício abrigaria os departamentos da Secretaria de Cultura do MEC no Rio de Janeiro, espaços para uma série de atividades culturais no térreo, com galerias de arte, livrarias, uma biblioteca popular e uma agência dos Correios e Telégrafos.

Essa proposta tinha o objetivo principal de promover a revitalização da Praça XV, apesar do “uso indefinido” sobre o qual declara Lauro Cavalcanti:

estando o restauro em fase de conclusão, importante e urgente questão surgiu: que uso dar ao palácio renovado? A função cultural era uma unanimidade. A obra inovadora parecia exigir e sugerir uma função igualmente nova. (1999, p. 22).

Porém, a definição da finalidade cultural foi também determinada por meio do mesmo “método de aproximações sucessivas” que foi realizado na própria restauração do Paço, do depreende do que Lauro Cavalcanti afirma:

era importante procurar a vocação do Paço em meio a mil sugestões que surgiram nos momentos de redefinição de seu uso nos anos 80. Não possuir coleção pareceu fundamental para garantir a sua agilidade. Encarar o prédio como principal acervo a ser explorado era outra evidência. (CAVALCANTI, 1999, p. 40).

Essa dinâmica do processo que envolve a restauração e a adequação de uso concomitantes de um monumento arquitetônico, na qual o edifício a cada parede retirada indica os passos seguintes, foi assim apreendida por Heloísa Buarque de Holanda:

o Paço elabora sua própria vocação arquitetônica, atualizada numa interessantíssima experiência político-institucional, que enfrenta, com desenvoltura, o desafio de repensar a própria noção de patrimônio cultural e seus usos sociais a partir de uma visão complexa sobre as formas como a sociedade se apropria de sua história. (HOLANDA, 1999, p. 36).

E essa determinação, baseada na apropriação social da história dos monumentos com vistas ao fortalecimento do exercício da cidadania, se

definiu o Paço como centro cultural, cumprindo a meta impressa nesta afirmação de Maria Cecília Londres Fonseca:

o sistema SPHAN/ FNpM promoveu, em sua rede de museus e casas históricas, a utopia em que todo cidadão brasileiro, então travestido em povo e não mais em elite, fixaria e exerceria a cidadania por meio do exercício da cultura, com a qual construiria e reconstruiria a própria história. (FONSECA, 2005, p. 153).

De acordo com Suetônio Soares Valença, “a idéia de centro cultural só ‘vingará a partir do momento em que a população tiver uma relação afetiva com o espaço.” (FERREIRA, 1985, p. 53) Sendo assim, o edifício do Paço foi inicialmente aberto à visita pública para “basicamente aproximar o prédio do povo.” (O GLOBO, 1985)

A esse respeito, o artigo *O bem tombado, para usar. Ou não?*, publicado no jornal O Globo, registra *que*:

o processo de realizar empreendimentos culturais começou com a abertura do Paço à visita pública. Inicialmente foram estudantes de arquitetura, interessados em técnicas de restauração, e grupos de turismo cultural a visitar o prédio. Começou-se a divulgar a idéia de fazer do Paço um centro cultural e os candidatos foram aparecendo.” (O GLOBO, 1985)

A partir do interesse despertado na população pelo local e do aumento da demanda dos produtores culturais, o edifício apresentou-se inadequado para a realização de tantas atividades. Devido a esse fato, houve a necessidade de adequar a infra-estrutura. Sobre essa situação, Glauco Campello declara que “este primeiro ano de atividades nos deu subsídios para estruturarmos o espaço, de forma a atender tanto às demandas populares como às eruditas.” (O GLOBO, 1986)

Atualmente, os espaços do edifício são ocupados por exposições de arte contemporânea, encenações teatrais, concertos musicais, seminários e conferências sobre temas da atualidade; além disso, o edifício contém a biblioteca Paulo Santos, cinema, loja, restaurante e bistrô.

Com a inclusão das atividades comerciais, como lojas, restaurante e cinema, procurou-se atrair a população para o interior.

Para Cyro Lyra,

o Paço que os visitantes deste final de século vinte vão conhecer não é a reconstituição de uma época determinada. Na verdade, é um novo Paço que, liberto de seus acréscimos espúrios, revela de forma inequívoca as fases significativas das transformações de sua arquitetura, do início do século XVIII aos dias de hoje. (LYRA, 1984, p. 154)

Portanto, o edifício é um espaço singular de divulgação e programação cultural e mantém algumas marcas dos diferentes usos aos quais foi adaptado ao longo dos anos. Além disso, a localização estratégica e a função de galeria de arte contemporânea e complexo cultural permitem que exposições de importância no cenário nacional se realizem nessa arquitetura única.

O projeto de restauração do Paço excluiu praticamente as diferentes formas de organização espacial realizadas no período em que foi ocupado pelo departamento dos Correios e Telégrafos, proporcionando amplos ambientes, característicos de um palácio.

Assim, apenas mantiveram-se as principais paredes, nas quais, por meio de prospecções, foi determinado o período Barroco da construção. Esta decisão foi determinante para a adequação do Paço como centro cultural, dotando-o de amplas salas para exposições que podem ser reorganizadas com a utilização de painéis.

Considerações sobre a restauração

De acordo com a teoria da restauração de Brandi, a idéia diretriz para a intervenção deve ser o juízo crítico de valor, a qual é reiterada também por Alois Riegl e presente na Carta de Veneza (1964), complementada pela seguinte ressalva: "O julgamento do valor dos elementos em causa e a decisão quanto ao que pode ser eliminado não podem depender somente do autor do projeto." (*in*: CURY, 2005, p. 94).

Assim, a restauração deve ser consubstanciada por diferentes fatores como, por exemplo, o próprio contexto no qual se insere a obra e o

conhecimento cuja abrangência e profundidade, seja do ponto de vista da técnica a ser empregada, conforme defendido por Viollet-le-Duc, seja do ponto de vista humanístico, estejam relacionados com o domínio da história, estética e filosofia. Com a ausência deste conhecimento não é possível assegurar a legitimidade das escolhas efetuadas nos procedimentos de restauro. Portanto, a restauração é um processo extenso que independe do gosto ou do arbítrio de um único profissional, conforme explica Beatriz Kühl:

o arquiteto só deve ficar completamente satisfeito e colocar seus operários para trabalhar quando encontrar a combinação que se adapta melhor e mais simplesmente aos traços que ficaram aparentes; decidir sobre uma disposição a priori sem ter-se certificado de todas as informações que a devem comandar, é cair na hipótese, e nada é mais perigoso do que a hipótese em trabalhos de restauração. (KÜHL, 1998, p. 189).

O processo de conhecimento do edifício, produzido e adquirido durante a restauração do Paço, foi assim registrado por Cyro Lyra "à medida que se aprofundava o conhecimento a respeito do monumento, a presença do antigo Paço se impunha". (LYRA, 1984, p.153). Assim, à medida que aumentava o conhecimento do edifício, as decisões relacionadas à sua restauração se esclareciam e se consolidavam.

A apreensão e a combinação pertinente dos traços e vestígios do passado revertem-se justamente no processo metodológico que ainda Cyro Lyra tão bem explicita:

numa obra historicamente tão modificada, os critérios de intervenção não são rígidos, parecendo até, algumas vezes, contraditórios. O que deve prevalecer na intervenção num monumento é a busca de um resultado arquitetônico capaz de revelar os testemunhos históricos, valorizar os momentos arquitetônicos de maior expressão e finalmente garantir, por meio de uma correta adequação à nova destinação, a revitalização do uso. (LYRA, 1984, p. 154).

O que Afonso Carlos Marques dos Santos avalia como:

as escolhas feitas pelo Patrimônio Histórico e Artístico Nacional foram equilibradas e coerentes, num quadro de muitas contradições. Talvez outras opções pudessem ter sido feitas, mas sempre se correria o risco do anacronismo, da incoerência e da indefinição. (SANTOS, 1984, p. 115).

Portanto, sem anacronismo, incoerência e indefinição, a restauração do edifício do Paço não se fundamentou em uma forma clássica de restauração, tampouco numa teoria pré-fixada.

O procedimento referente à restauração do edifício foi gradativamente realizado, de acordo com o que o próprio edifício se revelava à equipe, ampliando o próprio conhecimento daquele “saber-fazer”.

Por meio dessa forma particular de intervenção, o objetivo final foi amplamente alcançado.

A restauração do Paço provocou não somente a revitalização do entorno imediato, a praça XV, como estimulou a restauração/revitalização das edificações “antigas e ociosas” no Centro da cidade; dentre as quais a Casa França-Brasil (1990), o Centro Cultural Banco do Brasil (1989), Centro Cultural Hélio Oiticica (1982) e o Centro Cultural da Marinha (1996).

Descrição do edifício do Paço Imperial

O edifício do Paço Imperial, representante da arquitetura colonial, apresenta-se afastado de outras construções pela existência das ruas e da praça que o contornam, resultando na composição de quatro fachadas de igual importância para a relação entre o edifício e a cidade.

Apresenta na fachada principal, voltada para o mar, uma composição simétrica, com o corpo central elevado, onde se destaca a portada de pedra composta por colunas e porta e verga retas, gradeadas.

A fachada da rua Primeiro de Março contém, no térreo, três portas centrais de vergas retas entre duas de vergas curvas e mais duas portas de vergas retas em cada extremidade, todas com cimbalha nas sobrevergas.

As fachadas laterais apresentam, no térreo, vinte e uma janelas e três portas de vergas retas; no primeiro pavimento, vinte e quatro sacadas com portas de vergas curvas e no segundo pavimento, quinze sacadas com portas de vergas curvas.

Por meio destas sacadas, o edifício se relaciona com o exterior e, por meio dos pátios internos, com o interior.

Internamente, pouco conserva da edificação primitiva, devido à descaracterização ocorrida no período de ocupação do Departamento de Correios e Telégrafos e da falta de material iconográfico que revelasse os espaços internos para que fossem reconstituídos, conforme já apresentado neste capítulo.

O percurso linear apresenta o modelo de salas enfileiradas e diretamente interligadas, principalmente no segundo pavimento.

O sistema de proteção contra incêndio é composto por três tipos de equipamentos: detectores iônicos de fumaça em todo o edifício, 77 extintores de incêndio e 8 hidrantes com 2 mangueiras cada.

A iluminação natural do edifício seria realizada por meio das esquadrias, compreendidas por grandes vãos. Quanto às salas de exposição, na maioria das vezes, as esquadrias são encobertas com painéis, para adequar estes espaços às necessidades das exposições, e no que diz respeito às exigências de iluminação e disposição do acervo.

A iluminação artificial nas salas de exposição é realizada por lâmpadas halógenas e dicróicas em trilhos eletrificados que possibilitam o deslocamento dos spots de acordo com o projeto museográfico, além da possibilidade de colocação de trilhos transversais complementares. Nos demais ambientes a iluminação é realizada por lâmpadas fluorescentes.

O sistema de segurança é realizado através de sistema interno de TV, com 32 câmaras implantadas em todo o prédio (exceto na administração), e sistema de infravermelho existente nas salas de exposições, fora o detector de presença. Além disso, há firma de vigilância contratada, responsável pela segurança do prédio durante 24hs, e mais 11 funcionários do quadro efetivo do Paço, treinados em segurança, que dão suporte ao pessoal da firma.

A climatização das salas de exposição é realizada por meio de equipamentos de ar condicionado com temperatura e umidade relativa controladas dentro das exigências das normas internacionais de conservação de obras de arte. Nas áreas de circulação e sanitários, a

ventilação é feita por meio das janelas voltadas para o exterior ou para os pátios internos.

Apesar das diversas intervenções e adaptações, alguns espaços necessários ainda não foram completamente solucionados, podemos citar a questão do depósito para armazenamento de material museográfico, constituído por divisórias de madeira e tapadeiras. Algumas destas peças, quando não utilizadas nas exposições, ficam nas áreas de circulação, próximas aos sanitários (Fig. 3.18).



Fig. 3.18 – Paço Imperial - Divisórias acumuladas na circulação de acesso aos sanitários, 2006.

Uso atual e programa

O Paço Imperial se transformou em um lugar aberto a exposições e eventos culturais, caracterizando-se por um espaço histórico para exposições de tipo variado, mas, sobretudo, de manifestações artísticas contemporâneas.

No edifício há 15 salas distribuídas nos três pavimentos, destinadas a exposições temporárias de artes plásticas, eventos teatrais, concertos musicais, clássicos e populares, assim como para palestras e seminários relacionados às temáticas das exposições realizadas.

No pavimento térreo se localizam as atividades comerciais – loja, restaurante e bistrô – e as atividades culturais – o cinema.

No primeiro andar do edifício, localiza-se a biblioteca Paulo Santos, com o acervo especializado em arte e arquitetura luso-brasileiras.

O programa e as plantas apresentadas a seguir ilustram a configuração do edifício de acordo com o novo programa atual: centro cultural.

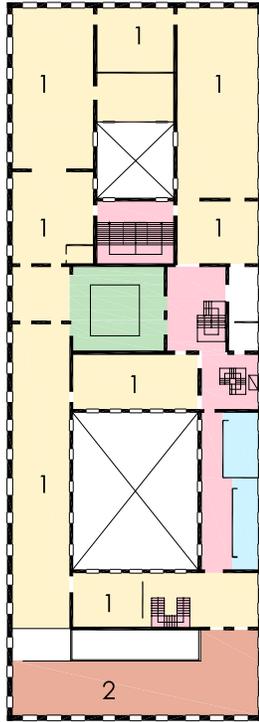


PAÇO IMPERIAL
 Planta do pavimento térreo
 escala 1: 750

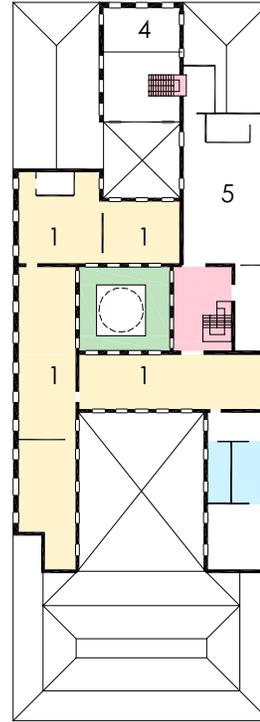


LEGENDA:

- | | |
|---|-----------------------------------|
| áreas comerciais | 1 - cinema |
| áreas expositivas | 2 - bistrô |
| áreas culturais | 3 - sebo de livros e loja de cd's |
| áreas de circulação | 4 - sala de exposição |
| sanitários | 5 - restaurante |
| pátio | |
| acessos | |



PAÇO IMPERIAL
Planta do 1º pavimento
escala 1: 750



PAÇO IMPERIAL
Planta do 2º pavimento
escala 1: 750



LEGENDA:

- áreas comerciais
- áreas expositivas
- áreas culturais
- áreas de circulação
- sanitários
- acessos

- 1 - sala de exposição
- 2 - biblioteca Paulo Santos
- 3 - auditório (Sala dos Archeiros)
- 4 - camarinha (Sala da Dretoria)
- 5 - área administrativa

Programa

- Salas de exposição – No térreo, o edifício possui três galerias com piso de granito, da época da restauração arquitetônica do edifício, paredes com pintura na cor branca e teto em barrotes de madeira aparente.

No primeiro pavimento, existem oito galerias, com piso e teto de madeira, paredes em pedra aparente e reboco pintado na cor branca.

No segundo pavimento, estão localizadas quatro galerias com piso e teto de madeira, paredes pintadas na cor branca.

- Auditório (sala dos Archeiros) – Espaço climatizado com capacidade para 100 pessoas. Equipada com projetores de slides, retro-projetor e vídeo. Possui versatilidade para as atividades de teatro, música, seminários e palestras. O piso é de régua de madeira, original do edifício, as paredes são pintadas na cor amarela e possuem elementos decorativos em massa. O teto possui forro de madeira pintado de branco e uma clarabóia com estrutura em aço, coberta com vidro fosco.
- Cinema – Espaço climatizado com capacidade para 64 pessoas, destinado a projeção de filmes e vídeo. O piso é de carpete, aplicado em estrutura de madeira sobre a pedra, paredes com pintura na cor azul, forro com placas acústicas e ripas de madeira. As janelas foram fechadas internamente, com painéis acústicos pintados.
- Biblioteca – Apresenta aproximadamente 7.000 volumes sobre arte e arquitetura, disponíveis para a consulta do público. O espaço possui sistema de climatização, realizado por dois equipamentos de ar condicionado. O piso é de régua de madeira, a parede com pintura na cor branca e o forro de madeira com pintura na cor cinza.
- Restaurante – Espaço climatizado por meio de três aparelhos de ar condicionado, com capacidade para 80 pessoas. O piso é em granito, quase

todo original, paredes com pintura na cor branca e teto com barrotes de madeira aparente.

- Bistrô – O espaço se apresenta aberto para o pátio interno, possuindo quatro ventiladores de teto para a melhor ventilação da área, com capacidade para 60 pessoas. O piso é de granito, da época da restauração arquitetônica do edifício, paredes com pintura na cor branca e teto com barrotes de madeira aparente.
- Loja – Localiza-se no térreo, voltada para as ruas 1º de Março, Assembléia e Praça XV. Um misto de livraria e loja de CD's. O espaço possui sistema de climatização, equipamentos de ar condicionado e ventiladores de teto. O piso é de granito, da época da restauração arquitetônica do edifício, paredes com pintura na cor branca e teto com forro de madeira com pintura na cor cinza.
- Sanitários para público – No pavimento Térreo, os sanitários feminino e masculino possuem piso em cerâmica, paredes revestidas em cerâmica até a metade e o restante com pintura na cor branca e tetos em réguas de madeira aparente.
No primeiro e segundo pavimentos, os sanitários feminino e masculino possuem piso em réguas de madeira e placas de mármore nos locais das louças. Paredes pintadas na cor branca e teto em réguas de madeira aparente.
- Portarias – Localizadas nas fachadas laterais do edifício, voltadas para a rua da Assembléia e Praça XV. O piso é de granito, da época da restauração arquitetônica do edifício, paredes com pintura na cor branca e teto em réguas de madeira.
- Pátio interno – Não possui cobertura. O piso em granito e paredes com pintura na cor branca.
- Área administrativa – O espaço possui sistema de climatização. O piso é de réguas de madeira, a parede com pintura na cor branca e o forro de madeira.

