UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROARQ - PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA

O CONJUNTO ARQUITETÔNICO DO CONVENTO DAS MERCÊS

DE TEMPLO RELIGIOSO A TEMPLO CULTURAL

Giesta Nogueira e Silva

2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROARQ - PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA

O CONJUNTO ARQUITETÔNICO DO CONVENTO DAS MERCÊS

DE TEMPLO RELIGIOSO A TEMPLO CULTURAL

Giesta Nogueira e Silva

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: Profª. Dra. Cêça Guimaraens

Coorientador: Prof. Dr. Luiz Manoel Cavalcanti Gazzaneo

Rio de Janeiro

S586c Silva, Giesta Nogueira e.

O conjunto arquitetônico do Convento das Mercês: de templo religioso a templo cultural. / Giesta Nogueira e Silva. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.

162p

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. UFRJ, 2011.

1. Conjunto Arquitetônico. 2. Templo Religioso. 3. Tempo Cultural.
4. São Luís - Ma. I. Guimaraens, Cêça. (Orientador)II. Título.

CDU: 72(812.1)

05 de agosto de 2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

PROARQ - PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA

O CONJUNTO ARQUITETÔNICO DO CONVENTO DAS MERCÊS

DE TEMPLO RELIGIOSO A TEMPLO CULTURAL

Autor: Giesta Nogueira e Silva

Orientadora: Profª. Dra. Cêça Guimaraens

Coorientador: Prof. Dr. Luiz Manoel Cavalcanti Gazzaneo

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. Ana Albano Amora _____

Prof. Dra.Elizabete Rodrigues de C. Martins _____

Prof. Dr. Guilherme de Araújo Figueiredo _____

Prof. Dr. Luiz Manoel Cavalcanti Gazzaneo _____

Prof. Dr. Renato Gama Rosa _____

Rio de Janeiro

05 de agosto 2011

AGRADECIMENTOS

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

Antes de tudo sou grata ao Divino Senhor, o Arquiteto Maior, por suas inúmeras bênçãos.

À minha família – Edison, Renan e Letícia, pela compreensão nos momentos de ausência.

Aos meus pais, Maria e Sebastião, pelo valor que sempre deram à educação e que com grandes sacrifícios me proporcionaram estudar nas melhores escolas de São Luís.

À minha tia Maria da Graça pelo carinho sempre a mim dedicado.

À Professora Cêça Guimaraens, amiga, professora e orientadora, pela assistência que me deu redirecionando e corrigindo a estrutura deste trabalho e pela valorização e incentivo nos momentos de exaustão.

Ao Professor Luiz Manoel Gazzaneo, pelo apoio nas orientações das pesquisas deste trabalho.

Por fim, estou agradecida ao Professor Ramiro Azevedo pela correção gramatical à luz da nova ortografia e à amiga Maria Teresa Curty pela normalização do texto.

LISTA DE SIGLAS

CIAM – Congresso Internacional de Arquitetura Moderna

CRA – Centro de Referência Nacional Azulejar

DPHAP – Departamento de Patrimônio Histórico, Artístico e Paisagístico do Estado - MA

FUMPH – Fundação Municipal de Patrimônio Histórico, São Luís - Ma

ICOM – Internation Council of Museums

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

OCBPM - Organização das Cidades Brasileiras Patrimoniais Mundiais

OLEAMA – Oleaginosas Maranhenses

UEMA – Universidade Federal do Maranhão

UNESCO – United Educational, Scientific and Cultural Organization

LISTA DE FIGURAS

Pág.

Fig. 1.1: Centro Cultural Georges Pompidou 35

Fig. 1.2: Staatsgalerie em Stutgart …… 35

Fig. 1.3: Gare d'Orsay de Gae Aulenti em Paris 36

Fig. 1.4 : Getty Center em Los Angeles 36

Fig. 1.5: Museu do Metropolitan em Nova York 37

Fig. 1.6: Pinacoteca de São Paulo 39

Fig. 2.1: Vista aérea da Pinacoteca de São Paulo 46

Fig. 2.2: Croqui da cronologia das alterações ocorridas em função da inversão do acesso principal do edifício do Convento 47

Fig. 2.3: Legenda de padrões de representação gráfica para análise do parti, segundo Clark e Pause 50

Fig. 2.4: Museu de arte romana em Mérida 59

Fig. 2.5: Museu municipal de Abteiberg de Hans Hollein, na Alemanha 60

Fig. 2.6: Museu do Louvre em Paris 60

Fig. 2.7: Planta do Sainsbury Center na Noruega – modelo planta livre 61

Fig. 2.8: Museu do crescimento ilimitado, Philippeville, Argélia 61

Fig. 2.9: museu de arte de Dusseldorf 61

Fig. 2.10: Museu Van Gogh em Amisterdã 62

Fig. 2.11: Pinacoteca de Munique 62

Fig. 3.1: Localização do Conjunto das Mercês no Centro histórico, em São Luís, Maranhão, Brasil 66

Fig. 3.2: Centro Histórico com traçado do engenheiro Francisco Frias de Mesquita 67

Fig. 3.3: Mapa demonstrativo das instancias das áreas de tombamento 69

Fig. 3.4: Planta de situação do Conjunto das Mercês 71

Fig. 3.5: Fachada (oeste) da Rua da Estrela do conjunto das Mercês 72

Fig. 3.6: Fachada posterior do Convento da Rua da Palma, adaptado ao uso militar 74

Fig. 3.7: Igreja do Convento das Mercês 75

Fig. 3.8: Fachada principal da Rua da Palma (oeste) do convento das Mercês 75

Fig. 3.9: Detalhe da fachada principal da Rua da Palma, com evidência do uso militar... 76

Fig. 3.10: Mapa da cidade de São Luís de 1912 de Justo Jansen 76

Fig. 3.11: Manuscrito da cidade de São Luís, original do Arquivo Nacional do Tombo, Lisboa 77

Fig. 3.12: Planta do Convento Mercedário de Belém de 1793 77

Fig. 3.13: Mapa dos estilos arquitetônicos do entorno do Convento 80

Fig. 3.14: Principais edificações do entorno do conjunto das Mercês 81

Fig. 3.15: Cafua das Mercês 82

Fig. 3.16: Solar da Baronesa de Anajatuba – sede do IPHAN 82

Fig. 3.17: Solar dos Vasconcelos – sede do Departamento de Patrimônio Histórico Artístico e Paisagístico do Estado – DPHAP 82

Fig. 3.18: Sobrados do curso de arquitetura da UEMA 82

Fig. 3.19: Igreja do Desterro 82

Fig. 3.20: Escola de Música Lilah Lisboa 82

Fig. 3.21: Antiga sede do jornal “O Imparcial” 83

Fig. 3.22: Centro de referência Azulejar 83

Fig. 3.23: Vista da fábrica da OLEAMA 85

Fig. 3.24: Vista aérea do Convento com detalhe para fábrica OLEAMA e Aterro 85

Fig. 3.25: Vista aérea do centro histórico 86

Fig. 3.26: Croqui do conjunto Conventual com identificação dos espaços livres 87

Fig. 3.27: Montagem pela autora das fotos de 1908 da Igreja e Convento 88

Fig. 3.28: Fachada da Rua da Estrela e da Rua da Palma do Convento 88

Fig. 3.29: Vista geral do pátio, circulação entre arcos e ambientes 89

Fig. 3.30: Escadarias em estrutura metálica contemporânea 89

Fig. 3.31: Croqui de corte do Convento com detalhes das cimalhas sobre as paredes das arcarias 91

Fig. 3.32: Vista da parede das arcarias térreo e superior 92

Fig. 3.33: Foto com detalhes da circulação do pavimento térreo 92

Fig. 3.34: Croqui das prospecções do Convento 93

Fig. 3.35: Croqui das fases de construção das intervenções mais recentes 94

Fig.3.36: Detalhe em frente a entrada da Rua da Palma em pedra de Lioz 95

Fig. 3.37: Poço em alvenaria de pedra 96

Fig. 3.38: Registro de galeria de águas pluviais encontrado na ala sul do convento 96

Fig. 3.39: Croqui com indicações de demolições (subtrações) e acréscimos recentes 100

Fig. 3.40: Croqui do pavimento térreo do Convento, segunda versão 102

Fig. 3.41: Croqui do pavimento superior do Convento, segunda versão 103

Fig. 3.42: Croqui da 1ª versão do projeto do Convento destacando passarela metálica ... 103

Fig. 3.43: Vistas da circulação em concreto que foi demolida 104

Fig. 3.44: Escada em estrutura metálica de acesso ao pavimento superior 104

Fig. 3.45: Preservação das paredes em pedra e execução em alvenaria em tijolos cerâmicos 105

Fig. 3.46: Arcadas e estrutura em pedra e recuperação dos arcos, no claustro 105

Fig. 3.47: Detalhes pintura de arcos em verniz e pintura interna de alvenaria 106

Fig. 3.48: Fachada com detalhe para a pintura externa molduras e cimalhas 107

Fig. 3.49: Assentamento de piso em pedra Piracuruca em pavimento térreo 107

Fig. 3.50: Piso do segundo pavimento em tábua corrida 108

Fig. 3.51: Piso em tábua corrida sobre laje de concreto do segundo pavimento 108

Fig. 3.52: Forros do térreo do Convento 109

Fig. 3.53: Forro do segundo pavimento 109

Fig. 3.54: Tratamento do madeiramento da cobertura e estrutura em madeira com tesouras de pendural do Convento 110

Fig. 3.55: Vista das paredes do claustro com detalhes para o beiral 110

Fig. 3.56: Demolição de platibanda e detalhe do rodo do punhal da fachada sul 111

Fig. 3.57: Cobertura com telhas cerâmicas 111

Fig. 3.58:Fechamento de vãos com esquadria do tipo guilhotina 112

Fig. 3.59: Início dos serviços de paginação do piso do claustro 113

Fig. 3.60: Vista do galpão demolido no início dos serviços e detalhe da execução da balaustrada no largo da fachada da Rua da Estrela 113

Fig. 3.61: Largo da fachada principal da Rua da Estrela, com palmeiras 114

Fig. 3.62: Pátio da fachada da Rua da Palma com palmeiras e pavimentação em asfalto. 114

Fig. 3.63: Foto atual do adro lateral da Rua da Lapa 115

Fig. 3.64: Fachada da Rua da Palma com aparelhos de ar condicionado nas esquadrias.. 115

Fig. 3.65: Croqui do pavimento térreo da distribuição atual dos espaços do Convento..... 117

Fig.3.66: Croqui do pavimento superior da distribuição atual dos espaços do Convento. 118

Fig. 3.67: Detalhes das bases dos arcos com cisalhamento de material 119

Fig. 3.68: Trincas na parede do claustro, ala oeste, do pavimento superior 119

Fig. 3.69: Escoramento de madeira nos arcos 119

Fig. 3.70: Aspectos das escavações arqueológicas do espaço da igreja 121

Fig. 3.71: Fachada lateral norte ao lado da igreja 121

Fig. 3.72: Croqui da fachada norte do Convento prospectada 122

Fig. 3.73: Planta dos alicerces e pisos das ruínas da igreja 122

Fig. 3.74: Suposta tipologia da igreja original 123

Fig. 3.75: Planta de situação dos alicerces da igreja 124

Fig. 3.76: Proposta do projeto básico de reconstrução da igreja 125

Fig. 4.1: Croqui da fachada principal e do vestíbulo do CRA 128

Fig. 4.2: Planta de situação dos prédios que compõe o CRA 129

Fig. 4.3: Parede meeira entre os prédios e detalhe para as colunas de sustentação 129