Intervenções contemporâneas

Para adaptação do edifício ao programa referente a centro de arte contemporânea, algumas intervenções foram necessárias; desse modo, foi preciso enquadrar o edifício às normas da ABNT de acessibilidade e às exigências modernas de conforto e segurança. Entretanto, em razão dos limites impostos pelo caráter próprio do edifício, bem tombado como patrimônio histórico e artístico, as intervenções precisam ser reversíveis, sendo cláusula especial a não-interferência na estrutura do edifício, o que não ocorreu em algumas intervenções realizadas no edifício do Paço.

Dentro deste panorama, os elementos inseridos mantiveram os critérios da restauração, isto é, a utilização de materiais e detalhes contemporâneos, mostrando a época da intervenção.

Dentre as intervenções realizadas, podemos citar a implantação de alguns serviços: lojas, cafeteria e restaurante, biblioteca e cinema; e de alguns equipamentos: a instalação do elevador, do ar condicionado na biblioteca e ar condicionado central, e sistema contra roubo (TV e infravermelho).

Em consequência da instalação desses novos equipamentos, foram necessárias pequenas intervenções no edifício, dentre as quais, as decorrentes da instalação do ar condicionado central. Para tal inserção, várias paredes tiveram que ser cortadas de modo a permitir a passagem de dutos de ar condicionado, a colocação dos dutos de ar condicionado aparentes, e a colocação de portas de blindex para vedação de alguns ambientes.

Em julho de 1989 realizou-se a instalação do elevador para o acesso ao 1º e 2º pavimentos (Fig. 3.19), para adequar o edifício às normas da ABNT para espaços públicos e facilitar o acesso de pessoas idosas e portadoras de deficiência física, com exceção dos sanitários onde não houve tais adequações. Para essa finalidade também foram colocadas pequenas rampas nos acessos às salas de exposições e locais de circulação de

visitantes, ou seja, nos locais que possuíam diferença de nível entre os ambientes. (Fig. 3.20)



Fig. 3.19 – Paço - Elevador para acesso ao 1º e 2º Pavimentos, 2006.



Fig. 3.20 – Paço - Rampa com faixas antiderrapantes para circulação entre as salas, 2006.

Desde a inauguração do Paço Imperial como um centro cultural de arte contemporânea, diversas mudanças vêm acontecendo visando a modernização dos serviços oferecidos e o aprimoramento da qualidade dos mesmos. Estas mudanças são necessárias para incorporar as novas tecnologias referentes a exposições de obras de arte.

Com relação às exposições, devemos ressaltar a flexibilidade das salas de exposição, proporcionada pela decisão, durante o projeto de restauração, de deixar os espaços amplos. A exposição Lucio Costa, apresentada em 2002, pode ser utilizada como exemplo para demonstrar esta flexibilidade. O acervo da fundação Lúcio Costa, distribuiu-se em parte do primeiro pavimento do edifício, permitindo analisar dois percursos distintos: o arquitetônico e o expositivo.

No tocante à arquitetura, conforma-se o sistema clássico de galeria linear em torno de um pátio central.

A locação das escadas de acesso ao 2º pavimento majoritariamente ao longo da ala da rua da Assembléia, associada aos amplos vãos de acesso ao vestibulo da sala 9 acabam por lhe imprimir um sentido principal de trajeto anti-horário. A exposição trabalhou sobre essa preferência de percurso como um dado de projeto de forma assertiva, ao estabelecer um ponto focal com momentum emotivo de impacto e painel histórico-panorâmico neste mesmo vestibulo. Em linhas gerais, os módulos da exposição seguiram o percurso determinado pela arquitetura, com uma tentativa de romper a linearidade do percurso através dos nichos expositivos que obrigariam os visitantes a se deslocarem transversalmente ao sentido principal. (D'Almeida, 2005). (Fig. 3.21).



Fig. 3.21 – Painéis verticais e disposição da exposição ao longo do salão, 2004.

Dentre as mostras realizadas neste espaço histórico, podemos citar as que apresentaram as obras de Picasso, Aleijadinho, Guignard, Helio Oiticica e Krajcberg; a música de Villa lobos, Ernesto Nazareth, Paulo Moura; o teatro de Luiz Antonio Martinez Correia, de Maria Clara Machado; além de outros trabalhos de artistas de reconhecida importância. Dentre as recentes podemos citar a exposição "Calder no Brasil", em cartaz até 11/2/2007, com 50 obras do artista plástico norte-americano Alexander Calder (1898-1976) e a recém inaugurada (29/01/2007) exposição "Oscar Niemeyer 10/100" para celebrar o centenário do arquiteto Oscar Niemeyer, que apresenta todos os trabalhos dos últimos dez anos além de uma cronologia da vida do arquiteto.

CENTRO CULTURAL DA JUSTIÇA FEDERAL

O edifício onde hoje funciona o Centro Cultural da Justiça Federal foi projetado pelo arquiteto sevilhano Adolpho Morales de los Rios³¹, teve sua construção iniciada em 1905 e destinava-se à Mitra Arquiepiscopal do Rio de Janeiro.

Tombado pelo município do Rio de Janeiro, recebeu, recentemente, o tombamento provisório pelo INEPAC, representa um dos exemplares da arquitetura eclética em voga no Brasil no final do século XIX e início do século XX (Fig. 3.22), embora predominem nas fachadas do edifício os elementos do neoclássico francês.



Fig. 3.22 – Vista externa fachada principal (avenida Rio Branco).

O edifício que também foi sede do Supremo Tribunal Federal passou a constituir, junto com o Museu Nacional de Belas Artes, a Biblioteca Nacional, o Palácio Pedro Ernesto (Câmara Municipal) e o Teatro Municipal, o conjunto histórico da Cinelândia.

No Centro Cultural da Justiça Federal ocorre uma variedade de atividades voltadas para a cultura e o lazer, pois o edifício contém biblioteca, cinema, galerias de exposição, um banco de dados e informações referentes à justiça, e cafeteria.

O edifício se constitui pelo primeiro espaço cultural do mundo a adotar a Justiça como tema central.

³¹O arquiteto espanhol Adolpho Morales de los Rios (1858-1928) chegou ao Rio de Janeiro em 1889, realizando diversos projetos para a Avenida Central, dentre os quais podemos citar o Museu Nacional de Belas Artes.

Breve histórico

Construído no início do século 20, como parte das comemorações da abertura da então Avenida Central, o edifício do Centro Cultural da Justiça Federal foi inteiramente reformado, passando por um “meticuloso e carinhoso trabalho de restauração, promovido pelo TRF (Tribunal Regional Federal) do Rio”, de acordo com a ministra Ellen Gracie. (STF notícias, 2006)

O processo de concepção e transformação do edifício seguiu a ordem cronológica abaixo apresentada:

- 1905 – Início da construção do edifício, logo após a inauguração da Avenida Central. (Fig. 3.23)



Fig. 3.23. Perspectiva do conjunto em construção, 1905.

- 1909 – Adquirido pelo Governo Federal, tornou-se sede do Supremo Tribunal Federal. Ocorreram algumas alterações no projeto em função da alteração da Mitra para STF. (Fig. 3.24)



Fig. 3.24. Perspectiva do conjunto, 1922.

- 1923 - Houve a substituição de toda instalação elétrica do edifício, com projeto de autoria de Adolpho Morales de los Rios. Esta intervenção ocasionou alterações nas pinturas decorativas.

- 1930 – Com a finalidade de adequar os espaços às necessidades dos usuários e acompanhar a evolução do sistema judiciário no Brasil, foram realizados acréscimos no 4º pavimento e alterações internas com a divisão de salas e modificação de sanitários. (Fig. 3.25)

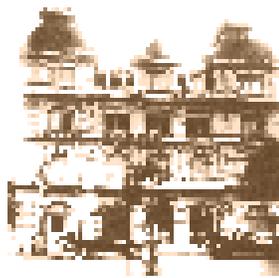


Fig. 3.25. Fachada principal, 1936.

- 1960 – O Supremo Tribunal Federal transfere-se para Brasília. O edifício foi ocupado pelas Varas de Fazenda Pública e pela Justiça Federal.
- 1985 – São iniciadas as obras para construção do anexo de 14 pavimentos.
- 1988 – O edifício é tombado pelo município em 05 de maio.
- 1989 – O edifício é interditado devido a problemas de segurança com relação à infra-estrutura. São iniciadas as obras de restauração.
- 2001 – Iniciou o funcionamento do edifício com finalidade cultural.
- 2006 – Em 10 de Julho, o edifício é tombado provisoriamente pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural – INEPAC, por seu valor arquitetônico, histórico e cultural.

O projeto de restauração

Compreendendo uma restrita bibliografia referente à restauração arquitetônica do edifício da Justiça Federal, este trecho da dissertação foi elaborado com base nas informações constantes no site da instituição da Justiça Federal, onde se encontra disponibilizada a descrição de todo o projeto de restauração arquitetônica do edifício; na revista ATRIUM, uma publicação do centro cultural para a divulgação das atividades culturais; e no testemunho de alguns profissionais envolvidos no processo de preservação e restauração, ou seja, a arquiteta Marisa Assumpção e a arquiteta Izabela Fraga³².

A restauração e adaptação do atual Centro Cultural da Justiça Federal exigiram um plano de obras de infra-estrutura, orientado principalmente para a manutenção dos espaços originais. Os conceitos arquitetônicos que nortearam a concepção original do projeto, conforme a declaração do advogado Sobral Pinto indicaram que “o prédio deveria ser preservado não apenas pelo seu aspecto arquitetônico, mas também pelo que a instituição representou na consolidação da República e na defesa dos direitos da pessoa humana.” (O Estado de São Paulo – 29.12.86).

O processo de restauração respeitou as características históricas da construção, conforme a orientação do IPHAN e foi precedido de um levantamento arquitetônico e fotográfico.

O projeto arquitetônico de restauração e adaptação da antiga sede do Supremo Tribunal Federal no Rio de Janeiro foi elaborado pela P/A Arquitetura e Planejamento, com a participação dos arquitetos José Luiz Pinho e Glauco Campello, responsável pelo projeto de ocupação do edifício, e a coordenação dos arquitetos Hermano Montenegro, Marisa Assumpção e do engenheiro José Carlos Barbosa.

³² Izabela Fraga Alvim é formada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Gama Filho, com Pós Graduação em Restauo e Reciclagem de Edificações pelo Instituto Bennett. Como representante do TRF (Tribnal Regional Federal), acompanhou, fiscalizou e fez parte do Grupo de Trabalho da obra de restauo do prédio do Antigo Supremo Tribunal Federal, atual Centro Cultural da Justiça Federal. Atualmente coordena o Setor de Preservação do Patrimônio Histórico do CCJF.

Durante as obras, foi realizada parcialmente a restauração artística das paredes, dos medalhões e de obras de arte como os três painéis do forro da Sala de Sessões, de autoria de Rodolpho Amoedo; da estátua em bronze da Justiça, encimando a fachada do edifício e das três portas de madeira entalhadas da entrada principal.

Os acréscimos feitos no 4º pavimento, iniciados na década de 1930, foram mantidos e utilizados para a Administração do C.C.J.F.

O fato de indícios indicarem que no projeto original do Palácio Arquiepiscopal existiria um porão embaixo da escadaria principal, fez com que fosse criado o subsolo técnico, liberando, assim, as áreas nobres originais do uso para equipamentos de serviço e apoio ao teatro.

Outra mudança para adaptação do novo uso foi a criação de um pequeno teatro, na antiga garagem. Assim, as instalações necessárias, tais como camarins, áreas para os equipamentos técnicos e depósitos, foram também dispostas no subsolo.

A seguir serão apresentados alguns aspectos e fatos do projeto de restauração que achamos relevantes para a análise da compatibilização arquitetônica do edifício histórico com o programa referente a centro cultural, tema de que trata esta pesquisa. Poderemos observar que, devido à definição da função ter ocorrido no início do projeto de restauração, ao contrário do que aconteceu no Paço, foi possível delimitar diretrizes e ações para melhor adequação do edifício do C.C.J.F. ao novo programa.

Diretrizes do projeto

Antes da definição de uso para o edifício da Justiça Federal, foram apresentadas três propostas. A primeira se referia à venda do edifício; a segunda à demolição do mesmo com a construção de um edifício moderno; e a terceira consistia na restauração e implantação de um centro cultural.

A idéia de fazer do edifício do STF um centro cultural vem desde a gestão (1989-90) do então diretor do Foro do Rio, o juiz Federal Ricardo Regueira, e chegou ao conhecimento do Desembargador Paulo Barata que foi contra a proposta da demolição que daria lugar a um prédio moderno.

Conforme antes observado, o ponto de partida do projeto de restauração e adaptação do edifício para abrigar o Centro Cultural foi a preservação da configuração dos espaços originais para uso das atividades culturais a que se destinava. Os acréscimos do 4º pavimento foram destinados à administração do CCJF; e, para possibilitar a preservação dos espaços originais, optou-se pela criação de áreas técnicas em um subsolo, proporcionando um acesso restrito às dependências técnico-operacionais do centro cultural.

O CCJF foi implantado com a intenção de

contribuir na construção de uma imagem mais moderna da Instituição Justiça Federal e, ao se definir sua linha estética, a fotografia foi adotada como linguagem de uma ação que produza um nível de comunicação mais abrangente. (SCHWAITZER, 2003, P. 10).

Sendo assim, ainda de acordo com Leonora Schwaitzer, "descrita em uma só palavra, a proposta do Centro Cultural da Justiça Federal resume-se a um verbo: disponibilizar." Isto é, colocar à disposição da sociedade todas as informações sobre as decisões tomadas pela Justiça. Segundo o Desembargador Alberto Nogueira, o edifício do CCJF tem uma vocação: "divulgar sobretudo a Memória da Justiça, especialmente da Justiça Federal e a Memória Nacional." (*in*: ATRIUM, 2001, P. 5).

Para Leonora Schwaitzer, a proposta do edifício vai além, pois esta quer “promover a brasilidade, quer seja nas exposições temporárias, com realce para fotografia, quer seja no teatro ou na sala de projeções.” Mais adiante Leonora conclui afirmando que “o centro cultural, portanto, não é da Justiça Federal, é de toda a sociedade.” (SCHWAITZER, 2003, P. 11).

Este pensamento também pode ser observado na declaração do Desembargador Alberto Nogueira, com relação ao edifício da Justiça Federal, ele afirma que:

foi o primeiro prédio da instituição da República. Instituição republicana, e, bem entendido, quando se fala em República, significa, a coisa do povo. Saímos de um império, de um Imperador, para uma civilização voltada para o povo. E coincidiu que ficou ali, num eixo que talvez, seja o mais popular do Brasil: a Cinelândia. (*in*: ATRIUM, 2001, P. 4).

Intervenções realizadas

A execução de várias prospecções estratigráficas visando identificar a existência de pinturas decorativas, apagadas pelo tempo, recobertas por diversas camadas de pintura, constituiu-se como item preliminar para o início das obras de adaptação e modernização do edifício.

A preservação integral destas pinturas, mesmo sem o compromisso da decapagem total da parede na qual se inseriam, norteou as adaptações para a modernização do edifício. Desse modo, futuramente, sem que seja prejudicado o funcionamento das atividades do edifício, a decapagem de tais decorações parietais, raríssimos testemunhos do ecletismo ainda presentes na antiga Av. Central, hoje Rio Branco, possa ser concluída.

A previsão inicial era que o restauro artístico seria executado somente após a conclusão das obras de engenharia e instalações técnicas. Porém, segundo Marisa Assumpção, “a sedução que o Salão Nobre e as decorações reveladas pelas prospecções exerceram sobre o projeto determinaram a execução simultânea do restauro artístico de alguns elementos e das obras civis no prédio.” (*in*: ATRIUM, p.10)

Apesar das janelas de prospecção revelarem, ainda segundo Mariza Assumpção, “até sete camadas superpostas de diferentes pinturas” (ATRIUM, 2001, P. 8), optou-se pela aplicação de uma cor neutra, para melhor visualização das obras em exposição.

A recuperação do edifício compreendeu, além da restauração artística, a restauração arquitetônica, o reforço estrutural e instalações técnicas, como ar condicionado central, informatização e iluminação.

A consolidação das fundações e controle do lençol freático foi executada mediante escavação manual e progressiva do subsolo, em área correspondente a 1/3 da edificação. Foram realizadas ainda a construção de uma rede de drenagem para controle do lençol freático e laje de contrapressão e cortinas de estabilização ao longo dos alicerces antigos em alvenaria e pedra. (Fig. 3.26-3.27)

As áreas criadas no subsolo foram destinadas aos compartimentos referentes às instalações técnicas, vestiários e cantina para funcionários, camarins, depósito e sala de administração para o teatro.



Fig.3. 26 – Escavação do Subsolo.



Fig. 3.27 – Confeção das fôrmas.

Em todos os pavimentos foram demolidas as lajes pré-moldadas, jiraus, que descaracterizavam espaços nobres, e barroteamentos de piso em madeiras de épocas recentes, e foram colocadas lajes especiais nervuradas, utilizando moldes plásticos como fôrmas, sem o uso de madeiras, reduzindo os riscos de reinfestação de cupins.

A estrutura da cobertura original em madeira foi toda refeita em estrutura metálica, com desenho tradicional de tesouras e mãos-francesas, recoberta com telha cerâmica tipo francesa. Foi introduzido, como garantia de proteção pluvial e de redução térmica, um sistema de isolamento, importado especialmente da Itália, o Isotec³³.

Através da análise estratigráfica das camadas pictóricas e da composição granulométrica do revestimento original, foi possível identificar as camadas das pinturas e emassamentos realizados em intervenções posteriores.

De acordo com as declarações de Marisa Assumpção, “a argamassa texturizada original, na cor areia, devido aos danos irreversíveis e de difícil solução estética, tais como o uso de cimento para alisamento da superfície, em larga escala, tornou praticamente impossível o resgate da composição original, resultando na aplicação de um revestimento mineral, texturizado e pigmentado em tom próximo à cor original”.

A recomposição dos ornatos foi viabilizada por uma pequena oficina de estucadores, que fabricaram moldes e formas das peças originais, para execução de novos exemplares em substituição às lacunas existentes.

Para preservar e resgatar a configuração original dos espaços, conforme documentação reunida pela pesquisa documental e iconográfica, foram mantidos os elementos originais encontrados, tais como forros em gesso estuque e pisos.

Os novos elementos e revestimentos introduzidos buscaram formas simples e de fácil compreensão para a diferenciação entre o original e o

³³ Isotec – Material isolante térmico e resistente às infiltrações.

contemporâneo, objetivando uma composição harmônica, para que o projeto de adaptação não se sobrepusesse e anulasse o projeto original.

Dentro da mesma concepção da fachada, foram produzidos moldes em silicone de todos os ornamentos e forros, para a recomposição das lacunas existentes, e, principalmente como garantia quanto a possíveis riscos referentes à remoção provisória de alguns ornatos para modernização das instalações.

Todos os pisos originais existentes que não foram removidos para restauro em oficinas, foram devidamente protegidos para evitar danos nas peças originais; além disso, as peças foram classificadas e fotografadas.

A maior parte destes pisos encontrava-se em áreas totalmente descaracterizadas. Apresentavam-se desfalcados em grande número, dificultando o reaproveitamento dos mesmos. As peças em maior número e de qualidade significativa, quando da impossibilidade de mantê-las no local original, devido a exigências técnicas de projeto, foram remanejadas para áreas de igual importância e destaque.

Entre as peças mais significativas, destacam-se os ladrilhos hidráulicos do hall de entrada e os da escadaria do 1º pavimento.

Os pisos em tábua corrida foram desenhados em planta, numerados peça a peça, e restaurados, para a posterior recolocação no local de origem.

Desta forma, foi possível a instalação de toda a rede elétrica para alimentação das salas de exposição e demais salas administrativas.

Além de promover condições técnicas que garantem a preservação do edifício a longo prazo, sem a necessidade de adaptações que possam de alguma forma prejudicar a arquitetura ou os elementos decorativos do edifício, o sistema de climatização foi aplicado em todo o edifício, proporcionando as condições ideais para o funcionamento das salas expositivas e conservação do acervo ali exposto.

A escolha da opção de sistemas com máquinas independentes, para cada setor, além de economia no consumo, permitiu soluções adequadas à disponibilidade de espaço para passagens de dutos e posicionamento dos

equipamentos. A torre de refrigeração única, localizada no subsolo, possibilitou eliminar da cobertura volumes que descaracterizavam a configuração arquitetônica original.

A instalação de refrigeração na Sala de Sessões (atual Salão Nobre) exigiu vários estudos de ordem estrutural, para viabilizar a instalação das máquinas sobre o forro artístico, sem transmissão de vibração ou possíveis condensações no estuque decorado.

Além disto, o posicionamento dos difusores foi definido de forma a não prejudicar a integridade e a leitura dos elementos artísticos, ficando imperceptíveis no conjunto.

Sobre essa questão, José Carlos Barbosa declara que “para a refrigeração do salão, criou-se know-how próprio, de maneira que os modernos aparelhos, completamente embutidos na laje são quase imperceptíveis.” (*in*: ATRIUM, 2001)

O teatro

A implantação do teatro na antiga garagem sob o Salão Nobre, primeiramente, exigiu algumas propostas para a criação da estrutura de reforço e criação do subsolo, sem o qual seria impossível o total aproveitamento da área nobre para uso como centro cultural.

Além disto, o deslocamento das colunas de aço, originais, ainda cumprindo a função estrutural, possibilitou melhor distribuição e aproveitamento das poltronas do auditório. (Fig. 3.28)

A estrutura portante da cabine de som e luz, piso da platéia e palco, constituídos por perfis de aço, são totalmente independentes da arquitetura original, mantendo a possibilidade de reversibilidade do espaço ou a alteração do uso, respeitando a integridade da estrutura arquitetônica original.



Fig.3. 28 – Colocação das colunas em aço.

A clarabóia

A opção da execução de uma moderna clarabóia, de grandes dimensões sobre a escadaria principal, foi decorrente da decisão de manter os espaços acrescidos na década de 30 e 40, no 4º pavimento, e restabelecer a iluminação natural zenital ao grande prisma da escadaria principal. (Fig. 3.29)

Desta forma, a circulação que, anteriormente, servia ao terraço descoberto, em torno da original clarabóia central, de menores proporções, sobre a escadaria foi preservada das intempéries.

A opção de uma solução estrutural em aço, desvinculada da arquitetura original, permitindo através dos vidros laminados a visualização dos torreões em cobre, aproximou o observador da cúpula em estilo francês, anteriormente contemplada à distância.



Fig. 3.29 – Clarabóia sobre a escadaria principal.

A partir dos elementos expostos, referentes ao projeto de restauração e reutilização do edifício do Centro Cultural da Justiça Federal, podemos constatar que todas as intervenções foram realizadas com dois propósitos bem claros: O primeiro de restituir a integridade do edifício, e o segundo de adaptá-lo da melhor forma possível ao novo programa.

Nesse sentido, realizou-se a adequação total à nova função com substituição integral e ampliação de capacidade das cargas técnicas, para inclusão, nas diversas dependências, de sistema de ar-condicionado com central de água gelada, elevadores hidráulicos especiais, que não provocam vibrações, que poderiam prejudicar o edifício, sistema de iluminação para exposições, câmeras de televisão, sensores de fumaça, detectores de presença e sistema integrado de detecção e combate a incêndios.

Descrição do edifício do Centro Cultural da Justiça Federal.

O edifício do Centro Cultural da Justiça Federal é disposto em centro de terreno, afastado de outras construções e ao mesmo tempo criando, junto com elas, dentre as quais podemos destacar a Biblioteca Nacional, O teatro Municipal e a Câmara Municipal, o conjunto da Cinelândia.

Apresenta na fachada principal, voltada para a avenida Rio Branco, de composição simétrica, dois torreões, além dos elementos decorativos em argamassa, representando figuras da Justiça. Desta fachada, destacam-se as três portas monumentais, talhadas em madeira, por onde se realiza o acesso principal ao edifício.

Da mesma forma que na fachada, o hall de entrada, e todos os espaços do edifício possuem auto-relevos, pinturas decorativas e outros elementos decorativos que remetem sempre ao tema justiça.

O percurso linear apresenta o modelo de salas em forma "U", interligadas, nos três pavimentos do edifício.

O acesso às exposições é definido pela escada central do edifício, em torno desta que se localizam as salas de exposição. Existem ainda dois acessos laterais e um acesso de serviço pela fachada posterior do edifício.

As galerias para exposições se constituem por salões amplos e interligados, com varandas voltadas para a Cinelândia.

Essas galerias possuem decoração mais simples que o Salão Nobre, têm paredes com pintura em cor neutra, teto em gesso com sancas, piso em peroba e pau-roxo, em trechos remanescentes do piso original, e em granito, nas partes em que o original foi substituído. Essas substituições ocorreram em função do projeto de restauração e também no período da ocupação pelo Supremo. Além disso, as saídas de ar são aparentes e a iluminação é feita com artefatos em trilhos e spots.

Localizado no primeiro andar, o Salão Nobre, ou Sala de Sessões, é o espaço mais suntuoso do edifício, pois apresenta teto e paredes recobertos de detalhes em estuque e pinturas decorativas, e possui 24 metros de comprimento por 12 de largura. (Fig. 3.30)

Nas paredes laterais, há retratos pintados de juristas de vários períodos históricos do Supremo realizadas por Rodolfo de Amoedo. O piso ainda conserva o assoalho original de peroba e pau-roxo, e no teto, há dois painéis pintados, além de elementos decorativos em estuque (Fig. 3.31).



Fig. 3.30- C.C.J.F. - Sala de Sessões, 2001.



Fig.3. 31- C.C.J.F. Detalhe do teto da Sala de Sessões.

Os vitrais com a figura da Justiça são de autoria de Urban, assim como o vitral da escada original. (Fig. 3.32).



Fig. 3.32- C.C.J.F. Vitral da escadaria principal.

A climatização de todo o edifício é realizada por meio de ar condicionado com sistema central de água gelada.

Para adequação às normas da ABNT referentes à acessibilidade dos portadores de deficiência física, foram instalados elevadores hidráulicos especiais, de fabricação italiana.

A segurança do edifício é realizada por meio de um sistema de monitoramento com câmeras de televisão, além dos seguranças localizados nos pontos estratégicos do edifício.

O sistema de proteção contra incêndio constitui-se por sensores de fumaça, detectores de presença nas diversas dependências e sistema integrado de detecção e combate a incêndios.

Uso Atual e Programa

As plantas apresentadas a seguir ilustram a configuração atual do edifício.

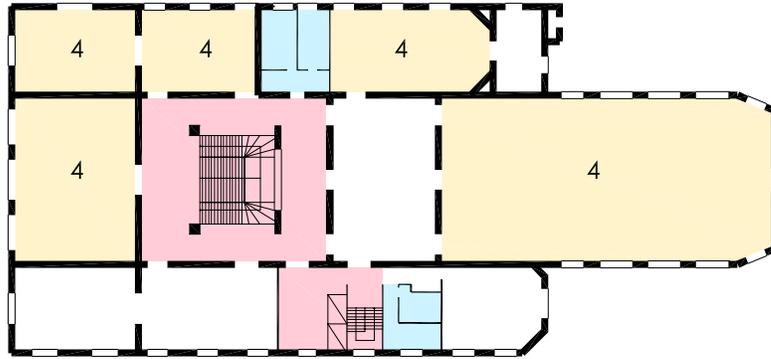


CENTRO CULTURAL DA JUSTIÇA FEDERAL
Planta do pavimento térreo
escala 1: 750

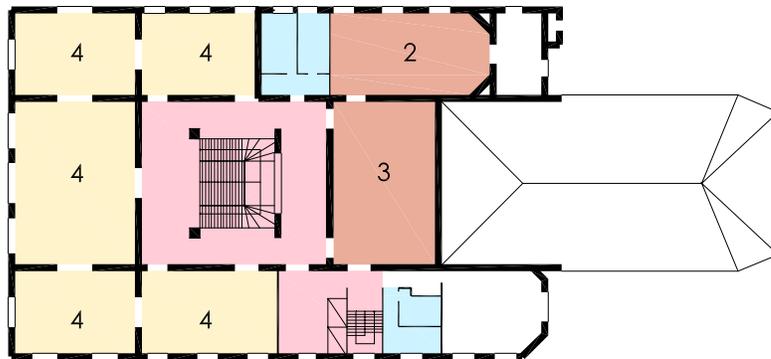
LEGENDA:

- | | |
|---|-----------------------|
|  áreas comerciais | 1 - teatro |
|  áreas expositivas | 2 - café |
|  áreas culturais | 3 - loja |
|  áreas de circulação | 4 - sala de exposição |
|  sanitários | |
|  acessos | |

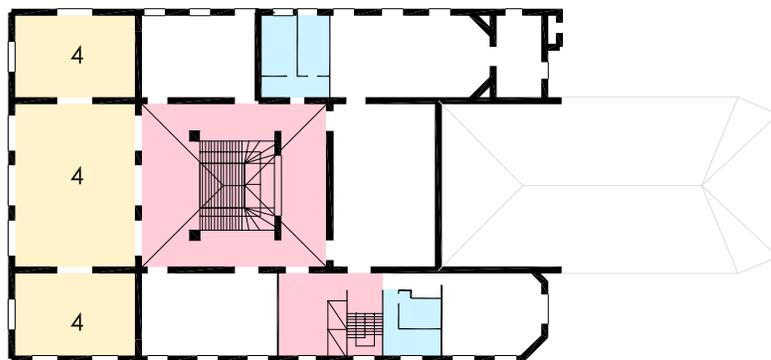




CENTRO CULTURAL DA JUSTIÇA FEDERAL
 Planta do 1º pavimento
 escala 1:750



CENTRO CULTURAL DA JUSTIÇA FEDERAL
 Planta do 2º pavimento
 escala 1:750



CENTRO CULTURAL DA JUSTIÇA FEDERAL
 Planta do 3º pavimento
 escala 1:750

LEGENDA:

- | | |
|--|-----------------------|
| áreas comerciais | 1 - teatro |
| áreas expositivas | 2 - biblioteca |
| áreas culturais | 3 - multimídia |
| áreas de circulação | 4 - sala de exposição |
| sanitários | |



Conforme observado anteriormente, o Centro Cultural da Justiça Federal permanece no cenário de exposições contemporâneas desenvolvendo mostras de fotografia, peças de teatro, seminário, entre outras atividades.

A antiga garagem, no andar térreo, foi transformada num teatro com instalações cenotécnicas para 144 espectadores, dos quais dois adaptados aos portadores de deficiência física (Fig. 3.33). No subsolo encontram-se as áreas para as instalações técnicas do teatro, dos sanitários e copa para os funcionários e do equipamento de ar condicionado central.

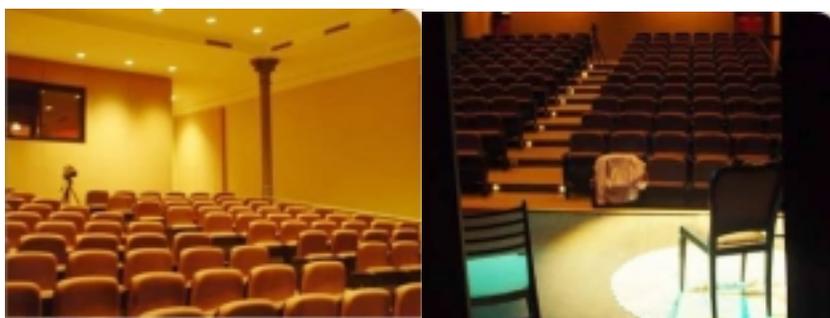


Fig. 3.33 – Teatro.

No pavimento térreo estão situados a loja, o serviço de informações e um café, além de galerias e do teatro. No primeiro pavimento existem quatro galerias, além da Sala de Sessões. No segundo pavimento existem cinco salas interligadas em forma de “u” destinada a exposições maiores e a biblioteca, onde encontram-se as estantes originais em ferro, que acompanham a altura e a forma do salão que as abriga. (Fig. 3.34)



Fig. 3.34 – Biblioteca – detalhe das estantes.

No terceiro pavimento, ao redor da clarabóia, localizam-se as salas de representação das Cortes Superiores³⁴ e uma área destinada à administração do centro cultural.

Programa

- Salas de exposição – No térreo existem três salas com piso de granito, rodapés em madeira, paredes com pintura na cor marfim e teto em gesso com pintura na cor branca e saídas de ar condicionado embutidas.

No primeiro pavimento, existem quatro salas, além da Sala de Sessões, com piso e rodapés de madeira, originais, paredes com pintura na cor marfim e teto com sancas em gesso pintadas na cor branca.

A Sala de Sessões era, até 2006, um espaço flexível, para o desenvolvimento de diversas atividades: concertos de música, seminários, debates e lançamento de livros. No início do ano de 2007 foi recomposta pelo mobiliário original, que estava exposto no museu da Justiça Federal, em Brasília, passando então a representar em exposição permanente a ambiência de um tribunal de justiça.

No segundo e terceiro pavimentos se localizam cinco e três salas, respectivamente. Estas salas apresentam piso e rodapé de madeira, paredes pintadas na cor marfim e teto com sancas em gesso pintados na cor branca.

- Teatro – Espaço climatizado com capacidade para 144 pessoas. Possui com modernos equipamentos de áudio e luz. O piso é de carpete, as paredes são pintadas na cor marfim, teto em gesso com placas com tratamento acústico.
- Café – Espaço com capacidade para 15 pessoas, com piso em granito e rodapé em madeira, as paredes são pintadas na cor marfim, teto com sancas em gesso pintados na cor branca.
- Biblioteca – Apresenta capacidade para 30.000 volumes sobre artes plásticas, fotografia, cinema, música e literatura.

³⁴ Estas salas foram criadas para abrigar as Cortes superiores, que o edifício abrigaria. Esta é a denominação dada aos tribunais superiores, representados pelos magistrados.

O piso é original, em madeira, paredes com pintura na cor marfim com estantes de ferros com estrutura vazada e teto em com pintura na cor branca.

- Loja – Principalmente de livros, com piso original em ladrilho hidráulico, paredes e teto com auto-relevos em massa com pintura na cor branca.
- Sanitários – Os sanitários feminino e masculino de todos os pavimentos possuem piso e parede revestidos com granito.
- Hall elevadores – Piso e parede revestidos com granito.
- Administração – As salas possuem piso de granito, rodapés em madeira, paredes com pintura na cor marfim e teto em gesso com pintura na cor branca e saídas de ar condicionado embutidas.