Fig. 4.4: Vestíbulo do CRA entrada da Rua da Palma 130

Fig. 4.5: Foto da fachada do CRA e detalhes de azulejo português 130

Fig. 4.6: Croquis de demolição e adição do CRA 134

Fig. 4.7: Parede de taipa a ser recuperada no CRA 135

Fig. 4.8: Restauração de azulejos da fachada do prédio 136

Fig. 4.9: Intervenção realizada em 2010, no auditório Marly Sarney e instalações de ar condicionado no auditório José Sarney, em 1989 140

Fig. 4.10: Instalações de ar condicionados no pátio lateral da ala sul e fachada leste 140

Fig. 4.11: Instalações de ar condicionado, elétrica e segurança no CRA 141

Fig. 4.12: Instalação de condensadores do ar condicionado 141

Fig. 4.13: Foto do elevador no Convento das Mercês 142

Fig. 4.14: Vista da escada em Madeira no CRA 142

Fig. 4.15: Planta do pavimento térreo do Convento com localização de elevadores, rampas e escadas 143

Fig. 4.16: Planta do pavimento térreo do CRA com localização de elevadores, rampas e escadas 143

Fig. 4.17: Tipologia dos partidos de construções coloniais de São Luís 146

Fig. 4.18: Vistas da fachada interna e circulação com esquadria veneziana do CRA 146

Fig. 4.19: Croqui do térreo com possíveis percursos expositivos no Convento ……... 147

Fig. 4.20: Foto de exposição realizada na circulação do clautro do Convento 148

Fig. 4.21: Croqui do pavimento superior com possíveis percursos expositivos no Convento ……..... 148

Fig. 4.22: Serviço de montagem da exposição "Brasil 500 anos" no Convento em 2000 149

Fig. 4.23: Croqui do térreo com possíveis percursos expositivos no CRA .....…… 150

Fig. 4.24: Croqui do pavimento superior com possíveis percursos expositivos no CRA.. 150

Fig. 4.25: Salas de exposição do CRA 152

Fig. 5 : Divisórias dos capítulos: Foto montagem feita pela autora a partir de fotos da Igreja e do Convento de Gaudêncio Cunha, Álbum de 1908.

Quadro 01: Evolução cronológica do Conjunto das Mercês 78

Quadro 02: Redistribuição dos espaços do Convento após restauração 116

RESUMO

O CONJUNTO ARQUITETÔNICO DO CONVENTO DAS MERCÊS: DE TEMPLO RELIGIOSO A TEMPLO CULTURAL

Autora: Giesta Nogueira e Silva

Orientadora: Profª. 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 principal desta dissertação é a inserção da arquitetura contemporânea na adequação de uso e preservação de prédios históricos, enfocando-se a preservação da identidade arquitetônica face à adoção de técnicas de intervenções modernas. Para isso, nesta pesquisa se estabelece uma busca historiográfica em registros bibliográficos e fontes documentais produzidas durante a realização das obras de restauração do Conjunto Arquitetônico das Mercês em São Luís – Ma, para adequá-lo ao novo uso de centro cultural e museu, com base em aspectos considerados nas teorias de restauro e nas cartas patrimoniais. Ademais, estabelece-se uma análise arquitetônica dos temas abordados nas recomendações para o restauro e dos temas aplicados a museus, verificando-se elementos constitutivos da forma e outras características essenciais relacionados a um diálogo comparativo entre os edifícios do Conjunto Arquitetônico do Convento das Mercês e o Centro de Referência Azulejar, tipologicamente bastante diferenciados, porém com mesma adequação de uso para centro cultural.

Palavras-chave: Patrimônio arquitetônico, Adequação de uso, Reutilização de edifícios históricos, museus e centros culturais, Conjunto Arquitetônico das Mercês, Centro de Referência Azulejar, São Luís- Ma.

Rio de Janeiro, 05 de agosto de 2011

ABSTRACT

O CONJUNTO ARQUITETÔNICO DO CONVENTO DAS MERCÊS: DE TEMPLO RELIGIOSO A TEMPLO CULTURAL

Autora: Giesta Nogueira e Silva

Orientadora: Profª. Dra. Cêça Guimaraens

Summary of Dissertation submitted to the Master Graduate Program in Architecture, School of Architecture and Urbanism, Federal University of Rio de Janeiro - UFRJ, as part of the requirements for obtaining the title of Master of Science in Architecture.

The main theme of this dissertation is the insertion of contemporary architecture in the appropriateness of use and preservation of historic buildings, focusing on the preservation of architectural identity in the face of adoption of modern techniques of intervention. To do this, this research establishes a search in bibliographic records historiographer and documentary sources produced during the execution of the works of the architectural restoration of Mercy in St. Luis – Ma, , for fit the new use of museum and cultural center, based on aspects considered in the theories of restoration and assets in the letters. Moreover, it establishes an architectural analysis of the issues addressed in the recommendations for the restoration and themes applied to museums and there´s evidence of the essential shape and other characteristics related to a dialogue comparing the architectural buildings of the Convent of Mercy and Reference Center tile, typologically quite different, but with the same suitability for use cultural center.

Keywords: Heritage architectural suitability for use, reuse of historic buildings, museums and cultural centers, architectural ensemble of Mercy, Reference Center Tile, St. Luis-Ma

Rio de Janeiro, August 5, 2011

SUMÁRIO

Pág.

INTRODUÇÃO 16

CAPÍTULO I – O PATRIMÕNIO ARQUITETÔNICO 19

O PATRIMÔNIO E A ARQUITETURA DE EDIFÍCIOS HISTÓRICOS 21

Identidade arquitetônica e os valores atribuídos 24

Adequação a um novo uso e as teorias de restauro 27

Adequação a um novo uso e as Cartas Patrimoniais 30

REUTILIZAÇÃO DE EDIFÍCIOS HISTÓRICOS ADEQUADOS A MUSEUS E CENTROS CULTURAIS 34

CAPÍTULO II - O PROJETO DE RESTAURO E A ARQUITETURA DE MUSEUS 41

SOBRE ALGUNS CONCEITOS DE ARQUITETURA 43

Sobre forma, espaço e ordem 43

A forma exterior e o espaço interno 48

O PROJETO DE ARQUITETURA 53

PROJETO DE ARQUITETURA DE RESTAURAÇÃO 55

ARQUITETURA DE MUSEUS 58

Repertório tipológico 58

Ordenação espacial 60

Relação forma-discurso 63

CAPÍTULO III – O ESTUDO SOBRE O CONJUNTO DAS MERCÊS 64

A LOCALIZAÇÃO 66

O CONJUNTO MERCEDÁRIO 71

A cronologia das transformações 72

A PRESERVAÇÃO DO ENTORNO IMEDIATO DO CONJUNTO MERCEDÁRIO .. 79

DESCRIÇÃO DA ARQUITETURA DO CONJUNTO MERCEDÁRIO – CONVENTO E IGREJA 86

O PROJETO DE RESTAURAÇÃO 90

O levantamento do monumento 90

A implementação do projeto e os critérios teóricos adotados 97

As idéias representadas no Projeto de Restauração 100

Circulação e Claustro 103

Escadas e Elevador 104

Alvenarias 105

Pavimentação 107

Forros 109

Cobertura e Detalhes de Fachadas 110

Vãos 111

Paisagismo 112

Projetos Complementares 115

REDISTRIBUIÇÃO DA ORGANIZAÇÃO ESPACIAL INTERNA DO CONVENTO. 116

A IGREJA DAS MERCÊS – UMA INTERVENÇÃO DE RECONSTRUÇÃO 120

CAPÍTULO IV – ANÁLISE TEÓRICO-COMPARATIVA DO CONVENTO COM AS TEORIAS DO RESTAURO E TEMAS DA ARQUITETURA DE MUSEUS 126

CONHECENDO O CRA 128

ANÁLISE COMPARATIVA À LUZ DOS TEMAS DA TEORIA DO RESTAURO E CARTAS PATRIMONIAIS 132

ANÁLISE COMPARATIVA COM OS TEMAS DE ARQUITETURA DE MUSEUS.. 144

Repertório tipológico 144

Ordenação espacial e relação forma-discurso 146

Materialidade de fundo 151

CONSIDERAÇÕES FINAIS 153

REFERÊNCIAS 156

INTRODUÇÃO

O arquiteto Lúcio Costa define a arquitetura como "uma construção concebida em função de uma época, de um meio, de uma determinada técnica e de um determinado programa, com a finalidade de organizar o ordenar plasticamente o espaço" (COSTA, 2005, p. 246). Como parte integrante da vida cotidiana, ela revela traços de uma determinada civilização quando, em uma construção, puder identificar características próprias do lugar, costumes e interesses daquele grupo social e a cultura dominante que influenciam o uso de uma técnica em detrimento de outra. Para se entender a arquitetura dever-se-á considerá-la enquanto idealizada, projetada e materializada em resposta às condições existentes, de natureza funcional e de ordem social, política e econômica e sob o aspecto a arte ou técnica de projetar e edificar o ambiente habitado pelo ser humano. Assim, a arquitetura diz respeito a espaços caracterizados pelos materiais que os constituem, à necessidade, à estética e à forma. Diz J. Netto (2002, p. 30) que a "arquitetura é espaço interior e exterior, configurado por materiais, necessidade e beleza".

A arquitetura leva em consideração a função, a técnica, integra-se ao lugar absorvendo a identidade local e torna-se objeto público, para, então, se revelar na condição de arte vernacular. Assim, com esses traços, ela, enquanto arte irá além das contemplações das exigências funcionais de um programa. E isso é que a diferencia das outras artes (SCRUTON apud LYRA, 2005, p. 19). Segundo Geoffrey Baker (1991), a arquitetura, enquanto arte diferencia-se da pintura, música e escultura, porque abriga atividades humanas, fazendo parte da sua existência. É através da arquitetura que se compreende uma sociedade, porque é através dela que se capta o espírito do lugar, o "Genius Loci", e se abrigam as qualidades intrínsecas da paisagem e da cultura. A arquitetura deve ter uma finalidade útil para a cultura e deve prestar este serviço com eficácia. Assim, os edifícios devem explicitar sua finalidade e informar claramente seus desígnios. Devem possuir significado e uso definidos.

A arquitetura é funcional por natureza. Desta forma, o interesse pela preservação dos edifícios de centros históricos, através da adequação a novos usos, vem crescendo. Contudo, o que se percebe é que as alternativas vocacionais dos edifícios históricos – limitadas pelas suas formas, distribuição espacial e ambientação – normalmente os direcionam à nova função de centro cultural, motivados por interesses econômicos e turísticos, pois atrairão visitantes e promoverão, na maioria dos casos, a valorização do lugar onde estão inseridas.

Um edifício histórico, ao ser restaurado, deverá manter sua identidade original, os valores atribuídos - artístico e histórico - a ele inerentes. Em contrapartida, deverá adquirir valor de contemporaneidade com a inserção de novos elementos para adequá-lo ao novo programa.