O PAÇO E O TRIBUNAL: ANÁLISE COMPARATIVA

CAPÍTULO

IV

Os edifícios do Paço Imperial e do Centro Cultural da Justiça Federal, conforme observamos no capítulo anterior, possuem estilos arquitetônicos distintos. O primeiro constitui um dos exemplos da arquitetura civil colonial brasileira (Fig. 4.01) e o segundo da arquitetura eclética desenvolvida no Brasil do final do século XIX ao início do XX (Fig. 4.02).

Apesar dos estilos distintos ambos os edifícios destinaram-se, após as obras de restauração, à mesma função: Centro Cultural.

A análise comparativa entre os dois edifícios, elaborada nesta dissertação, divide-se em duas partes. Na primeira parte, referente à análise comparativa dos temas da teoria de Restauro, abordaremos a permanência da identidade arquitetônica e a imagem contemporânea destes edifícios, manifestada pela introdução dos novos elementos nas obras de adequação à função cultural.

Na segunda parte, desenvolve-se a análise comparativa dos temas de arquitetura de museus, consubstanciados no uso de “centro cultural”.



Fig. 4.01 – Paço Imperial, 2006. Fachada voltada para a Praça XV.



Fig. 4.02 – Centro Cultural Justiça Federal, 2003. Fachada voltada para av. Rio Branco.

ANÁLISE COMPARATIVA DOS TEMAS DA TEORIA DO RESTAURO

Segundo Riegl (1999), só o reconhecimento dos valores de um patrimônio o credencia a ser preservado. Porém, quando nos referimos à adequação de uso de edifícios históricos, além da identificação prévia dos valores estabelecidos para o conjunto arquitetônico, devemos verificar se as intervenções que propomos realizar, de alguma forma, poderão anular, alterar ou agregar novos valores.

Sendo assim, iniciando com a descrição do Paço e do C.C.J.F., estabeleceremos nesta parte a análise comparativa com o objetivo de identificar a permanência da identidade arquitetônica desses edifícios.

Outro aspecto considerado nesta primeira análise, se refere à inclusão contemporânea de equipamentos técnicos com a finalidade de adequar os edifícios ao funcionamento do novo programa.

A permanência da identidade

Os bens culturais de uma sociedade promovem a caracterização da mesma, pois as manifestações arquitetônicas e paisagísticas são os referenciais do indivíduo para sua identificação com a cidade em que vive.

Além de conferir identidade e legibilidade à cidade, porque a representam e funcionam como marcos de orientação, os edifícios de épocas sucessivas são capítulos de sua trajetória, contando, sua formação e transformação.

Conforme visto no capítulo II desta dissertação, Geoffrey Baker (1991) apresenta o aspecto referente à permanência como uma atribuição da arquitetura para a organização de *“modelos funcionais de cadência características, que constituem uma cultura”*. Essas características indicadas por Baker definem a identidade da obra arquitetônica.

A permanência dos valores que conferem identidade e a agregação de novos valores à arquitetura são obtidas pelas intervenções realizadas no monumento, tanto estética quanto funcionalmente.

Neste capítulo analisamos e comparamos os edifícios do Paço Imperial e do Centro cultural, com base nos elementos apresentados por Michael Pause e Roger Clark, Geoffrey Baker e Francis Ching.

No caso do edifício do Paço Imperial, o propósito da restauração foi reconstituir os valores que mais marcaram a história da cidade, na opinião do autor do projeto.

Desta forma, todo um processo de demolição e construção, ou conforme Roger Clark e Michael Pause (1997), adição e subtração, foi realizado com o objetivo de restabelecer a forma colonial do edifício referente ao período em questão. Podemos dizer que houve uma intervenção radical, pois não foi considerada a história da organização espacial interna do edifício.

No caso do edifício do C.C.J.F., tais adições e subtrações tiveram outro propósito. Como se fez necessário a escavação do subsolo para a recuperação da estrutura, na opinião do autor do projeto, aproveitou-se este espaço criado para a inclusão de atividades relacionadas ao novo uso do edifício. Mas, ao contrário do edifício do Paço Imperial, onde a volumetria foi bastante modificada, o C.C.J.F. permaneceu com a mesma massa edificante, inclusive com o acréscimo do quarto andar, que já fazia parte da identidade do edifício.

Porém, da mesma forma que no edifício do Paço, o objetivo da restauração do C.C.J.F. foi resgatar os valores estéticos do edifício, pois ambos se constituem de exemplares arquitetônicos de estilos passados.

Quando falamos de identidade, nos referimos às características arquitetônicas, isto é, à volumetria, à função e aos materiais, dentre outros elementos decorativos.

Sendo assim, para melhor compreensão da identidade arquitetônica dos edifícios em estudo, apresentaremos algumas características dos

edifícios do Paço Imperial e do C.C.J.F., estabelecendo a relação entre os edifícios e o exemplar arquitetônico a que se definem.

Análise da permanência da identidade

Conforme as considerações estilísticas realizadas no capítulo III, podemos apresentar os elementos que achamos mais significativos para indicar a permanência da identidade dos edifícios em estudo.

A restauração do Paço restituiu-lhe a feição colonial, a qual lhe conferia uma relação com o momento histórico mais marcante da edificação: o período de sua ocupação pela Família Real portuguesa. Mesmo assim, ainda de acordo com o mesmo capítulo, nos discursos sobre a restauração, foram considerados e mantidos elementos das diversas fases pela qual o edifício passou.

A intervenção realizada na fachada, para a feição Barroca (Fig. 4.03) foi a principal decisão para recriar a identidade do "edifício", uma vez que estava completamente descaracterizado e a imagem neocolonial integrava um espaço urbano degradado, logo, a restauração ampliaria o espaço de intervenção para a cidade, constituindo uma nova identidade para todo o entorno.

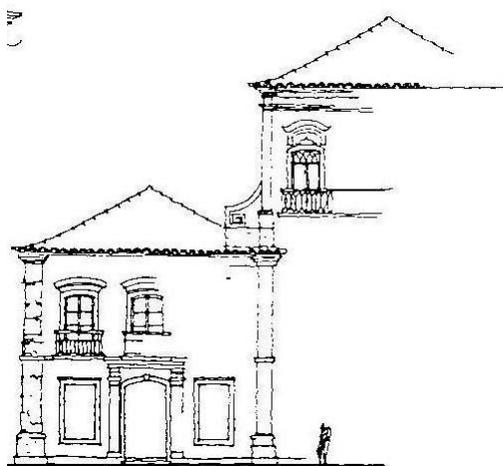


Fig. 4.03 – Paço Imperial – desenho da fachada de Glauco Campello.

Enquanto no edifício do Paço Imperial houve uma grande transformação, e construção de uma identidade, no edifício do C.C.J.F., os maiores questionamentos se referem à permanência do quarto pavimento, que não fazia parte do projeto original.

Afora isto, todos os elementos, dentre os quais os ornamentos, a composição da fachada, a simetria apresentada em planta e em vista, a identificação da função a partir dos elementos do edifício, podem ser diferenciados e servem para definir o edifício como um exemplar da arquitetura eclética.

A grandiosidade do edifício traduzia os preceitos arquitetônicos da construção de edifícios públicos no início do século XIX, onde a arquitetura traduzia as suas funções.

Assim, nos elementos decorativos podemos identificar as diversas referências à Justiça. Como exemplo podemos indicar a estátua da Justiça localizada entre as duas cúpulas cuja simetria transmite a equidade e o equilíbrio. (Fig. 4.04-4.05).



Fig. 4.04 – C.C.J.F. – Adorno: busto em alto-relevo da Justiça



Fig. 4.05 – C.C.J.F. - simetria das cúpulas.

Observando com minúcia os capitéis das colunas, os alto-relevos, as pinturas decorativas e os vitrais, percebe-se a constante presença da representação da figura da Justiça.

Da mesma forma que os elementos arquitetônicos acima relacionados, a volumetria e a concepção espacial interna do edifício permanecem inalteradas, proporcionando a perfeita visualização do edifício “original”.

De acordo com Riegl, em um projeto de restauração de um bem cultural, o objetivo principal é a recuperação do valor deste bem. O valor (histórico, artístico, arqueológico, etnográfico, paisagístico etc.) reconhecido em um bem cultural imprime a este um papel importante para a história da sociedade que o produziu e àquela que o reconheceu como merecedor de destaque e de ações que permitam a sua preservação para as gerações presente e futura.

No momento em que se decidiu realizar os projetos de restauração do Paço Imperial, o objetivo principal era resgatar um edifício que foi testemunho de vários e importantes acontecimentos históricos. Neste momento, podemos dizer, de uma forma simplificada, que o edifício possuía como maior atrativo o Valor histórico.

Com o início das obras de restauração, o enfoque ou a diretriz da equipe responsável pela restauração mudou. À medida que as obras corriam as alvenarias eram descascadas e demolidas, descobriu-se que por trás de tantas alterações ainda encontrava-se “vivo” um edifício Barroco, que se transformaria num único exemplar desse gênero no Rio de Janeiro, uma vez que a maioria da arquitetura Barroca encontra-se representada pela arte religiosa.

Dessa forma, o edifício se mostrou com um outro Valor, que para os responsáveis pela restauração arquitetônica era maior que o Valor histórico definido a priori.

Este novo valor referia-se à sua aparência física, seus elementos, seus sistemas construtivos, o jogo de volumes, de cheios e vazios, o edifício tornou-se então, um exemplar de um período muito importante para a arquitetura brasileira, com isso o Valor que sobressaiu foi o valor estético.

Hoje o Paço, pela sua história, pela sua característica e por todas as transformações definidas por ele próprio, possui grande importância junto à área cultural da cidade, sendo procurado por vários produtores culturais e

artistas. O Paço passou de palco de acontecimentos históricos a palco de mostras e performances espetaculares que atraem milhares de pessoas.

A introdução de elementos modernos como as escadas de ferro e madeira de acesso ao 1º pavimento, trilhos para iluminação e divisórias em blindex, entre outras, foram importantíssimas para a leitura e utilização do novo espaço.

Devido a essas alterações físicas e a esse novo e diferenciado uso determinado para o Paço, podemos dizer que, hoje, o edifício possui mais que um valor histórico, e um valor estético que tinha a sua arquitetura e história como elementos principais, de maior relevância. O Paço possui um Valor contemporâneo, quando foi determinado como centro cultural do IPHAN, e além da sua importância cultural, o edifício se transformou num marco para a história da revitalização do centro do Rio.

No que diz respeito à forma estilística, a conclusão que chegamos é que o edifício do Centro Cultural da Justiça Federal manteve a identidade original, isto é, a de exemplar do Ecletismo enquanto que, conforme constatamos nas análises realizadas, o edifício do Paço Imperial teve sua identidade recriada a partir da sua restauração e mudança de uso.

De certa forma, o novo programa valorizou muito mais a arquitetura dos edifícios em estudo do que a função que os ocupou por tantos anos e que, no caso do edifício do Paço Imperial, desfigurou-o completamente. E, no caso do C.C.J.F., o novo uso pôde mostrar à sociedade toda a beleza do edifício que até então ficava limitada aos magistrados.

Inclusão contemporânea

O acréscimo de elementos contemporâneos em espaços históricos provoca sempre muita polêmica. Para Jeudy, essa polêmica acontece “pois há risco de desarmonia.” (JEUDY, 2005, p. 20).

Conforme vimos no capítulo I, muitos edifícios são “abandonados” por terem o uso original obsoleto, não atendendo às necessidades atuais ou simplesmente por deixar de existir a função original.

Mas a inclusão contemporânea não se refere apenas a elementos ou objetos, e sim, diz respeito à função que o edifício oferece à sociedade de hoje.

O “contemporâneo” significa algo *“que é do mesmo tempo, que vive na mesma época (particularmente a época em que vivemos)”*. (AURÉLIO, 1989, p.134) E, com esta definição procuramos evidenciar quais os elementos que podem ser indicados na condição de “contemporâneo” nos edifícios em estudo.

Os Elementos

A inclusão dos equipamentos e os ajustes da arquitetura para a adequação do edifício à nova função podem conter os indicadores desta nova “identidade”. Mas, outros elementos contemporâneos devem ser identificados pela matéria com a qual se constituem, demonstrando o avanço tecnológico na construção civil. Dentre esses materiais podemos citar o alumínio e o aço inox utilizado em peças e acessórios, os grandes panos de vidro, lâmpadas com novos feixes de luz e a utilização de equipamentos de alta tecnologia que suprem as necessidades contemporâneas de trabalho e vida.

De acordo com os modernos conceitos de restauro, essas adições devem ser facilmente identificadas de maneira a não confundir o observador e criar um falso fato histórico. Por esse motivo, as inclusões contemporâneas são e devem ser, conforme as recomendações das teorias

de restauro e cartas patrimoniais, facilmente identificadas, criando contraste com o material antigo.

Porém, esse tipo de intervenção é bastante questionado por teóricos e profissionais de restauro, pois essa inclusão é muito perigosa uma vez que pode, ao mesmo tempo, eliminar a identidade do bem arquitetônico e agregar novos valores.

Na maioria das vezes essas inclusões contemporâneas se referem à adequação técnica para a plena realização da nova função.

Dentre essas adequações podemos citar ainda a climatização dos ambientes, a inclusão de uma iluminação apropriada, a informatização dos sistemas de pesquisa, sistemas de segurança e os acessos mecanizados para portadores de deficiência.

Climatização

A inserção de tubulações de ar condicionado não prejudicou o ambiente interno do edifício do Paço Imperial. As tubulações metálicas foram deixadas à vista, criando um contraste com as paredes caiadas, os forros de madeira e pisos de pedra e madeira, na maioria das salas. (Fig. 4.06).



Fig. 4.06 – Paço Imperial - sala de exposição – detalhe para duto de ar condicionado, 2000.

Ao contrário desta configuração, no edifício do C.C.J.F. as tubulações foram embutidas no gesso, pois alguns ambientes possuem tetos com forros artisticamente trabalhados e em outros, dentre os quais as salas de exposição, houve a necessidade de substituir os forros originais, devido ao estado de deterioração em que se encontravam. (Fig. 4.07)



Fig. 4.07 – C.C.J.F. – Sala de Sessões – Detalhe da saída de ar condicionado.

Iluminação

O sistema de iluminação utilizado nos dois edifícios constitui-se por lâmpadas halógenas e dicróicas em spots; no caso do Paço há trilhos eletrificados com spots e, no C.C.J.F. fixados diretamente no teto. Os demais ambientes dos dois edifícios contêm luminárias com lâmpadas fluorescentes, instaladas após a restauração do prédio.

Acessibilidade

A acessibilidade de pessoas com necessidades especiais em espaços públicos e centros culturais é um problema que, para ser resolvido, exige muita criatividade por parte dos arquitetos. Geralmente, os níveis desses espaços são acessados por meio de escadas e as estruturas podem estar comprometidas, o que dificulta a inserção de equipamentos do tipo rampas e elevadores.

No edifício do Paço Imperial foram criadas rampas ligando algumas salas de exposição que se apresentavam desniveladas. (Fig. 4.08)

Outro elemento necessário para a acessibilidade ao edifício foi a inclusão de um elevador. (Fig. 4.09) Este elevador é constituído por estrutura metálica, todo aberto, para que não interfira na leitura do espaço.



Fig. 4.08 – Paço Imperial – Rampa de ligação entre ambientes internos, 2006.

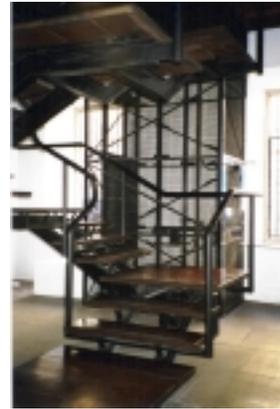


Fig. 4.09 – Paço Imperial – Elevador de acesso ao pavimentos superiores, 2006.

No edifício do C.C.J.F. a inclusão destes elementos para a acessibilidade dos portadores de necessidades especiais foi realizada na fase de projeto, quando se destinou o acesso aos elevadores, localizado no hall. (Fig. 4.10). Porém, o edifício contém, no pavimento térreo, dois níveis; e este hall com os elevadores fica localizado no nível mais alto. Desta forma foi preciso acrescentar uma rampa para o acesso aos elevadores que fica localizada do lado externo da edificação.



Fig. 4.10 – C.C.J.F. - hall dos elevadores, 2006.

Nas plantas dos pavimentos térreos dos edifícios do Paço e do C.C.J.F., apresentadas a seguir, estão marcadas as escadas e elevadores, aqui considerados na condição de inclusões contemporâneas. (Fig.4.11-4.12).

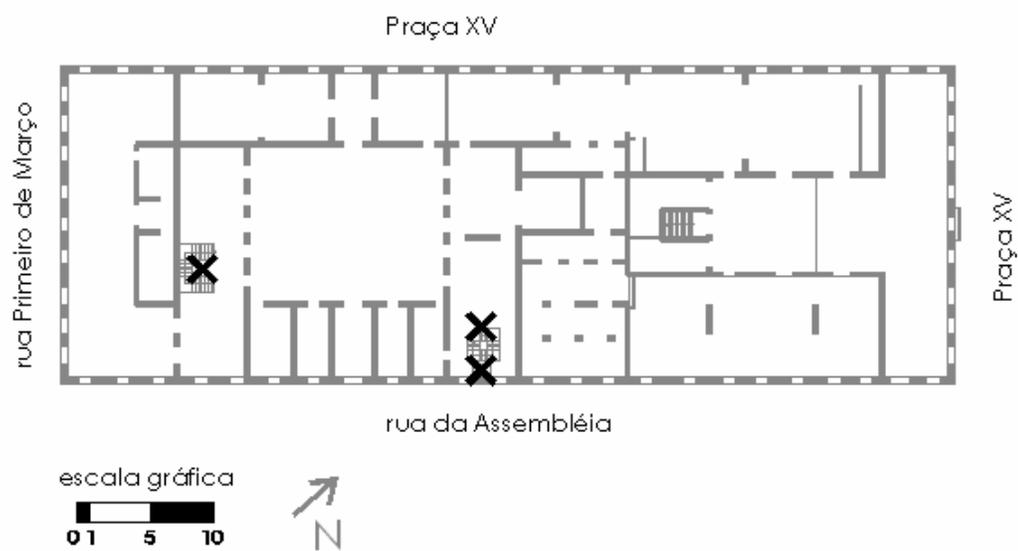


Fig. 4.11 – Paço Imperial - Planta do pavimento térreo.

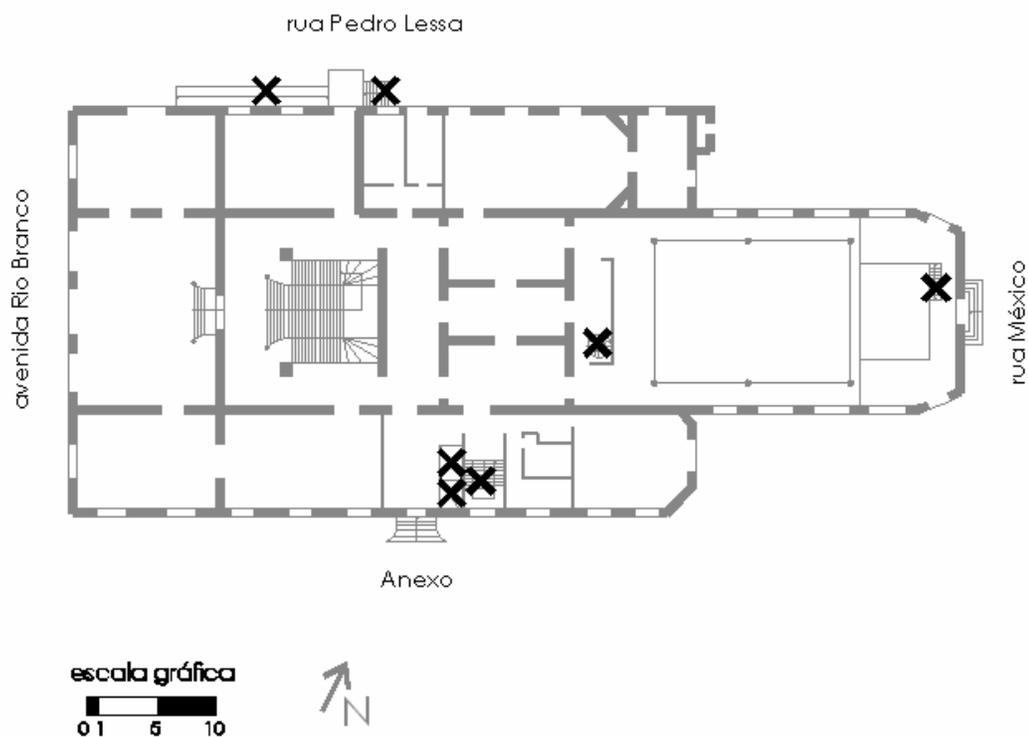


Fig. 4.12 – C.C.J.F. - Planta do pavimento térreo.

Legenda:

X – elevadores, rampas e escadas

ANÁLISE COMPARATIVA DOS TEMAS DE ARQUITETURA DE MUSEUS

Conforme observado anteriormente, Josep Maria Montaner no artigo “Museu contemporâneo: lugar e discurso” discorre sobre os:

temas de projeto que abrangem a questão da confrontação entre o lugar definido pela arquitetura –(...) – e as obras que se exibem de acordo com um discurso expositivo, partindo da premissa de que existem relações de maior ou menor adequação entre cada tipologia arquitetônica adotada e cada discurso museológico concreto. (MONTANER, P. 34).

Os temas que definem a arquitetura dos edifícios de museus, aqui considerados para a análise em acordo com o texto de Montaner, são: o repertório tipológico, a hierarquia de espaços (ordenação espacial), a relação forma-discurso, a iluminação natural e artificial e os materiais de fundo. O autor desenvolve também observações sobre o papel das vitrines e os suportes na “arquitetura” dos espaços expositivos, porém, como já afirmado, não os consideramos aqui.

A partir desses temas apresentados por Montaner, e com base na metodologia apresentada no capítulo II desta dissertação, estabeleceremos as análises comparativas dos edifícios em estudo, procurando estabelecer a relação entre a funcionalidade dos espaços expositivos e as atividades referentes ao programa de centro cultural, inserindo-os, inicialmente, no contexto físico-histórico da cidade do Rio de Janeiro.

Implantação

O edifício do Paço Imperial encontra-se localizado em uma das áreas históricas mais importantes da cidade do Rio de Janeiro: a Praça XV de Novembro. Esta praça é um dos espaços urbanísticos remanescentes da ocupação colonial, e, apesar das modificações formais, permanece como suporte para a articulação da estrutura do centro da cidade.

Ao redor da praça XV encontram-se edifícios históricos que, juntamente com a praça, transformam esta área, constituinte do projeto do Corredor Cultural, no “centro histórico”.

Dentre estes edifícios, podemos citar o convento do Carmo (1619), a igreja do Carmo (1761), o Paço Imperial (1743), a igreja de São José (1842), o palácio Tiradentes – atual Assembléia Legislativa (1926) e o arco do Telles (1718), além do chafariz de Mestre Valentim (1789), a estátua do general Manuel Luiz de Osório (1887).

Contrastando com esses edifícios históricos e, ao mesmo tempo, estabelecendo uma relação direta com o espaço urbano, encontramos os edifícios da faculdade Cândido Mendes e o edifício Rua do Mercado. (Fig. 4.13)

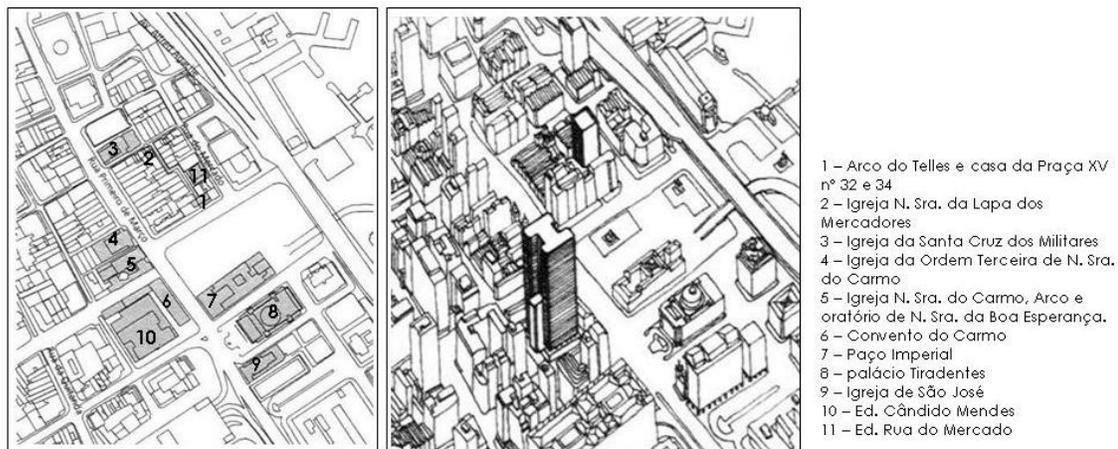


Fig. 4.13 – Praça XV - Mapa cadastral e planta perspectivada, 1998.

Devido ao papel de interligação da praça XV com a estação das barcas e o Centro da cidade, há intenso fluxo de pessoas transitando pela praça diariamente, contribuindo para reforçar as “condições do lugar”, que, conforme Baker (1991), influenciam na percepção da arquitetura.

Nessa configuração urbana, entre edifícios históricos e modernos, o edifício do Paço ocupa uma posição de destaque na paisagem, pois, conforme Augusto Ivan, “trata-se de um prédio completamente envolvido, por importantes eixos de deslocamento, ficando totalmente ‘solto’ no espaço e com suas quatro fachadas expostas.” (PINHEIRO, 1999, p.140).

Ainda citando Augusto Ivan, verifica-se que

esta rara posição no tecido urbano do Centro da cidade faz com que o Paço não tenha nenhuma outra construção colada a ele e, mais ainda, estando no núcleo de um grande pólo de circulação de pessoas, não possui o que se poderia classificar como fundos. Todas as suas fachadas, serenas mas imponentes, são portanto bastante valorizadas, o que, do ponto de vista de inserção e intercomunicação urbanas, se configura como um fator extremamente favorável. (PINHEIRO, 1999, p.140)

Embora se constituindo um edifício de caráter monumental (Fig. 4.14), o que poderia “afastar” os usuários, esta situação na praça XV proporciona ao edifício do Paço uma excelente visibilidade e conseqüente acessibilidade, favorecendo a utilização dos espaços.



Fig. 4.14 – Paço Imperial – fachadas rua 1º de Março e da Assembléia, 2006.

Em uma relação urbana semelhante, no sentido que o edifício se relaciona com a praça, o Centro Cultural da Justiça Federal se apresenta localizado à praça Marechal Floriano, mais conhecida como Cinelândia.

Segundo Guimaraens, “apesar de dividir [...] com o bairro do Catete, a praça Quinze e a região da praça da República a condição espacial de núcleo do poder republicano, a Floriano[cinelândia], diferentemente, configurou-se monumental desde a origem.” (GUIMARAENS, 2002, p. 210).

A Cinelândia, palco de várias manifestações políticas do século XX, também é reconhecida como uma área de manifestação cultural do centro do Rio, devido ao fato de, na década de 1930, ter ocorrido a instalação de vários cinemas nesta área.

Lima confirma esta idéia ao afirmar que “a vocação desse espaço urbano foi definida após a Proclamação da República, pela cultura, pela política e pelo lazer.” (LIMA, 2000, p. 185)

Concebida sob inspiração da arquitetura francesa, a Cinelândia dispõe ao seu redor de edifícios construídos juntamente com a reformulação urbana pela qual passou a cidade, durante o governo de Pereira Passos.

Espaço urbano de intenso fluxo de pessoas, possui, localizada na rua Pedro Lessa, uma saída do Metrô, o que incrementa a passagem dos pedestres por essa região.

Constituem o conjunto urbanístico da Cinelândia, os edifícios remanescentes do período de abertura da atual avenida Rio Branco, o Museu Nacional de Belas Artes (1908), o Teatro Municipal (1909), o edifício do Centro Cultural da Justiça Federal (1906), a Biblioteca Nacional (1910) e o palácio Pedro Ernesto - atual Câmara Municipal - (1923).

De acordo com Lima, “esses prédios, símbolos de um novo tempo de vida cultural e política do País, traziam espelhados em suas respectivas arquiteturas, os princípios de ordem e de racionalidade das edificações renascentistas.” (LIMA, 2000, p. 195).

Da mesma forma que no entorno do Paço, onde edifícios “modernos”, constituídos por um número elevado de pavimentos e fachada em vidro, foram implantados no contexto urbano histórico, no contexto urbano do

edifício da Justiça tal intervenção contemporânea também foi promovida com a construção do edifício anexo ao próprio Centro Cultural e do edifício Bokel. (Fig. 4.15)

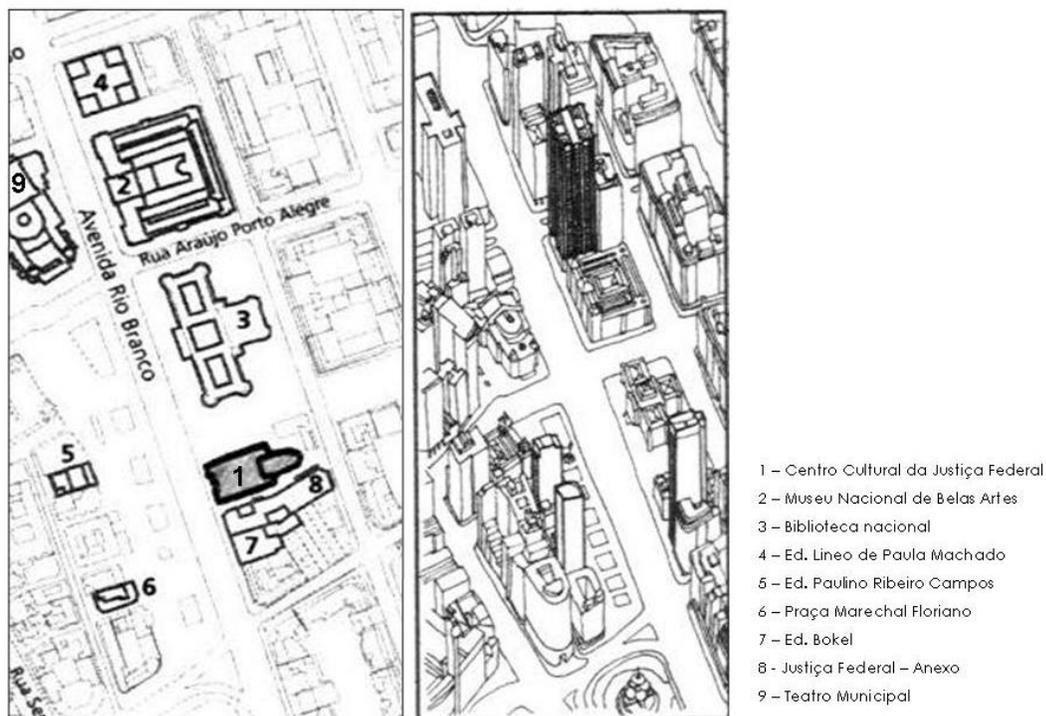


Fig. 4.15 – Praça Marechal Floriano - Planta cadastral e mapa perspectivado, 1998.

Com relação à evolução desses espaços, com a inclusão de edifícios “modernos”, Guimaraens declara que:

as praças do Centro do Rio são especialmente representativas de várias temporalidades em movimento. E, pelo fato de constituírem territórios em perene evolução, contêm em algumas de suas molduras as marcas do sentido e da razão modernizante. (GUIMARAENS, 2002, p. 209)

Na configuração urbanística, em que o contraste da linguagem arquitetônica estabelece relação direta de edifícios ditos modernos com a arquitetura eclética, o edifício da Justiça Federal tem posição destacada no conjunto da Cinelândia.

Sendo originalmente um edifício de esquina, uma vez que a rua Pedro Lessa, hoje apenas travessia de pedestres, encontrava-se aberta ao tráfego

de veículos, o C.C.J.F. possui as quatro fachadas destacadas dos edifícios lindeiros. Porém, devido à construção de dois anexos, referentes à sede da Justiça Federal e ao posto bancário, sendo o primeiro, constituído de um edifício de 14 pavimentos e linguagem “moderna” que se localiza na fachada oposta à fachada da rua Pedro Lessa, com acesso pela avenida Rio Branco, e tendo o segundo sido construído na esquina da rua Pedro Lessa com a rua México e que tem dois pavimentos, as fachadas do C.C.J.F. estão mais contidas que as do Paço.

Além desses edifícios, que são barreiras visuais, devemos ressaltar que todo o lote do C.C.J.F. se encontra cercado por muretas e grades em ferro.

Assim, apenas as duas fachadas do edifício, voltadas para a rua Pedro Lessa e para a avenida Rio Branco, permitem a percepção da arquitetura do edifício.

O acesso principal localiza-se na fachada voltada para a avenida Rio Branco. O edifício, construído na testada do lote, possui a entrada localizada no eixo da fachada frontal, o que poderia ser caracterizada segundo Ching, pois mantém “a continuidade da superfície da parede”, que é visualmente reforçada por, “articular a abertura com ornamentação”. (CHING, 2005, p. 239) (Fig. 4.16)



Fig. 4.16 – Fachada principal, voltada para a avenida Rio Branco, 2006.

Na fachada lateral, voltada para a rua Pedro Lessa, localiza-se o outro acesso, onde, com a implantação de uma rampa, possibilita-se a entrada de portadores de necessidades especiais ao edifício; o acesso a essa rampa é realizado pela avenida Rio Branco, onde existe um pórtico para acesso ao estacionamento de veículos. (Fig. 4.17).



Fig. 4.17 – CCJF – Portada localizada na avenida Rio Branco, 2006.

Com base nos aspectos e fatores relativos à percepção do edifício aqui apresentados, podemos concluir que o edifício do Paço, por se apresentar “livre” no terreno, estabelece maior atração com as pessoas que o edifício do Centro Cultural da Justiça Federal.

Repertório tipológico

Segundo Montaner (1991) “o repertório de tipologias para o tema museu é enorme” e dentre as tipologias que este autor analisa, ou seja, a dos edifícios reabilitados, podemos encontrar relações com o Paço Imperial e o Centro Cultural da Justiça Federal.

Montaner se refere a edifícios originalmente projetados para um determinado uso - público, industrial, estações, galpões, vilas e palácios - que foram convertidos em museus, afirmando que as características formais,

as restrições de área e a rigidez de compartimentação e percursos em edifícios históricos podem dificultar a adequação destes ao programa museográfico.

O edifício do Paço Imperial se apresenta como um Palácio Colonial, pois é constituído por precedente tipológico residencial, em termos funcionais, uma vez que ao longo dos anos serviu de residência para governadores e Vice-Reis.

O edifício se relaciona ao padrão compositivo dos palácios e solares portugueses, adotado no Brasil para as residências de maior importância, na hierarquia social. Em outras tipologias, os lotes apresentavam a configuração retangular, com frentes estreitas e grandes profundidades. Devido à proporção do lote, a configuração espacial apresenta salas retangulares, estreitas e compridas, com a presença de pelo menos um pátio interno, ao redor do qual se desenvolvem os espaços. O volume arquitetônico apresenta horizontalidade predominante, caracterizando-se por ser grande, pesado, assentado no chão, com ângulos retos bem marcados.