Dentro do tema da adequação de prédios históricos a centros culturais e museus, com inserção da arquitetura contemporânea e aplicabilidade de técnicas de restauro, nesta dissertação, analisou-se o projeto de restauração e adequação do Conjunto Arquitetônico das Mercês – um edifício conventual. Ao mesmo tempo manteve-se um diálogo comparativo com outro projeto de restauração - do Centro de Referência Azulejar, um sobrado colonial, que, quando inaugurado, terá a mesma finalidade cultural. Ambos situados no Centro Histórico de São Luís, Maranhão. Assim, pode-se detectar se as intervenções realizadas seguiram aos preceitos das técnicas de conservação e restauro, se houve alteração nos símbolos da história e identidade desses dois monumentos, quando das adequações à forma e à função de ambos, a centro cultural.

Esta pesquisa tem por finalidade contribuir em debates sobre a adequação a novos usos de edifícios históricos, pois traz conclusões pertinentes à tentativa da mais perfeita reabilitação destes espaços a um uso normal.

Em meio a todas as recomendações das cartas patrimoniais, legislações e teorias de restauração uma coisa é certa: só se poderá garantir a perpetuidade de um bem arquitetônico a gerações futuras, através da utilização correta desse bem, agregando valores e tornando possível a permanência do patrimônio histórico edificado. Portanto, é necessária a análise da adequação de uso, que, no caso específico estudado, diz respeito à possibilidade de compatibilizar-se à preservação da identidade arquitetônica de edifícios históricos com a complexidade programática dos centros culturais.

A dissertação está estruturada em quatro capítulos. As fontes utilizadas são fundamentalmente textuais voltadas para a área de restauro, nos âmbitos nacional e internacional. Para a elaboração do trabalho foram pesquisados livros, artigos e periódicos que abordam temas ligados à reutilização do patrimônio histórico. Especificamente sobre o Conjunto Arquitetônico das Mercês e o Centro de Referência Azulejar foram utilizados documentos de acervos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico, da Fundação José Sarney e de acervos particulares. Sites institucionais do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico, da Fundação José Sarney, depoimentos do arquiteto responsável pelo projeto de restauração do edifício do Convento das Mercês, Olavo Pereira da Silva, do presidente da Fundação José Sarney, Joaquim Itapary, do diretor administrativo da fundação José Sarney, Raimundo Quintiliano, do

responsável pelas obras de restauração do Convento, Engº Edison Hofke Costa, complementam a fundamentação necessária à apresentação desta pesquisa.

O primeiro capítulo refere-se 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, Aloïs Riegl, Françoise Choay e Riegl. 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 e da reutilização de edifícios históricos adequados a museus e centros culturais.

Na segunda seção trata-se do projeto de restauração, da forma exterior e o espaço interno, dos temas da Arquitetura de museus. 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 do Conjunto Arquitetônico das Mercês e do Centro de Referência Azulejar.

O terceiro capítulo apresenta um estudo descritivo do Conjunto Arquitetônico das Mercês, face à importância desse edifício enquanto exemplar conventual de indiscutível valor histórico. Aborda-se a implementação do projeto de restauração e os critérios teóricos adotados, as inserções após as obras de restauração de 1989 e a redistribuição dos espaços internos e um projeto de intervenção para construção da Igreja das Mercês – um memorial em homenagem ao Padre Antônio Vieira.

No quarto e último capítulo, verifica-se a forma, função e a preservação da identidade arquitetônica do Conjunto Arquitetônico das Mercês, num diálogo constante com o centro de Referência Azulejar, face aos tópicos essenciais da Arquitetura de museus.

CAPÍTULO I

O PATRIMÔNIO ARQUITETÔNICO

Fig.5

No primeiro capítulo do desenvolvimento desta pesquisa estão os fundamentos teóricos da dissertação no que se refere à restauração de edifícios históricos voltada para a adequação de uso e a preservação do patrimônio arquitetônico.

Discorre-se sobre noções de patrimônio histórico, as teorias de restauração, legislações pertinentes e os principais preceitos das Cartas Patrimoniais articulados ao contexto estudado sobre a preservação e uso da arquitetura dos edifícios históricos. Em seguida, é analisada a reutilização do patrimônio histórico adequado, especificamente, ao uso com finalidade de museu e centro cultural, discorrendo sobre as limitações impostas pelo respeito à arquitetura original desses monumentos, quando se trata de atender a novo uso.

Para tanto, foram utilizadas as fontes bibliográficas mencionadas na introdução deste trabalho e outras que se fizeram necessárias.

O PATRIMÔNIO E A ARQUITETURA DE EDIFÍCIOS HISTÓRICOS

A valorização do passado ou do que sobrou dele nas paisagens dos lugares vem ocorrendo em todo o mundo, como forma de preservação da identidade da sociedade desses lugares. Esse fenômeno tão comum em nossos dias é motivado por diversas razões.

Para Le Goff (1990), a valorização atual do passado tem a ver com o fim da era de otimismo no futuro, iniciada com o Iluminismo, nas sociedades ocidentais. As guerras, a fome, os holocaustos, juntamente às ameaças de autodestruição da espécie humana, os problemas ecológicos a nível global e o colapso de construção de uma sociedade nova e mais justa - em geral, os acontecimentos do século XX tornaram o futuro, que tanto se esperava, incerto, apesar dos progressos técnicos e científicos.

Já para Santos (1994), a globalização das comunicações instantâneas vem homogeneizando o espaço global, tornando todos os lugares muito parecidos, além de que vem provocando, em cada lugar, a procura pela diferenciação, pela individualidade e por uma singularidade própria.

Já Abreu (1997) diz que "o passado é uma das dimensões mais importantes da singularidade. É ele quem vem dando suporte à procura da diferença, materializado na paisagem, preservado nas 'instituições de memória' ou ainda vivo na cultura e no cotidiano dos lugares".

Por sua vez, numa tentativa de preservar o desse passado, intervenções urbanas vêm acontecendo nas cidades com intuito de serem revitalizados os espaços antigos correspondentes ao patrimônio histórico, adequando-os a novos usos ligados a políticas habitacionais, a atividades sócio-culturais ou a atividades econômicas.

Ao preservar um imóvel com valor cultural mantém-se viva a história, a cultura e a memória de um povo. É a herança cultural de uma coletividade materializada e isso que o caracteriza como patrimônio histórico, já que se trata de um produto humano de uma determinada época.

A Constituição Brasileira de 1988 descreve patrimônio cultural brasileiro como "os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da

sociedade brasileira, nos quais se incluem: as formas de expressão; os modos de criar, fazer e viver; as criações científicas, artísticas e tecnológicas; as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico" (artigo 216)[1].

Patrimônio histórico, segundo Choay, 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, 2006, p. 11).

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, 2006, p. 158).

Françoise Choay, na introdução do seu livro "Le patrimoine en questions"[2] aborda os conceitos de monumento (sem qualificativo) e de monumento histórico, a partir da análise de Alois Riegl, de monumentos. Choay reconhece o trabalho de Alois Riegl em "O culto moderno aos monumentos", de 1903, como um trabalho fundador reflexivo sobre patrimônio e que é reconhecido até hoje. Porém, no âmbito de uma perspectiva mais genérica, a autora resgata a análise de Riegl, sem se limitar somente aos monumentos históricos.

Choay define monumento reportando-se à etmologia da palavra que deriva do substantivo latino "monumentum", derivado do verbo "monere" que significa avisar, advertir e chamar à memória. Monumento é todo artefato com função de remeter à memória viva, orgânica e afetiva de uma sociedade, estabelecendo um referencial de identificação daquela sociedade relacionado a acontecimentos, crenças, ritos, regras sociais e valores.

> On appellera alors 'monument' tout artefct (tombeau, stele, poteau, totem, bâtiment, inscription…) ou ensemble d'artefacts délibérément conçus et réalisés par une communauté humaine, quelles qu'en soient la nature et les dimensions (de la famille à la nation, du cla à La tribu, de la communauté des croyants à celle de La cite...), afin de rappeler à la mémoire vivante, organique et affective de sés membres, dês personnes, dês événements, des croyances, des rites, ou des règles sociales constitutifs de son identité. (CHOAY, 2009; p. IV).

[1] IPHAN, Coletânia de leis sobre preservação do patrimônio. Rio de Janeiro, IPHAN, 2006.
[2] CHOAY, Françoise. Le patrimoine en questions. Editora Seuil, 2009

Como diz Choay (2009, p. V)[3]: "entendido como memorial intencional, o monumento clama por vigilância e manutenção permanentes [...] exposto também à destruição deliberada, que pode assumir dois aspectos positivo e negativo" (tradução nossa).

Pelo aspecto positivo, considera-se que a destruição do monumento ocorrerá quando a comunidade decidir demoli-lo porque este não mais possui valor mnemônico/memorial e de identidade. Quanto à destruição sob seu aspecto negativo, tem sido praticada durante muito tempo, por todos os povos. Muitas revoltas ao longo da história destruíram os monumentos porque estes lhes pareciam consagrar os tempos anteriores e estorvar os novos e diferentes rumos, pretendidos para o futuro. Ao longo da segunda metade do século XX, as sociedades ocidentais praticamente pararam de erigir monumentos intencionais que implicavam na memória afetiva, no presente, "salvo quando elas servem para nos lembrar ou impedir de esquecer eventos particularmente trágicos e traumáticos e/ou quando está no jogo o destino da humanidade, a exemplo dos genocídios do século XX" (CHOAY, 2009, p. VI; tradução nossa)[4]. Os monumentos erigidos no pós-guerra de 1914 nas vilas francesas em homenagem aos mortos juntamente ao monumento do campo de batalha de Verdum, dos campos de concentração nazistas como o de Auschwitz ou os grandes cemitérios militares como o Colleville, constituem-se em verdadeiras relíquias sem qualquer apelo de criação simbólica.

"O monumento histórico não é um artefato intencional, uma criação 'ex nihilo' de uma comunidade humana com fins mnemônicos" (CHOAY, 2009, p. VII; tradução nossa)[5]. O monumento histórico é escolhido dentro de edifícios pré-existentes em razão de seu valor para a história (valor da história dos acontecimentos, social, econômico ou político, da história tecnológica ou da história da arte...) e/ou seu valor estético. Hoje, depois de inúmeras definições através dos tempos, desde Riegl, o monumento enquanto patrimônio não poderá mais ser olhado como uma recordação ou nostalgia do passado, mas algo que tem que fazer parte do presente, assumindo um caráter de contemporaneidade à medida que representa "o futuro do nosso passado" (FAWCETT, 1976).

A legislação brasileira, no Decreto-Lei Federal nº. 25, de 1937, expõe: "constitui o patrimônio histórico e artístico nacional, o conjunto de bens móveis e imóveis existentes no

[3] Tradução de texto feito pela autora, do livro de CHOAY, Françoise. Le patrimoine en questions. Editora Seuil, 2009.
[4] Op. cit.
[5] Op. cit.

país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico, etnográfico, bibliográfico ou artístico" (artigo 1º).

A Carta de Veneza em 1964 define a "noção de monumento histórico como a produção arquitetônica isolada bem como o sítio urbano ou rural que dá testemunho de uma civilização particular, de uma evolução significativa ou de um acontecimento histórico. Estende-se não só às grandes criações, mas também às obras modestas, que tenham adquirido, com o tempo, uma significação cultural" (artigo 1º).

Para Ribeiro et al.(2003), a preservação de um bem está relacionada aos valores nele reconhecidos. Os valores atribuídos à edificação servirão de balizadores das intervenções que o prédio poderá sofrer para que não seja descaracterizado nem perca a identidade, além do motivo pelo qual tornou o bem de interesse de preservação e possível de adequação às necessidades dos tempos atuais ao novo uso, sem prejudicar sua relação com o passado.

Destarte, em uma análise teórica das intervenções em restaurações de edifícios históricos para adequação à contemporaneidade, há de se levar em consideração a identidade arquitetônica do imóvel, os valores atribuídos e o novo uso desse bem.

A seguir discorreremos sobre esses tópicos.

Identidade arquitetônica e os valores atribuídos

"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, 2006, p. 139). Desta forma, Ruskin traduz toda a importância que a arquitetura tem sobre a sociedade, sobre a identidade de um grupo e sobre a sua história.

Choay (2006, p. 139) ainda afirma que "mais que pela história ou por 'uma' história, esse passado é em primeiro lugar e essencialmente definido pelas gerações humanas que nos precederam". Uma obra arquitetônica constitui-se num elo entre o presente e o passado. Pertencendo a esses dois momentos temporais, influencia e delineia a identidade do grupo social. Na relação entre passado e presente, Choay (2006, p. 113), leciona 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.

E ainda diz: “indivíduos e sociedades não podem preservar e desenvolver sua identidade senão pela duração e pela memória” (CHOAY, 2006, p. 113).

A arquitetura é carregada de sentimentos de gerações, acontecimentos públicos, tragédias, fatos novos e antigos. Ela acumula os modos de vida do homem como testemunho materializado daqueles que a criaram em sua origem e também daqueles que viveram ali e lhe deram novos uso e significado.

Segundo Gutiérrez (1989, p. 18):

> 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.

Para que um bem edificado se mantenha vivo deverá estar adaptado às necessidades da sociedade naquele momento, através da reintegração do mesmo, que na maioria das vezes, só acontece a partir da readaptação a um novo uso. Para essa nova função, fazem-se necessárias adaptações na arquitetura do edifício de forma cautelosa para que não ocorra a perda de sua identidade.

A questão do uso, muito discutida ainda hoje, teve como precursor o arquiteto francês Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879). Este já dizia que a utilização do edifício seria a melhor forma de preservá-lo e esta deveria ser tão adequada para que não houvesse necessidade de mudança (SANTOS, 2005).

“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 apud LONGO, 2007, p. 26). Complementando, então: a preservação da identidade arquitetônica dos edifícios históricos, com reutilização diversa daquela original, limita-se às vocações da tipologia arquitetônica do monumento. É o que Lyra afirma: “a reciclagem de um monumento para novo uso tem a limitação imposta pelo caráter da arquitetura em questão” (LYRA, 2004, p. 157).

Na busca do equilíbrio entre agregar novos valores a um monumento e manter os antigos, intervenções serão realizadas visando sua autenticidade que, por sua vez, revelar-se-á um tema que "passa pelo da identidade, que é mutável e dinâmica e que pode adaptar, valorizar, desvalorizar e revalorizar os aspectos formais e os conteúdos simbólicos de nossos patrimônios", como diz o documento regional do Cone Sul sobre autenticidade (CARTA DE BRASÍLIA, 1995).

Riegl (2006), em *O Culto Moderno dos Monumentos*, discorre sobre os valores que podem ser atribuídos aos monumentos e suas relações, e os classifica em valores de "rememoração" e valores de "contemporaneidade". O primeiro está ligado ao passado, à memória, ao valor histórico da antiguidade, enquanto o segundo se refere à capacidade que o monumento tem de satisfazer as necessidades contemporâneas. Os valores de rememoração abrangem o de antiguidade, o histórico e o de rememoração intencional. Já os valores de contemporaneidade englobam o valor de uso e o de arte.

O valor de rememoração de antiguidade revela-se de imediato pelo seu aspecto de não moderno que sensibiliza as massas e o público culto, pretendendo ser universal. Provoca piedade em relação às velhas construções fazendo aflorar no espectador a sensação do tempo transcorrido. A esse propósito, Riegl (2006, p. 73) afirma que "o culto do valor de antiguidade opõe-se, assim, diretamente, à conservação do monumento: pois, sem dúvida, o jogo livre das forças naturais objetiva necessariamente a destruição total do monumento".

O valor de rememoração histórica poderá ser postulado para qualquer traço sobrevivente do passado e remeterá ao cânone de que é testemunha. Permitirá e até solicitará a recuperação e restauro de forma a garantir sua perenidade. Do ponto de vista do valor histórico, a degradação, que é essencial para o valor de antiguidade, deverá ser suprimida.

> As destruições passadas, imputáveis aos agentes naturais não podem ser anuladas e, do ponto de vista do valor histórico, elas não devem também ser reparadas. Mas as destruições futuras, as que o valor de antiguidade não somente tolera, mas postula, são inúteis aos olhos do valor histórico (RIEGL, 2006, p. 78).

O valor de rememoração intencional é o que mais se aproxima dos valores da contemporaneidade, pois "ele impede quase definitivamente que um monumento sucumba no passado, e o guarda sempre presente e vivo na consciência das gerações futuras" (RIEGL, 2006, p. 85).

Os valores de contemporaneidade tenderão a considerar o monumento igual a uma criação moderna. Dessa forma:

> Ao invés de considerar o monumento enquanto tal, o valor de contemporaneidade tenderá, imediatamente, a tomá-lo de forma igual a uma criação moderna recente, e a exigir também que o monumento (antigo) apresente o aspecto característico de toda obra humana em sua gênese (RIEGL, 2006, p. 91).

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

O valor de uso refere-se aos edifícios e obras antigas que continuam a ser utilizadas atendendo às necessidades materiais do homem. Muitas vezes demandarão restaurações, adaptações que se chocam com os valores históricos e de antiguidade. Já o valor de arte atenderá às necessidades do espírito, satisfazendo as aspirações da vontade artística moderna.

O valor de arte relativo está ligado à capacidade que o monumento antigo tem em impressionar o homem moderno, enquanto que o valor de novidade atribui ao novo uma incontestável superioridade sobre o velho e está relacionado à forma, cores, qualidades presentes nos monumentos e mais acessíveis ao grande público.

Choay menciona, ainda, um valor do patrimônio histórico como um empreendimento econômico considerável. Ela nos diz que este valor fora "induzido pelo desenvolvimento da indústria cultural" (CHOAY, 2006, p. 239). As cidades históricas são oferecidas como produtos de consumo cultural através do turismo como forma de atividade econômica, o que provoca um grande dilema entre o desenvolvimento e a preservação.

O valor, qualquer que tenha sido considerado, que credenciou um determinado edifício histórico a ser preservado deverá ser respeitado e os elementos que o representam deverão ser mantidos após a intervenção arquitetônica.

Adequação a um novo uso e as teorias de restauro

Tanto Viollet-le-Duc quanto Ruskin preconizavam que o uso deveria assegurar uma boa manutenção e também que não se teria intervenções tão incisivas. Viollet-Le-Duc dizia que o ideal seria encontrar um uso tão adequado ao edifício que não alterasse sua disposição na nova implantação. Ruskin preconizava que se deveriam preservar as marcas da passagem do tempo sem ferir o "documento" e tomando medidas apropriadas para que não fosse necessário restaurá-los. Os dois autores argumentam sobre o caráter estético e histórico,

deixando de lado o aspecto utilitário que nunca deve prevalecer. Contudo, a ausência do uso levará à sucumbência um edifício, por falta de manutenção. Alois Riegl considera que um bem possui valor de uso e se este for preponderante sobre o valor da antiguidade vai levar a um conflito. E, quando isto acontecer, dever-se-á levar em consideração que "toda conservação de monumentos deverá, atualmente, portanto, contar com o valor da antiguidade, sem que esse dispense o exame da validade simultânea de outros valores" (RIEGL, 2006, p. 76). Desta forma, o valor de antiguidade deve conviver com os outros valores, porém deverá sempre prevalecer.

A adequação de uso implica na reintegração de edifícios antigos, considerados patrimônio arquitetônico, à vida contemporânea, por meio da adaptação, às necessidades do novo uso. Sendo uma prática antiga, a adequação de uso do patrimônio é ocasionada 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. Kuhl diz "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).

Incrementada e consolidada na segunda metade do século XX, a adequação de uso (reabilitação), comparada à renovação pelos urbanistas na Europa, 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: "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 Kuhl (2008, p. 206), a primeira manifestação de relevância para a preservação do patrimônio no Brasil teve como ponto significativo a questão do uso. Lyra (2005, p. 56) também cita este fato como de importância: trata-se da proposta do Vice-Rei do Estado do Brasil, D. André de Melo e Castro, Conde de Galveias, em 1742, para preservar o Palácio das Duas Torres, erigido em Pernambuco por Maurício de Nassau. Acontece que o então governador de Pernambuco pretendia converter o palácio em quartel, iniciativa que gerou no Conde indignação, demonstrada numa carta: "[...] ao uso violento e pouco cuidadoso dos soldados, que em pouco tempo reduzirão aquela fábrica a uma total dissolução, mas ainda

me lastima mais que, com ela, se arruinará também uma memória[...]" (ANDRADE apud Kuhl, 2009, p. 207; LYRA, 2005 p. 56).

Como integradora à vida contemporânea, a reutilização de um edifício histórico é uma forma de valorização do patrimônio bastante delicada. A este respeito diz Fraçoise Choay (2006, p. 219): "a reutilização [...] é certamente a forma mais paradoxal, audaciosa e difícil de valorização do patrimônio".

A readaptação, na maioria dos casos, porém, será a condição para sobrevivência do edifício quando sua função original desaparecer ou quando as características de sua arquitetura já não mais satisfizerem às necessidades e exigências da sociedade (LYRA, 2006, p. 56). Lyra diz ainda que, durante muito tempo, a preservação dos monumentos foi centrada na restauração física do bem cultural edificado, aceitando-se, muito a contragosto, apenas as adaptações que são inevitáveis para a sua utilização. A falta de interesse pela destinação de uso fez com que monumentos restaurados, do ponto de vista técnico, considerando-se os conceitos que regem a conservação e a restauração material, continuassem sem ocupação, voltando a iniciar o ciclo da degradação, por não haver sido previamente definido a quem ele seria entregue ou por quem utilizado e, via de conseqüência, a quem caberia a sua manutenção.

Um bem cultural edificado deverá ter um uso adequado para que seja preservado. De um lado estará a restauração que buscará firmar o edifício como bem cultural, resgatando valores, expressões e símbolos nele contidos, e, do outro, a reutilização, que visará a recuperação do prédio como bem de consumo, potencializando o valor de uso para garantir a sobrevivência do edifício.

Portanto, o uso e a restauração são fatores importantes para a preservação de um monumento que deverão interagir durante o processo de intervenção com muita cautela. Uma intervenção deverá estar fundamentada, técnica e operacionalmente, para evitar arbitrariedades nos atos que comprometam os aspectos da história e da memória cultural do edifício.

Dessa forma, uma adequação a um novo uso deverá levar em consideração a tipologia e forma, pois "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).

Cyro Lyra afirma que em um novo uso é necessário que se atenda a três condições para que as intervenções de adequação sejam aceitáveis, no limite da adaptabilidade:

> 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).