Conforme afirmado antes, no caso do Paço Imperial, em virtude da ocupação que lhe caracterizou tanto externa quanto internamente, e por falta de documentação que descrevesse o interior do edifício, o projeto de restauração arquitetônica restabeleceu apenas os espaços que puderam ser comprovados, no decorrer das obras, como “originais” do período colonial, configurando-se como o de maior importância para a leitura do espaço colonial, a restituição do pátio interno.

Os demais espaços foram definidos pela estrutura portante do edifício; desse modo, as paredes em pedra, que representavam a estrutura do edifício, foram mantidas; as demais, quando não interferiam na volumetria do edifício, foram demolidas. Com isso, os espaços internos ficaram amplos, favorecendo a utilização do edifício para uso cultural.

Com relação à reutilização do Paço para galeria de arte contemporânea, o edifício “concilia a arquitetura histórica e uma boa intervenção interna. Trata-se de um lugar que soube mesclar a conservação

do antigo às necessidades contemporâneas." (Entrevista de J. M. Montaner, *Jornal do Brasil*, 30.09.2001).

Da mesma forma que o edifício do Paço Imperial, o Centro Cultural da Justiça Federal apresenta a concepção de palácio como repertório tipológico. Entretanto, o estilo arquitetônico do C.C.J.F. é de tendência historicista eclética.

Apesar da grande diversidade de possibilidades da arquitetura eclética, referentes às opções estilísticas e às alternativas de uso de materiais e técnicas construtivas, algumas características comuns dessa arquitetura permitem compreender o estilo do C.C.J.F.

Como regra básica, há a simetria da edificação, tanto em planta quanto na fachada, que reflete-se no exato rebatimento de algo em pelo menos um plano. Assim definida (simetria) é a:

correspondência, em grandeza, forma e posição relativa, de partes situadas em lados opostos de uma linha ou plano médio, ou, ainda que se acham distribuídas em volta de um centro ou eixo. (AURÉLIO, 1998, p.469)

Outra característica do ecletismo se refere à composição, isto é, à composição de partes, aplicada nas fachadas e na distribuição dos espaços internos, que devem conferir hierarquia, funcionalidade, conforto e luxo.

Com relação ao edifício da Justiça Federal, a composição interna se desenvolve a partir da implantação da escada no centro do volume, o que favorecia a melhor distribuição dos espaços relacionados à atividade original e que estavam destinados a receber grande número de pessoas.

Esta formação espacial das plantas dos diferentes pavimentos foi considerada pelo projeto de ocupação realizado por Glauco Campello para o edifício. Desse modo, os espaços distribuídos ao redor da escadaria principal, que originalmente pertenciam aos magistrados, foram transformados em salas de exposição, cujo acesso se utiliza da circulação gerada a partir da escada, o que é necessário para a visita das exposições.

Os espaços localizados atrás da escadaria principal, na parte posterior da edificação, originalmente relacionados à garagem, tribunal de justiça e

sala do ministro, no térreo, 1º, 2º e 3º pavimentos respectivamente, foram ocupados pelo teatro, a própria Sala de Sessões, e biblioteca. Com esta organização, os espaços localizados na parte posterior do edifício estão separados da circulação das exposições.

Conseqüente das características anteriores, (simetria e composição), a proporção concede o “ajuste geométrico das partes entre si e em relação ao todo” (CZAJKOWSKI, 2000, p.11). Outra característica peculiar do ecletismo é a chamada pela academia de “arquitetura falante”, ou seja, a função a que se destina o edifício deve ser expressa através do estilo, do aspecto externo.

Esta característica da arquitetura eclética pode ser constatada nos elementos decorativos do edifício da Justiça Federal, onde, em auto-relevos, vitrais, pinturas parietais e ornatos em argamassa estão representados os temas relacionados à Justiça.

Sendo assim, a definição para adequação de uso do edifício para centro cultural da Justiça Federal foi a mais coerente, uma vez que esses elementos da “arquitetura falante” do edifício expõem, de maneira explícita, a função.

A presença de ornamentação objetiva prover a arquitetura com o conforto e a decoração condizentes com a cultura da sociedade em que se insere. No caso do edifício da Justiça Federal, e todos os demais edifícios provenientes da abertura da Avenida Central, a decoração é condizente com a cultura que se pretendia construir para formar uma nova sociedade.

Assim, como podemos observar, o respeito aos precedentes tipológicos dos edifícios do Paço e da Justiça Federal, foi fator predominante para desenvolver o programa referente a centro cultural de forma adequada.

Ordenação espacial e relação forma-discurso

Montaner considera que “uma das mais importantes condições que se exigem de um complexo cultural ou um museu seja a clareza de sua ordenação espacial”, atribuída à distribuição formal da planta, facilitando a percepção total do edifício. (MONTANER, 1991, p. 03). Assim, para Montaner, a boa ordenação é “a relação entre a forma arquitetônica e o discurso interno”. Neste sentido, a adequabilidade da intervenção realizada no edifício, no que diz respeito ao novo uso, deveria observar esta integração formal e simbólica.

Outra questão apontada por Montaner se refere ao público que visita museus, constituído, na grande maioria, por pessoas em viagem. “Portanto, esse público totalmente heterogêneo e que visita um local desconhecido precisa, por razões de segurança e compreensão, orientar-se facilmente dentro dele.” (MONTANER, 1999, p. 35)

Nos projetos de reutilização de edifícios históricos para finalidade museal, Montaner afirma que o objetivo é “realizar uma total reestruturação e ordenação das circulações para ganhar clareza e racionalidade aos percursos.” (MONTANER, 1999, p.35)

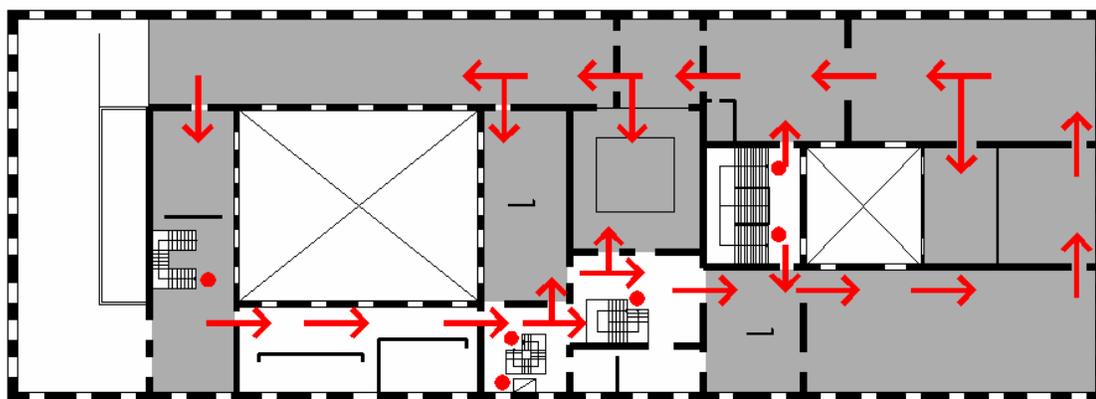
Nesta perspectiva, o edifício do Paço Imperial, apesar de adequadamente adaptado para desenvolver as atividades relacionadas a um centro cultural, não possui, pelo arranjo espacial da planta, a clareza espacial sublinhada por Montaner, que permitiria ao visitante ter sempre “noção de sua situação em relação ao percurso global da exposição.” (MONTANER, 1999, p.35)

Para analisar o percurso expositivo do Paço Imperial, consideramos o primeiro pavimento, pois este contém a maior superfície e quantidade de salas de exposição. (Fig. 4.18)

Essas salas de exposição se apresentam em salas enfileiradas e interligadas, o que pode configurar um percurso linear. Caso utilizada a concepção de Montaner, a visualização deste percurso não seria clara, pois

o visitante não consegue perceber a totalidade do espaço do edifício, ou da exposição.

Apesar de o edifício possuir dois pátios internos, que proporcionariam melhor visualização do conjunto, as salas de exposição não apresentam aberturas voltadas para os mesmos; logo, a função destes pátios se restringe à distribuição dos visitantes pelo edifício, em especial o pátio de maior dimensão.



escala gráfica



Legenda:

-  - possibilidades de percurso
-  - acessos verticais (escadas e elevador)

Fig. 4.18 – Paço Imperial - planta 1º Pavto. - indicação do percurso expositivo.

Ao contrário do Paço Imperial, onde a percepção da totalidade espacial do percurso museográfico não ocorre, no edifício da Justiça Federal o visitante encontra uma fácil orientação dentro do edifício, pois a conformação do eixo vertical único do C.C.J.F. facilita a apreensão da espacialidade.

Utilizamos o segundo pavimento para a análise do percurso expositivo do edifício, porque este apresenta o maior número dentro do mesmo pavimento. (Fig. 4.19)

A configuração formal da planta mostra que a escadaria central ao corpo do edifício, exerce duas funções claras, a distribuição dos visitantes e a orientação dos mesmos em relação ao percurso expositivo e ao edifício. Além disso, proporciona a visibilidade, tanto horizontal quanto verticalmente, uma vez que as salas de exposição se abrem para este “vazio”, que estabelece a função de grande hall, o que não acontece no pátio do Paço Imperial.

As exposições podem ser configuradas de pequeno porte, ocupando apenas as salas de exposições de um andar; assim, cada pavimento pode apresentar uma exposição distinta ou, com outra museografia, todo o edifício pode ser ocupado por uma única exposição.

Esta composição formal e visual das salas de exposição em relação ao edifício, proporciona melhor sensação de segurança às obras ali expostas.

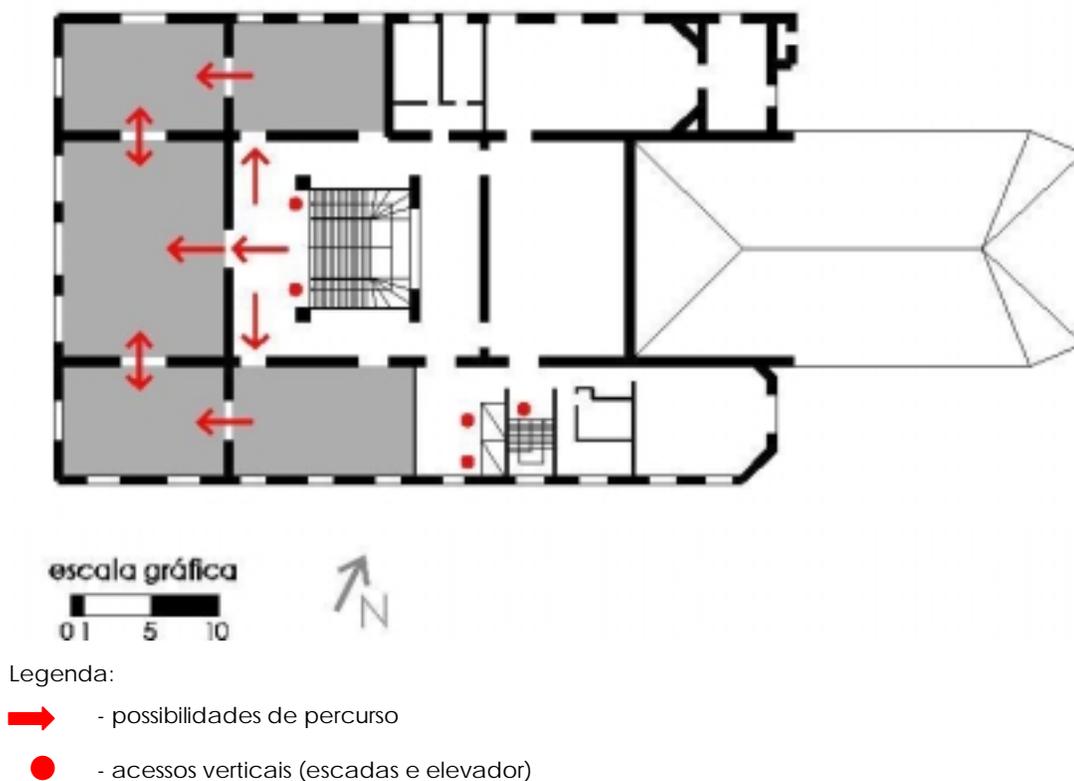


Fig. 4.19 – C.C.J.F. - planta 2º pavto. - indicação do percurso expositivo.

Outro aspecto relativo à circulação dos edifícios em estudo refere-se à questão da circulação de serviço, que, para o melhor desenvolvimento das atividades, deve ser separada da circulação de visitantes.

O que podemos observar é que, no edifício do Paço imperial, tal separação de circulação não acontece. O edifício não apresenta uma circulação para os funcionários de limpeza, manutenção e administração independente daquelas destinadas aos visitantes.

Em contrapartida, no edifício do C.C.J.F. as circulações são separadas, mas, de uma forma bem sutil. A circulação de visitantes acontece, principalmente pela escadaria principal, localizada no centro do edifício, além da possibilidade de utilização dos elevadores. A circulação dos funcionários ocorre por meio de escada independente, localizada atrás dos elevadores.

Materialidade de fundo

Conforme antes observado, a materialidade de fundo é constituída pelo piso, tetos e paredes do interior de um museu. Além disso, verificou-se que, no Paço Imperial e no Centro Cultural da Justiça Federal, o edifício e o espaço arquitetônico são considerados como “obra exposta”.

No caso do espaço expositivo do edifício do Paço Imperial este se apresenta neutro com as paredes de todas as salas de exposição pintadas na cor branca. As galerias localizadas no pavimento térreo possuem piso de pedra e teto em barotes de madeira, e as localizadas no primeiro e segundo pavimentos, possuem piso e teto em madeira aparente. (Fig. 4.20).



Fig. 4.20 – Paço Imperial - Sala de exposição 2º Pavto.

O caráter contemporâneo das obras expostas no Paço Imperial - esculturas, pinturas e gravuras, entre outras - constituídas de materiais diversos, estabelecem uma relação algumas vezes harmônicas e outras de extremo contraste com o espaço arquitetônico do edifício.

O volume arquitetônico do edifício e em especial os elementos – arcos, pátios e fachadas – se constituem por si próprios, fortes atrativos para os visitantes.

O fato de o Paço ser um representante da arquitetura colonial, onde podemos ressaltar a simplicidade das formas como característica principal, além de apresentar as paredes externas caiadas e painéis-tapadeiras em pintura branca, facilitou a adequação dos espaços internos do edifício às

exposições, contudo, essas tapadeiras tiraram a visibilidade da arquitetura do edifício.

Com isto, o ambiente alcança o difícil equilíbrio, mencionado por Montaner, que “não tira(r) da arquitetura atrativo e caráter, mas também não renuncia(r) à adequada apresentação da obra.” (MONTANER, 1999, p. 40)

Considerando que o Centro Cultural da Justiça Federal é um exemplar da arquitetura eclética, devemos ressaltar que o edifício possui uma grande quantidade e variedade de ornamentação: auto-relevos, vitrais, pinturas decorativas, entre outras, definindo-se, também, como o próprio objeto em exposição. Desse modo, por constituir-se, por natureza, um monumento arquitetônico, a integração do edifício com a exposição se torna uma tarefa difícil, porém necessária. (Fig. 4.21)



Fig. 4.21 – C.C.J.F. - Sala de exposição 2º pavto e 3º pavto respectivamente.

Dentro dessa perspectiva, no caso do edifício da Justiça Federal, poderia haver um empobrecimento do discurso expositivo devido ao continente arquitetônico, pois, para Montaner, “as melhores soluções seriam (...) aquelas que outorgam caráter ao ambiente arquitetônico sem interferir na apreciação da obra.” (MONTANER, 1999, p. 38).

No entanto, durante as obras de restauração arquitetônica do C.C.J.F., os forros existentes se apresentavam muito degradados, tornando praticamente impossível a recuperação. Portanto, esses elementos foram substituídos por forros em gesso, com um desenho mais simples,

permanecendo apenas as sancas no contorno dos tetos, o que configurou o caráter “despojado” desses espaços.

Somado a este fato, as pinturas decorativas das salas de exposição, descobertas através das janelas de prospecção, não foram restauradas. Em virtude de problemas financeiros, optou-se, então, pela pintura em um tom neutro e uniforme das paredes.

O piso dessas salas de exposição se apresenta em madeira, além do piso das salas de exposição localizadas no térreo, que são de granito.

Assim, com o tratamento dado a esses elementos, cuja substituição ou restauração era premente, concedeu-se aos espaços expositivos a neutralidade necessária para a adequada museografia das exposições do C.C.J.F.

Iluminação

A iluminação natural na reutilização dos edifícios históricos é quase sempre proveniente das janelas que, em número excessivo, resultam num inconveniente para o programa museu. Portanto, na maioria das vezes opta-se pelo fechamento desses vãos e adota-se a iluminação artificial.

Esta postura de fechamento dos vãos pode ser percebida no Paço e no Centro Cultural da Justiça Federal; porém, este fechamento ocorre de formas distintas.

O edifício do Paço Imperial possui um número elevado de sacadas com aberturas, que, a princípio, proporcionariam uma grande incidência de iluminação natural. Esta, porém, comprometeria a função desse espaço expositivo, pois, segundo especialistas na área, os raios ultravioletas danificam as obras de arte, além de interferir na percepção do objeto exposto. Para evitar esta situação, no Paço são utilizados painéis de madeira pintados de branco para o fechamento dos vãos dessas sacadas. (Fig. 4.22-4.23)



*Fig. 4.22 – Paço Imperial - Fachada lateral
– Número excessivo de janelas para a
realização de exposições, 2006.*



*Fig. 4.23 – Paço Imperial -
Tapadeiras utilizadas para o fechamento
dos vãos das esquadrias, 2000.*

No edifício da Justiça Federal, que possui um número menor de aberturas para o exterior nas salas de exposição, para atender as necessidades de iluminação adequada, foi adotado o simples fechamento das janelas existentes que possuem folhas maciças internas em madeira. Assim, os visitantes podem “ver” todas as esquadrias, o que não ocorre no Paço Imperial. (Fig. 4.24)



Fig. 4.24 – C.C.J.F. - salas de exposição. Detalhe da janela fechada e da luminária, 2002.