É a partir da Carta de Atenas de 1931 e das elaborações das outras Cartas Patrimoniais, que se percebe uma maior preocupação entre essas duas questões, restauração e uso, ou seja, a restauração e a reutilização em monumentos. Na restauração, o uso deverá ser compatível com a edificação, considerando-se que o imóvel é existente e, por isso mesmo, a função deve seguir a forma que é preexistente. No item a seguir, discorreremos sobre as diretrizes principais tratadas nas cartas patrimoniais relacionadas ao tema desta dissertação.

Adequação a um novo uso e as Cartas Patrimoniais

As Cartas Patrimoniais, recomendações desenvolvidas por órgãos de preservação que têm como característica sua abordagem plurinacional, são documentos escritos por vários grupos de classe, de perspectivas ideológicas diversas ou representantes de entidades governamentais que tratam de valores patrimoniais quanto a aspectos sócio-culturais nos momentos que foram elaborados.

Na primeira delas, a Carta de Atenas lançada em 1931, nas conclusões gerais direcionadas à proteção dos monumentos, traz uma referência sobre o uso dos monumentos: "A conferência recomenda que se mantenha uma utilização dos monumentos, que assegure a continuidade de sua vida, destinando-os sempre à finalidade que respeitem o seu caráter histórico ou artístico" (CURY, 2004, p.13). Em seguida, dois anos depois, no CIAM - Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, também em Atenas, o assunto do uso dos monumentos não foi colocado no contexto.

Somente na Carta de Veneza, no capitulo referente à conservação, o assunto de utilização voltou a aparecer, no seu artigo 5º:

> A conservação dos monumentos é sempre favorecida por sua destinação a uma função útil à sociedade; tal destinação é, portanto, desejável, mas não pode nem deve alterar a disposição ou a decoração dos edifícios. É somente dentro destes limites que se devem

> conceber e se podem autorizar as modificações exigidas pela evolução dos usos e costumes. (CURY, 2004, p. 92)

Nessa recomendação, a conservação do monumento será alcançada com um uso voltado para uma função útil à sociedade desde que não altere a organização espacial e a decoração dos edifícios. Apesar de mencionar o uso, não deixou claro o que é função útil à sociedade nem esclareceu que adaptações deveriam ser feitas para receber o novo uso. E mais: subtendeu que não deveriam existir modificações espaciais. Considerando-se que toda adaptação de uso à contemporaneidade requer inúmeras modificações, provavelmente o que a Carta de Veneza sugeriu é que se deverá alterar no mínimo o monumento, mantendo-se, assim, a leitura dos valores atrelados ao edifício. Assim, a *Carta de Restauro e a de Veneza* têm o mesmo foco sobre a questão de reutilização.

Em 1967, da reunião realizada em Quito no Equador, que tratou o tema da conservação e utilização de monumentos, surgiram as Normas de Quito, onde a reutilização foi discutida. Enfatizou-se a função social do monumento dentro do contexto urbano e ambiental, num diálogo entre o antigo e o moderno, entre a cultura e a economia, dentro de uma perspectiva de desenvolvimento e progresso das sociedades. Falou-se em valor econômico do patrimônio e da importância da indústria do turismo para essa valorização e abordou o tema da utilização nos monumentos da seguinte forma:

> Em síntese, a valorização do patrimônio monumental e artístico implica uma ação sistemática, eminentemente técnica, dirigida no sentido de utilizar todos e cada um desses bens conforme a sua natureza, destacando e exaltando suas características e méritos, até colocá-los em condições de cumprir plenamente a nova função a que estão destinados. (CURY, 2004, p. 111)

A preocupação com conservação, utilização e planejamento econômico e social do bem a ser preservado, vai sendo percebida na Carta de Veneza e nas Normas de Quito de forma superficial. Porém, na Carta de Restauro Italiana de 1972 é que ficaram estabelecidas diversas recomendações utilizadas quando a preservação de um bem envolver adequação a novos usos.

> Sempre com o objetivo de assegurar a sobrevivência dos monumentos, vem-se considerando detidamente a possibilidade de novas utilizações para os edifícios monumentais antigos, quando não resultarem incompatíveis com os interesses histórico-artísticos. As obras de adaptação deverão ser limitadas ao mínimo, conservando escrupulosamente as formas externas e evitando alterações sensíveis das características tipológicas, da organização estrutural e da seqüência de espaços internos. (CURY, op. cit., p. 157).

E ainda:

> Renovação funcional dos elementos internos, que se há de permitir somente nos casos em que resultar indispensável para efeitos de manutenção em uso do edifício. Nesse tipo de intervenção é de fundamental importância o respeito às peculiaridades tipológicas e construtivas dos edifícios, proibidas quaisquer intervenções que alterem suas características, como o vazado da estrutura ou a introdução de funções que deformem excessivamente o equilíbrio tipológico-estrutural do edifício. (CURY, op. cit., p. 169).

De forma mais clara, tem-se melhor entendimento de como as novas utilizações deverão acontecer de forma a manter-se conservado o aspecto externo do monumento. Internamente, serão aceitáveis alterações desde que não modifiquem a tipologia, a estrutura e a seqüência espacial e ainda considerem a reutilização para novos usos com o intuito de conservar o monumento.

De um seminário realizado em 1974, em São Domingos, República Dominicana, surgiu a Resolução de São Domingos que enfatizou a função, o destino e a manutenção dentro de um programa de preservação monumental, considerando também importante, o turismo como meio de preservação do patrimônio cultural. Nesse passo:

> Os projetos de preservação monumental devem fazer parte de um programa integral de valorização que defina não apenas a sua função monumental, como também o seu destino e manutenção, e leve prioritariamente em conta a melhoria sócio-econônica de seus habitantes.
>
> Sendo o turismo um meio de preservação dos monumentos, os planos de desenvolvimento turístico devem constituir uma via mediante a qual, com a utilização de alto nível técnico, se atinjam objetivos importantes na proteção e preservação do patrimônio cultural. (Ibid., p. 197)

A utilização do bem foi abordada também na Declaração de Amsterdã, realizada em 1975, documento que resultou do Congresso do patrimônio arquitetônico europeu. Reconheceu que "... as construções antigas podem receber novos usos que correspondem às necessidades da vida contemporânea" (Ibid., p. 294).

Em 1980, a Carta de Burra, resultado da reunião realizada na cidade de Burra, na Áustria, definiu os conceitos e os procedimentos referentes aos assuntos da Conservação, Preservação, Restauração e Adaptação, a saber:

> - o termo conservação designará os cuidados a serem dispensados a um bem para preserva-lhe as características que apresentem uma significação cultural. De acordo com as circunstâncias, a conservação implicará ou não a preservação ou a restauração, além da manutenção. [...]
>
> - a adaptação será o agenciamento de um bem a uma nova destinação, sem a destruição de sua simplificação cultural;
>
> - a expressão uso compatível designará uma utilização que não implique mudanças na significação cultural da substancia, modificações que sejam substancialmente reversíveis ou que requeiram um impacto mínimo (Ibid., p. 248).

E continua:

> A adaptação só pode ser tolerada na medida em que represente o único meio de conservar o bem e não acarrete prejuízo sério a sua significação cultural.
>
> As obras de adaptação devem limitar-se ao mínimo indispensável à destinação do bem a uma utilização definida de acordo com os termos dos artigos 6 e7.
>
> Os elementos datados de uma significação cultural, que não se possa evitar desmontar durante os trabalhos de adaptação, deverão ser conservados em lugar seguro. (Ibid., p. 251)

Seguindo uma evolução, na Carta de Burra, a definição do uso foi mais detalhada e analisada considerando o caráter do bem. Agregou o conceito da compatibilidade com o novo, levou em consideração a reversibilidade e considerou as conseqüências que poderiam ocorrer em função da nova adaptação. A Carta apresentou quando poderá ocorrer a compatibilidade do novo uso no monumento: quando nada for alterado, quando as alterações forem reversíveis e quando elas tiverem mínimas consequências sobre a essência do monumento sem alterar-se o valor cultural nele representado.

A Conferência de Nara, realizada em novembro de 1994, na cidade de Nara, no Japão, trouxe para a discussão a autenticidade em relação à Conservação do Patrimônio Mundial. Dando continuidade ao assunto, em 1995, através da Carta de Brasília, discute-se a autenticidade do patrimônio em relação a outros valores como a identidade, mensagem, contexto e materialidade. A Carta de Brasília de 1995 fez referência às intervenções contemporâneas e à adoção de novos usos nos edifícios de valor cultural:

> A intervenção contemporânea deve resgatar o caráter do edifício ou do conjunto - destarte rubricando sua autenticidade - sem transformar sua essência e equilíbrio, sem se deixar envolver em arbitrariedades, mas enaltecendo seus valores.
>
> 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. Em todos os casos é fundamental a qualidade da intervenção os novos elementos a serem introduzidos, sejam de caráter reversível, sejam para que se harmonizem com o conjunto (Ibid., p. 327).

Em suma, a reutilização dos monumentos é uma necessidade contemporânea que deverá agregar valor turístico, valor sócioeconômico e viabilizar a sustentabilidade econômica e a preservação do bem cultural. Ao longo do tempo, praticamente todas as Cartas Patrimoniais abordaram a importância da utilização do edifício, o cuidado com a restauração e ainda colocaram em discussão a preocupação com os impactos que uma intervenção poderá trazer à essência, ao caráter e ao valor cultural do monumento; por isso, conduzirão a intervenção preservacionista à compatibilidade correta do novo uso.

REUTILIZAÇÃO DE EDIFÍCIOS HISTÓRICOS ADEQUADOS A MUSEUS E CENTROS CULTURAIS

Motivados por diversos fatores como movimentos políticos, sociais, econômicos ou artísticos, a relação entre arquitetura e museu existe há tempos. Os primeiros exemplares de edificações adequadas ao uso específico de museu, datam do século XIX.

Com as idéias modernistas, o museu passou a ser um espaço participativo com a realização de atividades culturais de cunho social. Diz Otília Arantes a respeito que:

> 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).

Françoise Choay, em "A alegoria do patrimônio", declara:

> 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, 2006, p.112).

E ainda "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, 2006, p. 216).

Nessa transformação, os museus tradicionais locados em edifícios históricos tinham de atender também aos interesses das atividades envolvidas nas políticas do turismo. Pela nova concepção de centro cultural, as instituições museológicas, necessariamente, passam a destinar parte dos espaços internos a atividades culturais diversificadas: salas para auditório, exposições, recepções, cafés, cinemas, teatro e restaurantes.

No livro "Le patrimoine en questions" (2009), Choay continua defendendo suas idéias contra o fato de transformar os monumentos históricos em objetos de mercantilização ou em museu enquanto espetáculo e fadados a se tornarem centros turísticos antes de serem lugares para se viver.

Montaner, em seu livro "Novos Museus" [6], diz que a característica predominante dos *novos museus* é a complexidade do programa, a substituição do espaço flexível pelas tradicionais salas e galerias, a excelência dos métodos de conservação, exibição e iluminação dos objetos e o papel urbano que assumem, como monumento e lugar de arte. Montaner classifica esses novos museus em alguns tipos básicos:

a - a grande caixa *hightech*, de forma prismática, onde todas as funções são distribuídas em seu interior homogêneo. É o caso do Centro Cultural Georges Pompidou (1971-77), de Renzo Piano e Richard Rogers (Fig. 1.1);

Figura 1.1: Centro Cultural Georges Pompidou.
Fonte: http://www.espacoacademico.com.br/035/35damasio.htm.

b - a articulação, dentro de uma unidade muito clara, de elementos independentes que abrigam diferentes funções, como a Staatsgalerie em Stutgart, de James Stirling (fig. 1.2);

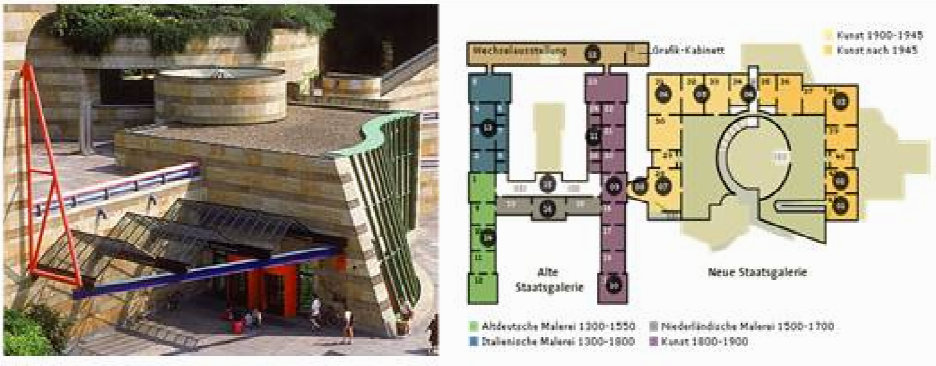

Figura 1.2: Staatsgalerie em Stutgart.
Fonte: http://www.google.com.br/images.

[6] MONTANER, Josep Maria. Nouveaux musées. Barcelona: Gustavo Gili, 1990.

c - a reciclagem de edifícios históricos ou mesmo de conjuntos de edifícios dos centros históricos das cidades, como a Gare d'Orsay de Gae Aulenti em Paris. A reciclagem da Gare D'Orsay (fig. 1.3), em Paris, não é um marco menos importante para a arquitetura dos anos 80. Ela significa uma nova atitude em relação aos centros históricos e seus edifícios representativos. A demolição da antiga estação de trens já estava decidida e autorizada desde 1970 para a construção de um grande hotel, quando em 1973 foi inventariada como bem dos monumentos históricos da França. O governo francês, em vez de demolir a velha estação, decidiu, em 1979, recuperar esse edifício, organizando um concurso de arquitetura para escolher o projeto de um museu dedicado ao século XIX. O projeto vencedor da adaptação foi o de R. Bardon, P. Colboc e J. P. Philippon com a proposta de construção de um novo edifício dentro do antigo;

Figura 1.3: Gare d'Orsay de Gae Aulenti em Paris.
Fonte: http://www.cambridge2000.com/gallery/images/P6241486.jpg.

d - os museus construídos em zonas rurais, que aproveitam a possibilidade de dispersão, como o Getty Center em Los Angeles, de Richard Meier (Fig. 1.4).

Figura 1.4: Getty Center em Los Angeles
Fonte: http://www.bluffton.edu/~sullivanm/meiergetty/researcharc.jpg.

Flávio Kiefer, em seu artigo Arquitetura de Museus, cita um quinto tipo que é a atualização, através de reformas modernizadoras, muitas vezes superpostas ao longo da história, nos museus tradicionais. Como exemplo, depois do Museu do Louvre, o do Metropolitan de NovaYork se destaca nessa categoria (fig. 1.5).

Figura 1.5: Museu do Metropolitan, NovaYork.
Fonte: http//viagem.uol.com.br/ultnot/reuters/museudoMetropolitanNovaYork.

Já dentre as categorias de museus apresentadas por Ruth Verde Zein, no texto "Museus em sete versões" de 1991, os "complexos culturais e cívicos" e "galerias e centros de arte contemporânea" são os que melhor se enquadram na categoria de centro cultural.

Os complexos culturais e cívicos abrangem museus e salas de exposição e 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).

E, as galerias e centros de arte contemporânea são definidos como:

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

A política defendida pelo ICOM[7] fez com que o conceito de museu se ampliasse até as definições atuais nas quais "os museus devem tornar-se cada vez mais, centros culturais para as comunidades nas quais operam".

Para atender à finalidade de centro cultural, os edifícios históricos, que são reutilizados como museus atualmente, adotam programas muito complexos e com muitas exigências na adequação dos novos ambientes. Precisam ficar definidos espaços de biblioteca, salas de exibição, administração, reserva técnica, lojas, além das salas de exposição. Para tanto, faz-se necessário adotar soluções na instalação de equipamentos e recursos tecnológicos que alteram a infra-estrutura do prédio podendo comprometer a sustentabilidade do patrimônio, se não forem bem trabalhadas.

Na reutilização de um edifício histórico, alguns fatores comportamentais, físicos e funcionais deverão ser levados em consideração. Em tese de doutorado (2000), Rosina Ribeiro conceitua os fatores comportamentais como sendo aqueles ligados ao edifício como testemunho histórico, "a fim de se obter uma identidade cultural e a conseqüente simbologia da edificação" (RIBEIRO, 2000, p. 161). Os fatores físicos "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" (id. Ibid., p. 160). Nas intervenções de restauro, os materiais novos a serem utilizados deverão ser conhecidos em relação às características técnicas e os comportamentos físicos e mecânicos. Deve-se fazer uma análise "para que a interação do novo material com o antigo não cause patologias, diminuindo a vida útil do bem" (id. Ibid., p. 161). Quanto aos fatores funcionais, diz Rosina Ribeiro que têm a ver com a flexibilidade no uso dos ambientes, possibilitando a realização de exposições diversas sem provocar intervenções físicas no edifício; a segurança, imprescindível na preservação dos bens; o armazenamento, intervenções e mudança, constituindo os depósitos para os materiais de escritório, limpeza e material museográfico; a comunicação visual e sinalização, tanto para a exposição como para a história do edifício; a circulação, para funcionários e visitantes; a adequação dos ambientes do edifício aos portadores de necessidades especiais para atender a legislação vigente, como item imprescindível na reutilização dos edifícios históricos para centro cultural; e a credibilidade da instituição e presença do público.

[7]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

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). Complementando, há de se ter muita cautela com a reutilização do bem, de forma que este possa manter os valores culturais e históricos sempre conservados.

Para suprir a falta de espaço, seja para exposição seja para depósito administrativo ou seja ainda para armazenamento das reservas técnicas, diversas soluções vêm sendo adotadas. A inclusão de anexos na adequação de edifícios históricos em centros culturais é polêmica, pois alguns autores defendem que soluções como estas poderão trazer problemas na leitura harmoniosa da arquitetura, interferindo na volumetria do edifício histórico.

Outras soluções como na intervenção da Pinacoteca de São Paulo (1933-1998), assim ocorreu. O arquiteto Paulo Mendes da Rocha fechou os três pátios existentes com coberturas planas de vidro e malha estrutural metálica de forma a suprir a falta de espaço para exposições (Fig. 1.6).

Sem dúvida, a instalação de centros culturais em edifícios históricos constitui uma solução pertinente na busca pela requalificação do patrimônio arquitetônico, conferindo-lhe novos usos.

Fig.1.6: Pinacoteca de São Paulo - vista interna da cobertura do pátio.
Fonte: http://www.epdlp.com/fotos/mendesdarocha2.jpg.

Por outro lado, deve-se tomar cuidado para que haja uma utilização apropriada do edifício diante da complexidade do programa de centro cultural onde a forma é pré-existente e, por isso, a nova função deverá ser compatível com a forma, contrariando o slogan simplista dos modernistas sobre a definição da arquitetura relacionada ao binário: *a forma segue a função*.

CAPÍTULO II

O PROJETO DE RESTAURO E A ARQUITETURA DE MUSEUS

Fig.5

O embasamento teórico deste trabalho, dado no capítulo anterior sobre o patrimônio histórico e a reutilização desses espaços especificamente voltados para a nova função de museu e centro cultural complementa-se aqui neste capítulo, quando tratamos do projeto de restauro e a compreensão da forma arquitetônica, pois, mesmo possuindo um programa flexível, com grande liberdade projetual, o museu tem diversas necessidades inerentes à função de expor e preservar que se limitam pela forma, principalmente interna.

Numa abordagem básica tem-se um diálogo com alguns conceitos de arquitetura, projeto de arquitetura e projeto de restauro, destacando-se as metodologias de análise da forma sob os aspectos exteriores da arquitetura dos edifícios e aspectos internos da arquitetura de museus para, em seguida, enfatizarem-se os temas da arquitetura voltada para museu e centro cultural.

O diálogo teórico e metodológico de textos e análises da forma arquitetônica citados neste capítulo irão fundamentar o desenvolvimento dos capítulos III e IV desta pesquisa. O capítulo III apresentará um estudo do Convento a partir das etapas iniciais do projeto como levantamentos históricos, prospecções até a implantação, dando-se ênfase para as soluções adotadas no projeto executivo da restauração. Já o capítulo IV fará uma análise comparativa das teorias de restauro e os temas da arquitetura de museus: tipologia, relação forma versus discurso e ordenação espacial, que foram aplicados, tanto nas obras de restauração do Convento – de 1989, quanto nas obras do Centro de Referência Azulejar – CRA, este último datado de 2006 que ainda está em andamento.

No movimento moderno, as formas "tradicionais" das artes plásticas, literatura, design tornaram-se ultrapassadas, e que se fazia fundamental deixá-las de lado e criar no lugar uma nova cultura. Padrões de estéticas novos foram criados enquanto o antigo foi abolido. Havia a imposição do novo. As pessoas precisavam enxergar o "novo", adaptar-se a novas formas de ver a arte e o design, abandonar de vez o antigo e as coisas passadas.

Um dos princípios básicos do modernismo foi o de renovar a arquitetura e rejeitar toda a arquitetura anterior ao movimento, principalmente a arquitetura do século XIX expressada no ecletismo. O rompimento com a história fez parte do discurso de alguns arquitetos modernos, como Le Corbusier e Adolf Loos. Com uma forma simplificada, os modernistas adotaram o slogan “a forma segue a função”. Porém, quando se tratar de projetos de restauração é diferente: a forma já foi concebida, e aí, será a função que deverá ser compatível com a forma pré-existente, com as vocações da tipologia arquitetônica do edifício de forma que agregue valores ao mesmo.

Cyro Lyra diz que “cada tipo arquitetônico possui um leque finito de vocações de uso.” (LYRA, 2005, p.61). Já, Andrade Junior (2005) afirma que “mesmo com estas limitações as possibilidades projetuais são ainda infinitas”. O mesmo autor diz:

> 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).

Sobre forma, espaço e ordem

As formas configuram os espaços onde vivemos e determinam a configuração dos objetos à nossa volta e o modo como, com eles, nos relacionamos. Podem definir memórias e podem estabelecer identidades do local. No bojo da verificação da compatibilização da preservação da identidade arquitetônica para a adequação a centros culturais, dos edifícios históricos, a análise gráfica proposta por Francis Ching (1998) em “Arquitetura: forma, espaço e ordem” torna-se ferramenta imprescindível, quando apresenta ilustrações dos elementos componentes da arquitetura e os princípios fundamentais do projeto arquitetônico

Os desenhos do projeto arquitetônico, ao serem analisados, fornecerão aspectos fundamentais de uma edificação proporcionando a compreensão de elementos como as qualidades formais, voltadas não só para as características externas, mas também para as relações funcionais e estruturais do edifício do ponto de vista do usuário e do projetista.