Outra fonte de iluminação natural das salas de exposição, de uma forma indireta é a clarabóia existente sobre a escadaria principal. O fato de as salas abrirem para o hall desta escada, permite uma pequena incidência de luz natural, sem grandes interferências para o espaço museográfico. (Fig. 4.25)

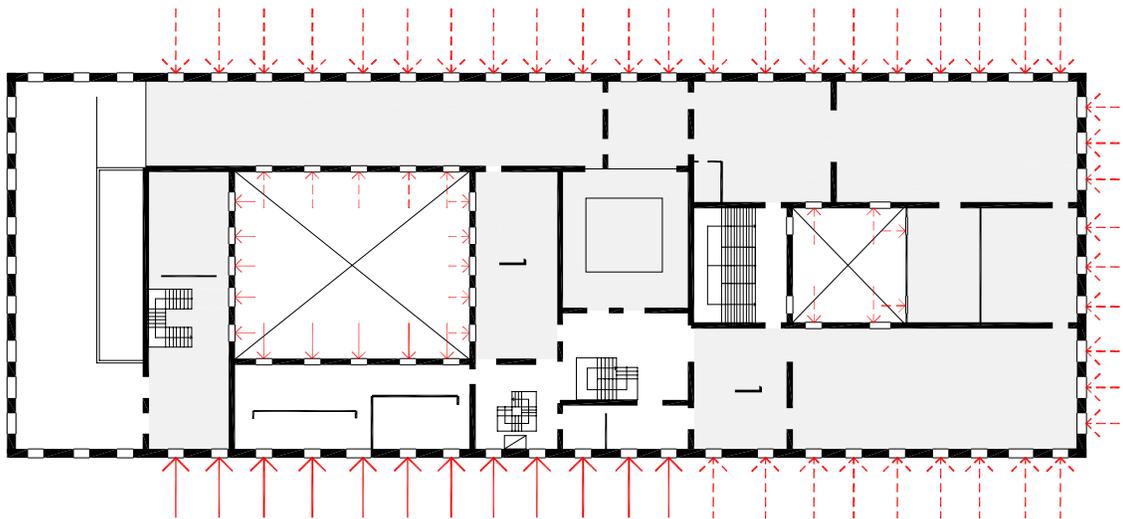


Fig. 4.25 – C.C.J.F. – clarabóia sobre a escadaria principal, 2006.

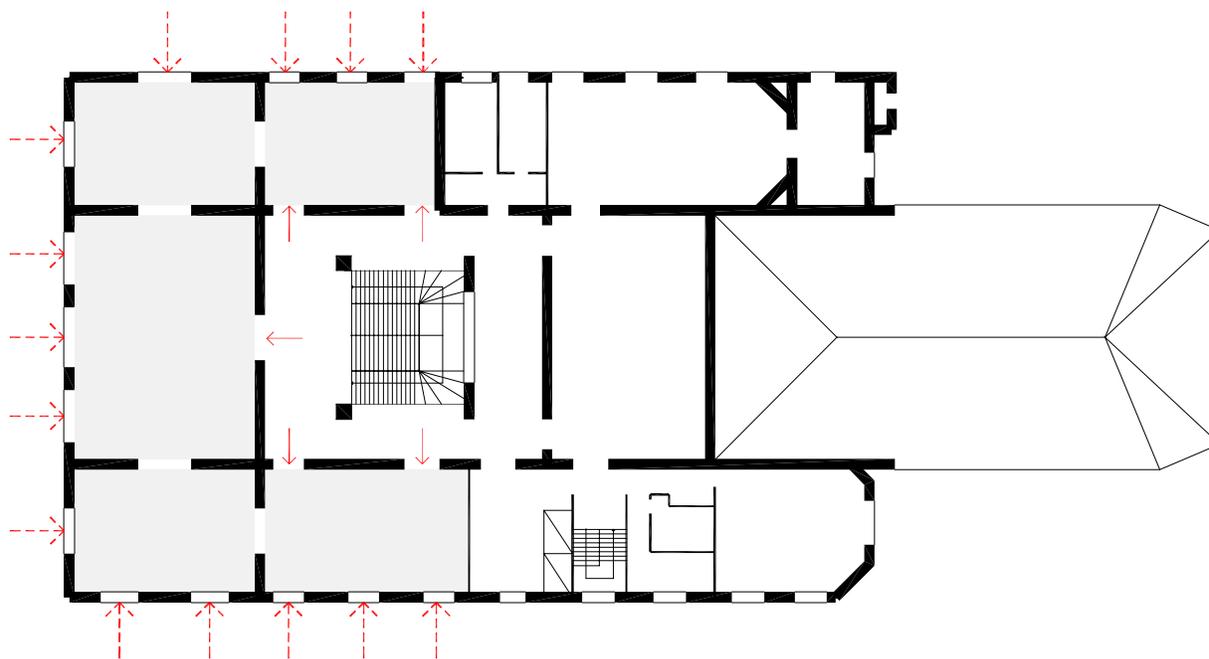
A iluminação artificial das salas de exposição dos edifícios em estudo é realizada por lâmpadas halógenas e dicróicas em spots. No Paço os artefatos estão colocados em trilhos eletrificados e, na Justiça Federal, há apenas spots com braços metálicos fixados diretamente no teto. Assim, adapta-se melhor a iluminação aos diversos tipos de trabalhos expostos. Sendo pontual e dirigida, segundo Montaner, esse tipo de iluminação “ênfatiza contrastes dinâmicos entre sombras e pontos intensamente iluminados”, além de “evitar a monotonia espacial e o cansaço dos visitantes.” (MONTANER, 1999, p. 38)

Nos demais ambientes dos edifícios em estudo, a iluminação ocorre com a utilização de luminárias com lâmpadas fluorescentes, instaladas após a restauração do prédio.

A seguir apresentamos, conforme o diagrama do Clark e Pause, o diagrama referente à existência de aberturas nas salas de exposição do Paço e do C.C.J.F, onde confirmamos a grande incidência de luz natural, caso não fossem utilizados painéis-tapadeiras contínuos ou simplesmente, mantendo-se os vãos fechados.



Planta do 1º pavimento do edifício do Paço Imperial
 escala 1: 500



Planta do 2º pavimento do edifício do C.C.J.F.
 escala 1: 500



LEGENDA:

□ áreas expositivas

↑ incidência de luz

↑ evitada a incidência de luz (com painéis-tapadeiras ou esquadrias fechadas)

CONCLUSÃO

Verificar a compatibilização da preservação da identidade arquitetônica dos edifícios históricos com a complexidade programática dos centros culturais é o objetivo principal desta pesquisa. Portanto, com base nos elementos apresentados, cabe fazer algumas considerações, no sentido de concluir a dissertação.

Quanto à questão da utilização do patrimônio, observa-se inicialmente que, apesar das divergentes opiniões dos teóricos da área da restauração, esta permanece como um fator essencial para a preservação física do edifício; porém, esta não deve ser um uso qualquer, uma vez que, um uso “inadequado” pode ocasionar a degradação do edifício, e desagregar valores. Desse modo, pode-se aqui afirmar que a forma de dar uso aos bens preservados sem lhes retirar o significado, ou valor, se consolida como a grande questão da restauração do patrimônio histórico edificado.

Com a utilização dos conceitos e dos elementos que identificam os fatores referentes ao desenvolvimento das atividades museográficas e de ferramentas que auxiliam a análise formal arquitetônica, apresentados no segundo capítulo, foi possível identificar e analisar a relação entre a forma e a função dos edifícios estudados.

Por outro lado, outra consideração objetiva que aqui se faz, se refere à prévia definição da função a ser destinada para o edifício, favorecendo a inclusão das novas atividades, uma vez que os problemas de adequação podem ser identificados e solucionados na fase projetual, diminuindo outras intervenções.

No caso do edifício da Justiça Federal, cuja função foi previamente definida como centro cultural, com o tema da Justiça, a restauração favoreceu a adaptação dos espaços referentes ao novo programa. Muitos problemas foram resolvidos na fase projetual, dentre

os quais podemos citar o referente à decisão de utilizar a área no subsolo para a instalação e localização dos equipamentos de ar condicionado, dos camarins e do espaço cênico.

No entanto, no que diz respeito ao uso destas áreas e do teatro demonstra-se claramente nossa opinião, pois o teatro se encontra localizado embaixo da Sala de Sessões, um espaço com muitos ornamentos e pinturas originais. Assim, não houve a possibilidade de se projetar uma “boca de cena” adequada, ou seja, com a altura necessária para a realização das atividades. A solução encontrada foi a utilização do subsolo para suprir tal necessidade, oferecendo um espaço localizado sob o palco para as peças teatrais. Ainda sobre o teatro, observa-se que o subsolo serve de ligação entre o palco e a cabine de som, o que favorece a funcionalidade deste.

Em contrapartida, a restauração do edifício do Paço Imperial, onde não havia uma função pré-estabelecida, teve como objetivo inicial apenas a restituição física do edifício, o que agregou valor estético ao monumento.

Devido a este fato, para a implantação do novo programa, foram realizadas algumas adaptações em conformidade aos limites históricos do edifício, o que ocasionou alguns problemas para o pleno desenvolvimento das atividades. Um deles se refere à questão da circulação “mista”, onde funcionários e visitantes utilizariam o mesmo percurso onde seriam desenvolvidas as atividades de serviços e visitação.

Outro problema diz respeito à falta de depósitos adequados para a guarda do material museográfico, entre estes se encontram, principalmente, as divisórias e painéis utilizados para a organização das salas, que, às vezes ficam armazenados na circulação do edifício.

Tais problemas poderiam ter sido melhor resolvidos durante as obras de restauração, caso já fosse conhecido o uso a que se destinaria o edifício; nota-se porém, que estes problemas não interferem no desenvolvimento das atividades.

Apesar da complexidade programática dos centros de arte contemporânea, devido à variedade das atividades, esta diversificação faz com que o programa museal se torne dinâmico e flexível. Portanto, em relação à compatibilização e à permanência das identidades dos edifícios históricos com a mudança da função para centros de arte contemporânea, no que diz respeito aos casos aqui apresentados, podemos reafirmar que as novas atividades não só ressaltaram os valores atribuídos a estes, do ponto de vista histórico e estético, como lhes atribuíram o valor de contemporaneidade.

Devemos ressaltar que tal resultado satisfatório foi obtido devido às características essenciais da arquitetura dos edifícios estudados e que, de certa forma, o novo programa valorizou muito mais essa arquitetura do que as funções que os ocuparam por tantos anos e que lhes desfiguraram em muitos aspectos.

Em relação ao Paço, a tipologia arquitetônica “palácio colonial”, cujas características são definidas pela simplicidade das formas e espaços, favoreceu a implantação das atividades do centro cultural. Outro fator favorável à adequada intervenção se refere à postura adotada para a clara identificação das inclusões contemporâneas, que se apresentam expostas nos ambientes. Assim, o contraste estabelecido entre o antigo e o contemporâneo ressaltou as características estéticas e históricas do edifício. A revitalização do entorno também foi essencial para a consolidação do programa, uma vez que ampliou as possibilidades de percepção e acesso dos visitantes ao edifício.

No caso do Centro Cultural da Justiça Federal, considera-se aqui acertada a definição do uso do edifício relacionado à Justiça. A função simbólica dos elementos representantes do ecletismo, presentes no edifício, representa uma “arquitetura falante” e torna o tema facilmente percebido pelos visitantes.

A prévia definição do uso do C.C.J.F., conforme já foi dito, possibilitou adequada adaptação à nova função, pois durante as obras

de restauração, ao mesmo tempo em que eram feitas as reconstituições para recuperar a integridade física dos elementos e dos adornos existentes, houve a implantação de toda a infra-estrutura necessária para o desenvolvimento das atividades do centro cultural. Destacam-se entre essas complementações, a substituição de toda rede elétrica e a instalação dos equipamentos e dutos de ar condicionado.

A leitura das inserções contemporâneas também foi bem definida devido à utilização de materiais metálicos, estabelecendo, da mesma forma que no Paço, o contraste entre o antigo e o contemporâneo.

Com base nesses fatos, podemos concluir que, com ou sem a prévia definição do uso, e independente do estilo arquitetônico, a adaptação ao programa de centro de arte contemporânea se apresenta de uma forma adequada e completamente viável, cabendo aos arquitetos, além da criatividade, o bom senso na elaboração das propostas de mudanças de uso em edifícios históricos.

BIBLIOGRAFIA

A seguir apresenta-se as fontes bibliográficas utilizadas na pesquisa, abrangendo os principais campos e respectivos assuntos e aspectos que envolvem os temas da dissertação: arquitetura, restauração, centro cultural e análise da forma.

Para facilitar a consulta, apresenta-se em separado livros, artigos e comunicações, leis e manuais, pastas do IPHAN, dissertações e teses e jornais e folhetos.

Livros

ABREU, Mauricio de A. **Evolução urbana do Rio de Janeiro**. 3 ed. Rio de Janeiro: IPLANRIO, 1997.

ARANTES, Otilia. **Urbanismo em fim de linha: e outros estudos sobre o colapso da modernização arquitetônica**. 2 ed. São Paulo: Edusp, 1998.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. trad. Pier Luigi Cabra. 4 ed. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1998.

_____. **A cidade do Renascimento, clássico anticlássico: O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel**. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

BAKER, Geoffrey. **Análisis de la Forma/Urbanismo y Arquitectura**. México, Gustavo Gili, 1991.

BECKER, Howard S. **Métodos de Pesquisa em ciências sociais**. Terceira Edição. São Paulo: Ed HUCITEC, 1992.

BENEVOLO, Leonardo. **A cidade e o arquiteto**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BERENICE, Seara. **Guia de roteiros do Rio Antigo**. 2 ed. Rio de Janeiro, 2004.

BOITO, Camillo, **Os Restauradores**. São Paulo, Atelier Editorial, 2003.

BRANDI, Cesare, **Teoria da Restauração**. São Paulo: Atelier Editorial, 2004.

CARRAZONI, Maria Elisa (coord.). **Guia dos bens tombados**. 2 ed. Rio de Janeiro: Expressão e cultura, 1987.

CARVALHO, Antônio F. de B.; CARLINI, Amaltéa M.; CRUZ, José M. D.; CRUZ, Maria Cecília D. **O Rio de Janeiro do Bota-abaiixo**. Rio de Janeiro: Sextante, 1997.

CAVALCANTI, Lauro. **Paço Imperial**. Rio de Janeiro: GMT Editores Ltda., 1999.

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

CERVER, Francisco Asensio. **The world of contemporary architecture**. New York: Könemann, 2005.

CHIAVARI, Maria Pace. **Rio de Janeiro: preservação e modernidade**. Rio de Janeiro: Sextante, 1998.

CHING, Francis D. K. **Arquitetura: forma, espaço e ordem**. Tradução Alvamar Helena Lamparelli. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

CHOAY, Françoise. **A Alegoria do Patrimônio**. trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: UNESP, 2001.

CLARK, Roger H. & PAUSE, Michael . **Arquitectura: temas de composición**. 2 ed. México: Gustavo Gili, 1997.

COARACY, Vivaldo. **Memórias da Cidade do Rio de Janeiro**. 3.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

COHEN, Alberto A. **Rio de Janeiro Ontem e Hoje**. Rio de Janeiro: Editora Sergio Abram Fridman, 1999.

COLQUHOUN, Alan. **Modernidade e tradição clássica - ensaios sobre arquitetura 1980-87**. Rio de Janeiro: Cosac & Naify.

COSTA, Lucio. **Documentos de trabalho**. Org. José Pessoa. 2 ed. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004.

_____. **Considerações sobre arte contemporânea (1940)**. In: COSTA, Lúcio, Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das artes, 2005.

COUTINHO, Evaldo. **O espaço da arquitetura**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CURY, Isabelle (org.). **Cartas Patrimoniais**. 3 ed. – ver. Aum. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004.

CZAJKOWSKI, Jorge (org.). **Guia da arquitetura colonial, neoclássica e romântica no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, 2000.

FERREZ, Gilberto. **O Paço da Cidade do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. 2 ed. – ver. ampl. Rio de Janeiro: UFRJ; MinC – Iphan, 2005.

GIOVANNONI, Gustavo. **Velha cidade e edificação nova**. Tradução Elizabete Rodrigues de C. Martins. Rio de Janeiro, 2006.

GUIMARAENS, Ceça. **Paradoxos Entrelaçados – As torres para o futuro e a tradição Nacional**. 1.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

_____; IWATA, Nara; POLLY, Vânia; KESSEL, Carlos (org.). **Museografia e arquitetura de museus**. Rio de Janeiro: PROARQ-FAU/UFRJ, 2005.

GUTIÉRREZ, Ramón. **Arquitetura latino-americana**. SãoPaulo: Nobel, 1989.

HOLANDA, Aurélio Buarque. **Mini dicionário Aurélio**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, 2 ed.

JEUDY, Henri-Pierr. **Espelho das cidades**. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2005.

JOKILETHO, Jukka. **A history of arqchitectural conservation**. 1ed. Oxford: Butterworth Heinemann, 1999.

KÜHL, Beatriz M. **Arquitetura do ferro e arquitetura ferroviária em São Paulo: Reflexões sobre a sua preservação**. São Paulo: Ateliê Editorial. FAPESP. SEC. Da Cultura, 1998.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução Bernardo Leitão. 2ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1992.