Para Ching os sistemas arquitetônicos são compostos pela própria arquitetura: do espaço, estrutura e delimitação, vivenciada através do movimento no espaço-tempo e realizada para acomodar um programa compatível com seu contexto utilizando-se da tecnologia. Movimento no espaço – tempo é definido por Ching pelo acesso e entrada do edifício, pela configuração da via de acesso, a sequência de espaços e pela luz, vista, toque e olfato. Já a tecnologia será 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.

O programa é constituído pelas exigências, necessidades e aspirações do usuário, pelos fatores socioculturais e econômicos, pelas restrições legais e tradição e antecedentes históricos; e a característica deste ser, compatível 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 por Ching pelas 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 serão 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”.

No período do movimento moderno o conceito de forma, segundo Montaner (2002, p. 10), “sempre implicou em um julgamento negativo do ‘formalismo’, de obras baseadas na aparência e não no conteúdo”. 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. A respeito, Cyro Lyra (2005, p.166) 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.

Atualmente, 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).

De acordo com Mahfuz (2003, p. 73):

> 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.

Roger Clark e Michael Pause desenvolveram um trabalho específico sobre análise gráfica, denominado "Arquitecture: temas de composiciòn" (1997), que tratavam da interpretação nas formas construídas, através do qual não levavam em consideração a necessidade de coincidir com as intenções do arquiteto nem com qualquer outra explicação. Esse trabalho enfoca a análise das peculiaridades formais e espaciais com a utilização de ferramentas que auxiliam na compreensão do parti – partido arquitetônico.

No livro "Analisis de la forma", Geoffrey Baker (1991) propõe metodologia de análise da arquitetura abordando os fatores organizadores fundamentais para o edifício e o projeto. Condiciona a compreensão dessa ciência e arte a três fatores básicos: condições do lugar (clima, topografia), requisitos funcionais (organização) e cultura (influenciando o tipo de estrutura e materiais empregados). A força do lugar, ao ser analisada pontualmente, em edifícios que serão reutilizados e adequados a finalidade cultural, será fundamental para a implantação de uma nova função. É através da força do lugar que se definirão acessos e a organização das atividades a serem desenvolvidas em um edifício reutilizado. Em função das transformações urbanas, da imagem do entorno (identidade, contexto espacial e significado) ou do novo uso poderá ser necessária uma reestruturação dos acessos.

Foi o que ocorreu quando houve a restauração da Pinacoteca de São Paulo. Um dos focos centrais do partido, elaborado pelo arquiteto Mendes da Rocha, foi a inversão do

eixo principal do edifício e a mudança da entrada pela Avenida Tiradentes, atravessando transversalmente o bloco edificado. A entrada do público passou a ser pela antiga lateral do edifício, pela Praça da Luz, e o eixo principal passou a atravessar o bloco edificado longitudinalmente (Fig. 2.1).

Com relação a esta mudança na organização de acessos na Pinacoteca de São Paulo, que transformou a leitura do espaço eclético original do edifício, construído entre 1897 e 1900, para funcionar o Liceu de Artes e ofícios de São Paulo, Haroldo Gallo (1999) afirma que:

> [...] através da inversão do eixo principal estabelece-se uma mais forte relação e um mais intenso diálogo com o lado fronteiriço 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.

Fig. 2. 1: Vista aérea da Pinacoteca São Paulo, com destaque para a atual entrada principal.
Fonte: http://www.cidadedesaopaulo.com/sp/images.

Outro exemplo é evidenciado no objeto de estudo desta dissertação. O acesso ao Convento das Mercês, antes das obras de restauração em 1989, era pela fachada leste da Rua da Palma. Após a restauração, o acesso ao edifício voltou a ser pela entrada original, ou seja: fachada oeste de frente para o mar. Porém, em 2010, houve uma nova reestruturação do acesso principal do conjunto arquitetônico do Convento, que voltou a ser pela fachada leste,

ocasionada pelas alterações no direcionamento do fluxo da malha urbana no local que desde a época da restauração vinha ocorrendo em maior volume, pela Rua da Palma (fig. 2.2)[1].

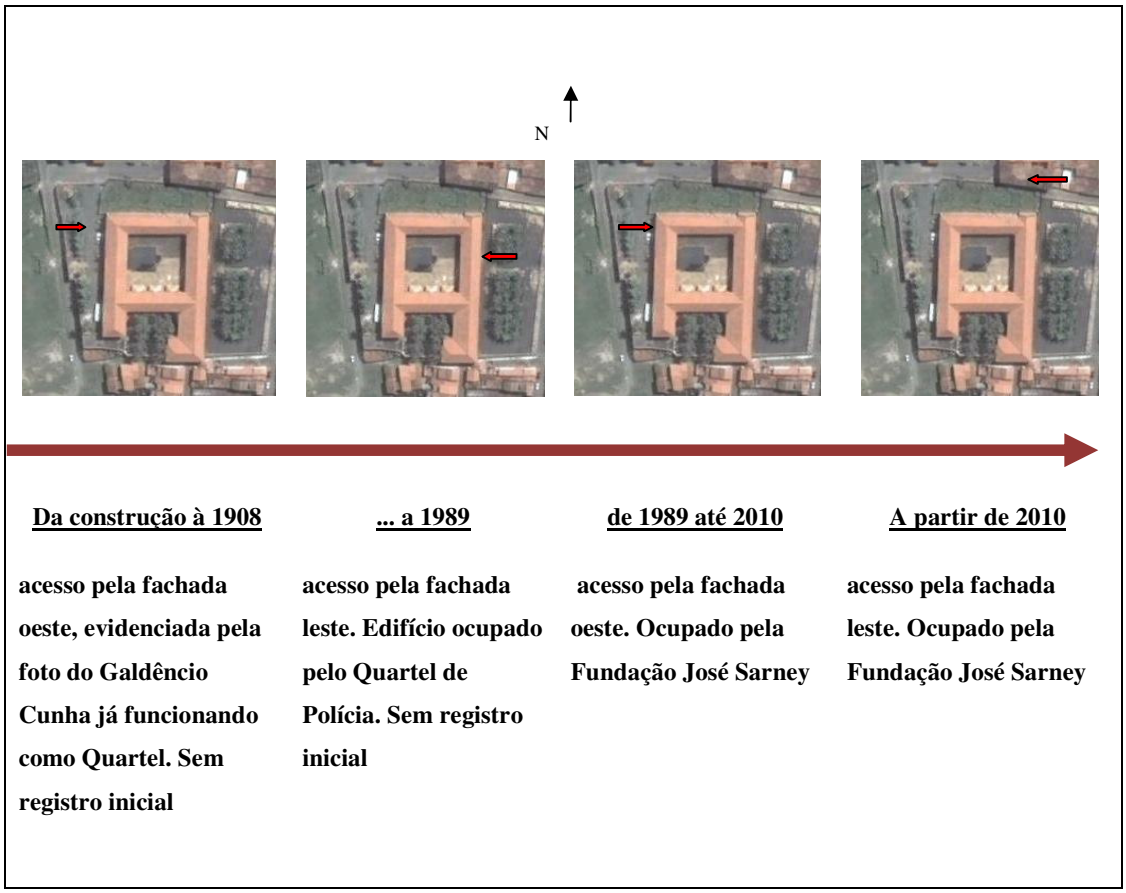

Fig. 2.2 : Croqui da cronologia das alterações ocorridas em função da inversão do acesso principal do edifício do Convento.
Fonte: da autora, 2010.

Correntes de teóricos criticam esse tipo de intervenção. Defendem a idéia de que essas alterações possam comprometer o valor inicial determinado para o edifício, substituindo-o por um novo valor. Acreditamos que, no caso do Convento das Mercês, não houve comprometimento, pois a última mudança no acesso ao prédio, em 2010, não alterou em nada os valores do edifício. O fluxo dos veículos e das pessoas na área permaneceu o mesmo pela Rua da Palma.

[1] Conclusão da autora a partir de observações no fluxo dos carros que chegam até ali e com fundamento em entrevista com o Diretor Executivo da Fundação José Sarney, Raimundo Nonato Q. P. Filho que justificou a mudança em função da melhoria das condições de acesso e segurança.

A forma exterior e o espaço interno

Seguindo 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 "Arquitetura: Forma, espaço e ordem", a forma exterior já estabelecida do Convento das Mercês e do Centro de Referência Azulejar foi analisada num diálogo identitário inerente de edifícios históricos adequados a centros culturais. Por outro lado, para demonstrar a análise dos espaços internos dos edifícios aqui estudados, adotou-se o percurso metodológico traçado por Josep Maria Montaner, nos textos: "As formas do século XX" (2002) e "Museu contemporâneo: lugar e discurso" (1991). Para Montaner a forma será entendida "como estrutura essencial e interna, como construção do espaço e da matéria." (MONTANER, 2002, p. 08). No item "Arquitetura de museus", desenvolvido ainda neste capítulo, serão tratados os temas da arquitetura, voltados para o espaço interno de museus desenvolvido por Montaner e que irão fundamentar parte da análise deste estudo.

Clark e Pause utilizam para a análise dos projetos os tópicos estrutura, iluminação natural, massa, geometria, adição e subtração e hierarquia. 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 auxilia na definição dos espaços, na criação de unidades; articula a circulação, sugere os fluxos e organiza a composição. A estrutura é definida com o sinônimo "apoio", e está presente em todas as construções. Logo, os pilares, as vigas e os fechamentos são considerados como elementos definidores da idéia do arquiteto, o que é demonstrado pelos autores na relação desta com os conceitos de frequência, modelo, simplicidade, regularidade e complexidade.

A massa do edifício, que poderá 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" [2] (PAUSE, 1997, p. 04).

O tópico geometria diz respeito aos conceitos de plano e de volume para delimitar a forma construída. Bastante utilizada ao longo da história, a geometria é uma ferramenta de representação, 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 e a simetria consiste numa forma específica de equilíbrio. Para que haja equilíbrio é necessário que algum elemento do edifício seja equivalente de modo reconhecido, na outra parte do mesmo.

A hierarquia consiste na manifestação física de uma ordenação de categorias de um ou mais atributos. Diz respeito às diferenças qualitativas e os valores relativos desses atributos e ordená-los sob o domínio da forma, ou do espaço, ou de ambos considerando as propriedades de predomínio e importância explícitas no edifício ligados à qualidade, riqueza, detalhe, ornamentação e os materiais especiais.

O tópico adição e subtração está relacionado aos aspectos que se desenvolverão através do processo de anexação, agregação ou segregação de formas construídas para criar a arquitetura. A utilização simultânea de ambos possibilitará congregar unidades que constituirão um conjunto do qual se segregarão partes, ou ainda serão subtraídas estas partes de um conjunto identificado e reincorporadas para criar-se o edifício.

O objetivo da análise de Clark e Pause 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 2.3, proposta pelos autores para facilitar a compreensão da análise.