LIMA, Evelyn F. W. **Arquitetura do Espetáculo: teatros e cinemas na formação da praça Tiradentes e da Cinelândia**. Rio de janeiro: Editora UFRJ, 2000.

_____. **Espaço e cidade : conceitos e leituras/** organização Evelyn Furquim Werneck Lima, Miria Roseira Maleque. Rio de Janeiro: 7 letras, 2004. (Cidade, arquitetura e saber; v.1).

_____. **Cultura Patrimônio e habitação: possibilidades e modelos/** organização Evelyn Furquim Werneck Lima, Miria Roseira Maleque. Rio de Janeiro: 7 letras, 2004. (Cidade, arquitetura e saber; v.2).

MILLET, Vera. **A teimosia das pedras: um estudo sobre a preservação do Patrimônio Ambiental no Brasil.** Olinda: Prefeitura de Olinda, 1988.

MONTANER, Josep Maria. **As formas do século XX.** Tradução Maria Luiza Tristão de Araújo. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2002.

NETTO, J. Teixeira Coelho. **A construção do sentido na arquitetura.** São Paulo: Perspectiva, 2002.

NISKIER, Julio; MACINTYRE, A.J. **Instalações elétricas.** 3 ed. Rio de Janeiro: LTC, 1996.

PESSOA, José (org.). **Lucio Costa: Documentos de trabalho.** 2 ed. Rio de Janeiro: Iphan, 2004.

PINHEIRO, Augusto Ivan de Freitas. **O Paço e a cidade.** In: CAVALCANTI, Lauro. Paço Imperial. Rio de Janeiro: GMT Editores Ltda., 1999.

PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO. **Guia da arquitetura colonial, neoclássica e romântica no Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000.

REIS FILHO, Nestor Goulart. **Quadro da arquitetura no Brasil.** 10 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

RIEGL, Alois. **El culto moderno a los monumentos.** 2ed. Madri: visror Dis., 1999.

SANTOS, Paulo F. **Quatro séculos de arquitetura.** Barra do Piraí, 1977.

SCHWAITZER; BONILHA, Kátia; LIMA, Luciana Pereira; COELHO, João. **Arquitetura do Palácio.** Rio de Janeiro: CCJF, 2003.

TELLES, Augusto C. Silva. **Guia dos bens tombados: cidade do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Expressão e cultura, 2001.

VIOLETT-LE-DUC, Eugène Emmanuel. **Restauração**, São Paulo, Atelier Editorial, 2000.

ZEVI, Bruno. **Saber ver a Arquitetura**. trad. Maria Isabel Gaspar/Gaëtan martins de Oliveira. 5.ed., São Paulo: Martins Fontes, 1996.

WÖLFFLIN. H. **Conceitos Fundamentais da História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

Artigos e comunicações

ALCANTARA, Dora. **Praça XV e imediações: Estudo de uma área histórica no Rio de Janeiro**. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, n. 20, 1984.

ANDRADE JUNIOR, Nivaldo Vieira de. **Reciclagem de monumentos e arquitetura de museus: a adaptação de edifícios históricos em espaços museográficos**. Comunicação apresentada no seminário internacional museografia e arquitetura de museus. Rio de Janeiro, 2005.

BALABAN, Maria Delith. **Os indicadores quantitativos da cultura**. In: **Um olhar sobre a cultura brasileira**. Rio de Janeiro: Associação de amigos da FUNARTE, 1998.

BARRANHA, Helena; TOSTÕES, Ana. **Museus e centros de arte contemporânea em edifícios históricos: alguns casos em Portugal**. Comunicação apresentada no seminário internacional museografia e arquitetura de museus. Rio de Janeiro, 2005.

BLASI, Laura Di. **Reabilitação de sítios históricos: as experiências das cidades de Madri e Rio de Janeiro**. In: **Cultura, Patrimônio e Habitação: Possibilidades e modelos**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2004.

BOGÉA, Marta Vieira. **Deslocamentos acerca do cubo branco**. Comunicação apresentada no seminário internacional museografia e arquitetura de museus. Rio de Janeiro, 2005.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. **Os modos do discurso da teoria da arquitetura**. In: Cadernos de arquitetura Ritter dos Reis. Crítica na arquitetura. Porto Alegre: Ritter dos Reis, v.3, 2001.

BRANCO, Maria do Socorro; COELHO, João. **CCJF inaugura teatro.** In: *Revista Atrium*. Rio de Janeiro: CCJF, n. 02, 2001.

CALMON, Pedro. **O Paço Imperial: História e ressurreição de um palácio.** In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, n. 20, 1984.

CAMPELLO, Glauco. **O A Restauração do Paço: revendo 240 anos de transformações.** In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, n. 20, 1984.

_____. **Ações pelo patrimônio.** In: *Um olhar sobre a cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Associação de amigos da FUNARTE, 1998.

CAMPOFIORITO, Ítalo. **Muda o mundo do Patrimônio.** In *Revista do Brasil*, Ano 2. n.4, 1985. Rio de Janeiro. Governo do Estado do Rio de Janeiro/ SESC, Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro.

CCJF. **A avenida Central e a Cinelândia.** In: *Revista Atrium*. Rio de Janeiro: CCJF, n. 01, 2001.

CCJF. **Adolfo Morales de Los Rios.** In: *Revista Atrium*. Rio de Janeiro: CCJF, n. 01, 2001.

CCJF. **Desembargador Alberto Nogueira.** In: *Revista Atrium*. Rio de Janeiro: CCJF, n. 01, 2001.

CCJF. **História de uma restauração.** In: *Revista Atrium*. Rio de Janeiro: CCJF, n. 01, 2001.

CHIAVARI, Maria Pace. **Rio de Janeiro: preservação e modernidade.** Rio de Janeiro: Sextante, 1998.

D'ALMEIDA, Andréa Alvarenga; CABREIRA, Cristiane Vieira; SOUSA, Maria Fernanda Pop; MAGALHÃES, Mário Luis Carneiro; ALMEIDA, Rafael Pessanha. **Paço Imperial - Análise qualitativa de uma exposição.** Disponível em: <<http://www.arquimuseus.fau.ufrj.br/site/index.php?option=content&task=view&id=91>>. Acesso em 31 Abr. 2005, 9:25:00.

FERREIRA, Ricardo. **O paço Imperial.** In: *Revista Módulo*. Rio de Janeiro: SPHAN/ Pró-Memória, n. 87, 1985, p. 50-55.

GALLO, Haroldo; MAGALHÃES, Fernanda. **São Paulo: três experiências de intervenção e preservação e um paradoxo.** Comunicação apresentada no

seminário: La cultura arquitectonica hacia 1900: revalorizacion critica y preservación patrimonial, realizada em Buenos Aires de 1 a 3 de Setembro de 1999.

GONZÁLEZ, Erika Marion Robrahn. **Arqueologia em perspectiva: 150 anos de prática e reflexão no estudo do nosso passado.** In Revista USP. São Paulo: 1999/2000.

GUIMARAENS, Cêça. **Os museus do sistema Iphan/ FNpM.** Comunicação apresentada no XI Encontro Nacional da ANPUR. Rio de Janeiro, 2004.

_____; CHOKYU, Margaret Lica; JORGE, A.L.M.; PEREIRA, Simone Guerra; POLLY, Vânia. **A arquitetura de museus de arte moderna no Movimento Moderno.** Comunicação apresentada no I DOCOMOMO Norte Nordeste. Recife, 2006.

_____; IWATA, Nara. **Construindo a Cultura na Idéia de Centro.** Disponível em: <http://www.arquimuseus.fau.ufrj.br/site/index.php?option=content&task=view&id=127&Itemid=112>. Acesso em 27 de Maio de 2006 às 17:50h.

_____. **1985: o ano em que o Paço imperial renasceu.** Disponível em: <http://www.arquimuseus.fau.ufrj.br/site/index.php?option=content&task=view&id=160>. Acesso em 27 de Maio de 2006 às 13:50h.

HORTA, Gloria. **Do CCJF para o mundo.** Rio de Janeiro: CCJF, n. 07, 2001.

KIEFER, Flávio. **Adaptação de edifícios históricos para museus: o caso do Centro Cultural Cee Érico Veríssimo.** Comunicação apresentada no seminário internacional museografia e arquitetura de museus. Rio de Janeiro, 2005.

LIMA, Tânia Andrade; FONSECA, Marta Pereira R. da; SAMPAIO, Ana Cristina de O.; FENZL-NEOPOMUCENO, Andréa; MARTINS, Antonio H. Damasio. **A Tralha doméstica em meados do Século XIX: Reflexos da emergência da pequena burguesia do Rio de Janeiro.** Dédalo, São Paulo, pub. avulsa, 1:205-230, 1989.

LYRA, Cyro Corrêa. **O novo Paço: uma obra para debates.** Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, n. 20, 1984.

_____. **O Paço da Liberdade: Limitações à reciclagem de um monumento eclético.** In: Anais do XXIII Colóquio do comitê Brasileiro de história da arte. Rio de Janeiro: CBHA/ UERJ/ UFRJ, 2004.

MAHFUZ, Edson da Cunha. **Reflexões sobre a construção da forma pertinente.** In: *Projetar: desafios e conquistas da pesquisa e do ensino de projeto*, Fernando Lara e Sônia Marques, org. Rio de Janeiro: EVC, 2003, p. 64-80.

MARIANI, Alayde. **Paço Imperial: roteiro para visita histórica.** 3.ed. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 2000.

MEDEIROS, Benício. **O Paço sai do limbo.** In: *Revista Isto é*, 24 de Março de 1982

MONTANER, Josep Maria. **Museu contemporâneo: lugar e discurso.** Tradução Anita Regina Di Marco. *Projeto*, nº 144, São Paulo, 1991, p.34-41.

NAJJAR, Rosana. **Arqueologia crítica e arqueologia histórica: um diálogo fértil.** Trabalho originalmente apresentado de Pós-Graduação em Arqueologia do MAE/USP, 1999.

_____. **Arqueólogos e comunidade: Parceiros ou rivais?** In *Revista de arqueologia americana*. n. 20, 2002.

PEREIRA, Simone Guerra. **Paço Imperial: valores e transformações.** Comunicação apresentada no Seminário Internacional Museografia e Arquitetura de Museus. Rio de Janeiro, 2005.

PINHEIRO, Augusto Ivan da Freitas. **A Permanência do espaço: Intervenções urbanísticas na Praça XV.** In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, n. 20, 1984.

REIS, José de Souza. **Estudos preliminares para a restauração do Paço.** *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, n. 20, 1984.

RIBEIRO, Rosina Trevisan M.; NÓBREGA, Cláudia; PRUDÊNCIO, Walmor José; SOUZA, Mariana Vaz de; FONTES, Ana Maria Berutti. **Metodologia aplicada para restauro: A importância da pesquisa histórica aplicada à Igreja de São Lourenço dos Índios e ao Palácio Araribóia/ Niterói/RJ.** Comunicação apresentada nos Anais do XI congresso da ABRACOR. Rio de Janeiro, 202.

SALEIRO FILHO, Mário de Oliveira. **Metodologias de análise e entendimento do espaço construído: o caso dos apartamentos com quartos de empregado reversível.** Trabalho desenvolvido para a disciplina "Seminários de Pesquisa 2" ministrada pelos professores Gustavo Rocha Peixoto e Guilherme Lassance. PROARQ:Rio de Janeiro, 2005.

SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. **O Paço da cidade.** In: CAVALCANTI, Lauro. *Paço Imperial*. Rio de Janeiro: GMT Editores Ltda., 1999.

SANTOS, Carlos Nelson F. dos. **Preservar não é tombar, renovar não é pôr tudo abaixo.** In: ensaio & pesquisa, Revista Projeto. São Paulo, n. 86, 1986.

SCHWAITZER, Lenora de Beaurepaire. **A proposta do Centro Cultural da Justiça Federal.** In: Revista Atrium. Rio de Janeiro: CCJF, n. 01, 2001.

SILVA, Vânia Polly da. **Entre a teoria e a prática: as intervenções do IPHAN em monumentos arquitetônicos e as diretrizes teóricas correspondentes.** Estudo de caso – Paço Imperial. Trabalho enviado ao ANPUH, 2005.

SILVA, Regina Pinheiro da; MORLEY, Edna; SILVA, Catarina ferreira da. **A pesquisa Arqueológica: Primeiras notas.** In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, n. 20, 1984.

SPHAN. **Conselho Consultivo da SPHAN aprova projeto de restauração do Paço (RJ).** In: Revista SPHAN. Rio de Janeiro, n.26, 1983.

SPHAN. **Conselho Rio de Janeiro: um balanço das obras de restauração.** In: Revista SPHAN. Rio de Janeiro, n.27, 1983.

ZEIN, Ruth Verde. **Dois décadas de arquitetura para museus.** In: Revista Projeto n. 144, São Paulo, 1991.

_____. **Museus em sete versões.** In: Revista Projeto n. 144, São Paulo, 1991.

Leis e manuais

BRASIL, **Decreto-Lei nº 25**, de 30 de novembro de 1937. Organiza a Proteção de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Diário Oficial (da República Federativa do Brasil), Rio de Janeiro.*

IPHAN. **Manual do IPHAN – Roteiro para apresentação de projeto básico de restauração do patrimônio edificado (versão revisada).** Rio de Janeiro: DEPROT/ Divisão de Apoio Técnico, 2000.

Rio de Janeiro. **Lei Complementar nº 40**, de 20 de julho de 1999.

Pastas do arquivo central do IPHAN

Pasta nº. 1658/ 1659/ 1660/ 1663/ 1664 (casa: Quinze de Novembro)

Pasta nº. 16961697 (casa: Rio Branco)

Dissertações e teses

CASTRO, Claudia G. da Silva; COUTINHO, Claudia Marinho; LEITE, Ana Luisa Dias; MELLO, Vicente Henriques Botelho de; SANTOS, Ana Gomes de. **Olhares sobre a Praça VX e seus monumentos**. Monografia apresentada no curso de especialização em História da Arte e da Arquitetura no Brasil. PUC. Rio de Janeiro, 1992.

FILHO, José de Novais Santos. **De Palácio arquiépiscopal a centro cultural da Justiça federal**. Trabalho de conclusão de curso apresentado à UFF, como requisito para obtenção do título de bacharel em Biblioteconomia e documentação. Niterói, 2004.

GIBELLI, Alessandra. **As teorias de Restauração e suas aplicabilidades**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1999.

LYRA, Cyro Corrêa. **Casa vazia, ruína anuncia: a questão do uso na preservação de monumentos**. Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2005.

POLLY DA SILVA, V. **A arquitetura de museus no centro do Rio de Janeiro**. Dissertação de Mestrado; orientadora: Cêça Guimaraens, PROARQ-FAU-UFRJ, 2000.

RIBEIRO, Rosina Trevisan Martins. **Avaliação Pós-Ocupação Aplicada ao Patrimônio Cultural Edificado: recomendações de projeto de restauro**. Tese (Doutorado em Engenharia de Produção) - COPPE/ Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2000.

SOUZA, Mariana Vaz de. **Sistematização para projetos de restauro no Brasil. Estudo de caso- Hospital São Francisco de Assis**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2004.

Jornais e folhetos

CCJF. **Avenida Central: 1905-2005**. Folheto da exposição: Avenida Central: 1905-2005. Rio de Janeiro: CCJF, 2005.

CCJF. **Da Justiça à arte: os caminhos de um palácio**. Folheto da exposição: da Justiça à arte: os caminhos de um palácio. Rio de Janeiro: CCJF, 2003.

O Globo, Rio de Janeiro, 30/07/2006. **O Rio de todos os estilos.**

O Globo, Rio de Janeiro, 05/11/2005. **Passos que mudaram o Rio.**

O Globo, Rio de Janeiro, 03/07/2005. **Formas vivas em pedra e bronze.**

O Globo, Rio de Janeiro, 20/09/1985. **Paço Imperial, vale a visita. Pela história e pela cultura.**

O Globo, Rio de Janeiro, 08/06/1985. **Artes no Paço da cidade: o público comparece e curte.**

O Globo, Rio de Janeiro, 29/05/1985. **Exposição e concerto abrem atividades no Paço Imperial.**

O Globo, Rio de Janeiro, 25/03/1985. **Paço Imperial, nova opção de lazer no Rio.**

O Globo, Rio de Janeiro, 07/03/1985. **Restaurado, Paço é agora um novo centro de cultura.**

O Globo, Rio de Janeiro, 06/03/1985. **De volta à velha forma, o Paço reabre suas portas.**

O Globo, Rio de Janeiro, 20/02/1985. **Sphan conclui restauração do prédio do Paço Imperial.**

O Globo, Rio de Janeiro, 30/07/1984. **Sob as lajes do Paço, uma bateria de fornos da antiga casa da moeda.**

O Globo, Rio de Janeiro, 04/06/1984. **Paço volta às origens e revela história.**

O Globo, Rio de Janeiro, 19/04/1984. **Pouco a pouco, o Paço da Cidade retoma seu traço original.**

O Globo, Rio de Janeiro, 31/07/1983. **Formas originais e um centro cultural para a Praça 15.**

O Globo, Rio de Janeiro, 23/11/1982. **Restauração do Paço começa com demolição.**

O Globo, Rio de Janeiro, 29/09/1982. **Refazer o prédio original ou manter o atual, a dúvida nas obras do Paço.**

O Globo, Rio de Janeiro, 19/03/1982. **Ludwing recebe hoje o Paço da Cidade, que será reformado junto com a Praça 15.**

O Globo, Rio de Janeiro, 05/03/1982. **Cerimônia marca a devolução do Paço da Cidade.**

O Globo, Rio de Janeiro, 15/01/1982. **Dois anos de trabalho e Cr\$ 100 milhões para recuperar um valioso prédio histórico.**

Folha de São Paulo, São Paulo, 06/03/1985. **O Rio recebe hoje o novo Paço Imperial.**