---

[2] "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, 1997, pág. 4)

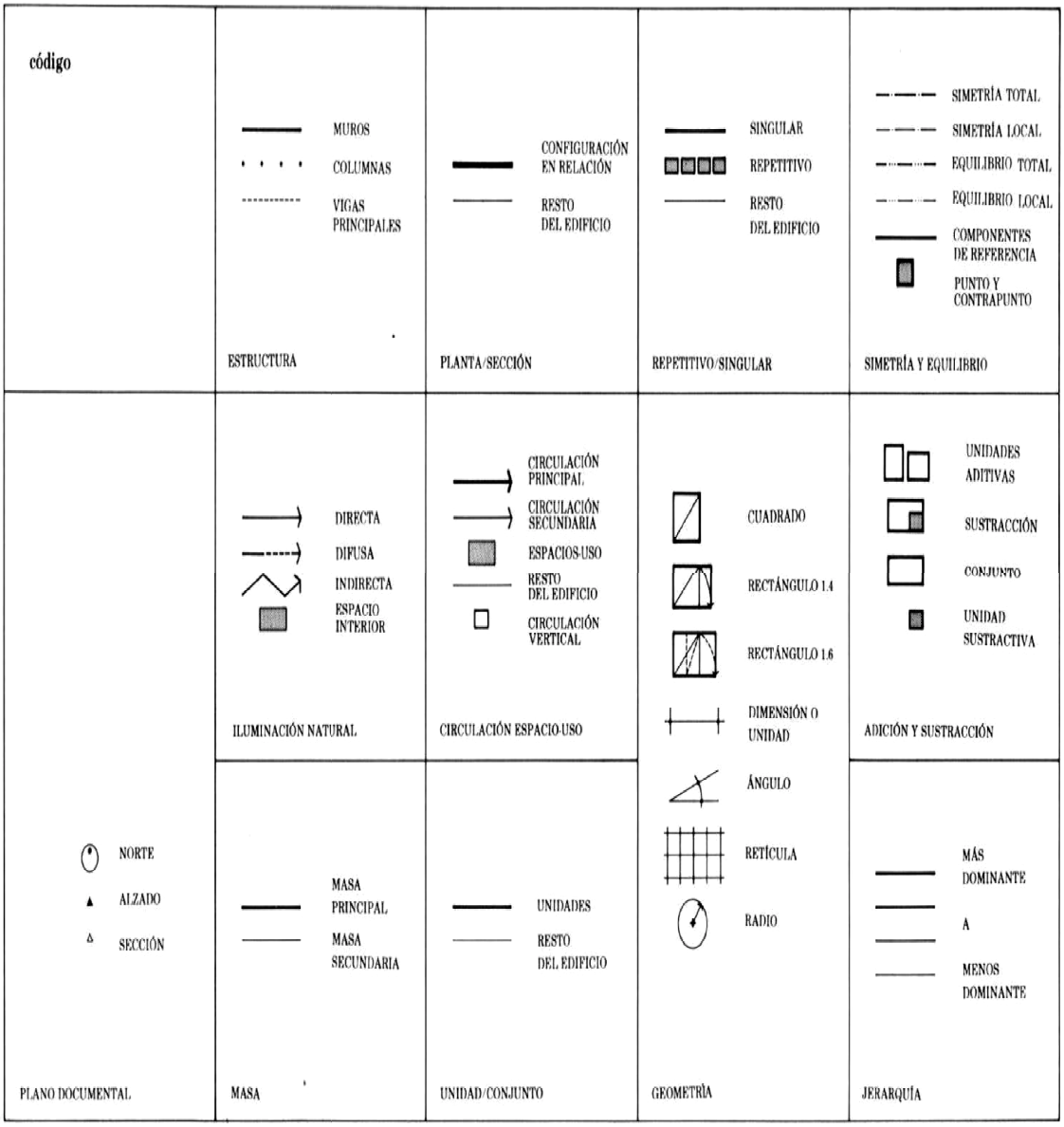

Fig. 2.3: Legenda de padrões de representação gráfica para análise do parti, segundo Clark e Pause, 1997.

Para desenvolver a análise da adequação dos edifícios históricos em centros culturais, tratada neste trabalho, serão considerados os itens relativos à circulação e espaço-uso, e adição e subtração por melhor facilitarem, nos casos do Convento e do Centro de Referência Azulejar, a compreensão das relações espaciais e formais.

Conforme se pôde observar na legenda de padrões para análise do partido (Fig. 2.3), as representações gráficas que poderão ser aplicadas neste estudo são:

1. Relação entre circulação e espaço – uso: para analisar a circulação dos edifícios estudados, será adotado como convenção: setas grossas que

indicarão a circulação principal, referente à museográfica e o uso dos espaços representado pela cor cinza aplicada, no caso dos edifícios em estudo, nos espaços referentes somente às áreas expositivas. Serão desconsideradas as áreas determinadas a atividades administrativas.

2. Adição e subtração: Podem representar a volumetria do edifício, positivo e negativo, as alterações realizadas nas plantas como o que foi 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 e as demolições de espaços realizadas nos edifícios para adequá-los à nova função. Para melhor visualização, o lugar onde as inclusões pontuais referente à localização dos elevadores, escadas e rampas aconteceram, serão marcadas com o símbolo "X", e ao longo deste estudo também será utilizadas legendas nos croquis, para melhor visualização de paredes demolidas ou acrescentadas.

Clark e Pause consideram a planta como a geradora da forma, pois organiza as atividades em diferentes áreas. Com relação ao corte e à fachada, são representações que dizem respeito mais à percepção da volumetria e pressupõem a compreensão de que qualquer linha em qualquer dessas representações gráficas, incluem a terceira dimensão.

A relação circulação versus espaço-uso torna-se relevante, pois será o fator primário de tomada de decisão na arquitetura e estará relacionado à função. A circulação será o elemento de ligação dos espaços. A relação entre espaço – uso versus circulação indicará condições de privacidade e de conexões. A importância atribuída ao uso ou à circulação exercerá influência direta na forma de um edifício. Partindo-se de uma unidade que poderá ser espacial ou formal, relacionada aos espaços-uso, à estrutura, à massa, ao volume ou à combinação desses elementos, os edifícios poderão compreender uma única unidade ou a agregação delas. A natureza, a identidade, expressão e relação das unidades com as outras ou com o conjunto tornar-se-ão primordiais no uso desta representação gráfica.

A relação entre repetitivo e singular impõe aos elementos espaciais e formais, atributos que os traduzem em entidades múltiplas e únicas. A singularidade é interpretada

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, estabelecidos quando se considerarem os conceitos de tamanho, orientação, localização, contorno, configuração, cor, material e textura.

O PROJETO DE ARQUITETURA

O projeto de arquitetura trabalha com a necessidade de que um prédio seja erguido para satisfazer as necessidades de um programa e de seu usuário. Todavia, o problema não estará aí, mas, sim, na definição da forma que o mesmo deverá assumir, antes no imaginário/criação do arquiteto e depois, materializado no projeto.

Segundo Silva (1998, p. 35), "o projeto arquitetônico pode ser descrito como uma proposta de soluções para um específico problema de organização do entorno humano" ou ainda:

> Em se tratando de arquitetura, o problema, ou, mais precisamente, a situação particularmente insatisfatória é, via de regra, a inexistência de uma determinada satisfação. Naturalmente, o problema não é resolvido com a simples constatação da necessidade da ereção do prédio: o problema se configura no fato de não se saber, de antemão, que forma deverá assumir o edifício, a fim de atender satisfatoriamente à necessidade antes aludida. [...] o projeto é uma proposta ou hipótese de solução para o mesmo problema. Não é a solução em si, já que apenas a obra, e não o projeto é capaz de satisfazer as necessidades do usuário. (SILVA, 1998, p. 36).

O projeto para ser mais bem elaborado, utilizar-se-á de métodos evidenciados na sequência das fases ou etapas do seu desenvolvimento: levantamento do partido, estudo preliminar, anteprojeto, projeto básico e projeto de execução (SILVA, 2002, p. 18). O processo projetual iniciar-se-á com um programa traduzido pelas necessidades do cliente e do usuário; passará pela análise dos requisitos funcionais ligados ao uso e pelos requisitos condicionantes ligados às características físicas do local como a topografia e clima. Na sequência, o desenvolvimento do estudo preliminar, do anteprojeto, projeto básico e do projeto de execução, este sendo, por definição, o resultado final do projeto arquitetônico.

Na fase de estudo preliminar, o arquiteto criará a forma do objeto arquitetônico, antes pertencente apenas ao seu imaginário. Depois de ser aprovado pelo cliente, entra-se em outra fase do projeto: o desenvolvimento de todas as soluções técnicas para a compreensão do estudo preliminar, cujo produto é o anteprojeto ou projeto básico.

A fase seguinte será a do projeto executivo, composto pelo conjunto de informações necessárias para o entendimento do edifício proposto, permitindo, assim, a correta execução da obra. Implicará o desenvolvimento dos desenhos detalhados e especificados dos elementos arquitetônicos. Nessa etapa serão incluídos os cadernos de especificações técnicas e do caderno de encargo. Os projetos complementares de Engenharia,

tais como, estrutura, instalações prediais, combate a incêndio e instalações prediais, deverão manter um diálogo interdisciplinar e subordinado à coordenação do arquiteto autor do projeto de arquitetura.

PROJETO DE ARQUITETURA DE RESTAURAÇÃO

No desenvolvimento de um projeto de restauração, a arquiteto deverá, inicialmente, conhecer e avaliar os fundamentos filosóficos do restauro para que possa intervir corretamente no edifício histórico, garantindo a preservação das estruturas do passado e permitindo intervenções novas capazes de agregarem valor de contemporaneidade a esse bem.

Segundo Coelho (2003, p. 21):

> Na preservação do patrimônio arquitetônico, atua-se na esfera da dualidade entre o antigo e o novo, entre criar (inventar) e preservar (manter/conservar). Em arquitetura, o ato de criar pressupõe a invenção de um novo elemento que vai coexistir, através de sua concretização pela obra, como uma estrutura preexistente, seja ela antiga ou recente.

O projeto de restauro seguirá as mesmas etapas do projeto de arquitetura de um edifício novo. Porém, serão necessários cuidados na definição das diretrizes básicas do projeto de restauração como a análise das teorias do restauro e o estudo preliminar do projeto a ser implantado. A saber:

> No projeto de restauração, além do programa decorrente do uso futuro do imóvel, o arquiteto está trabalhando sobre uma edificação já existente, e que possui um valor artístico e/ou histórico, o qual se pretende preservar. Este valor tem que ser pesquisado visando a definição das diretrizes básicas do projeto de restauração que irão nortear as decisões futuras de projeto, é necessário antes de tudo, o estudo da teoria do restauro e a realização dos estudos preliminares do projeto, que são complexos e que o diferem de um projeto comum de arquitetura. Após estas pesquisas preliminares é que se deve iniciar as fases gráficas, de croquis, estudo preliminar, anteprojeto e projeto executivo (RIBEIRO et al, 2003, p. 560).

No manual técnico do Instituto do Patrimônio e Artístico Nacional - IPHAN estão definidos os estágios de um projeto de restauração, isto é:

> O projeto de restauração compreende dois estágios que são complementares, mas absolutamente diferentes. O primeiro diz respeito à decisão do 'que' fazer, ou seja, ao entendimento de qual é a unidade procurada no imóvel ou no conjunto. O segundo diz respeito ao 'como' fazer, ou seja, as soluções técnicas necessárias. O primeiro estágio pressupõe então uma justificativa de caráter conceitual, enquanto que o segundo justificativas de caráter técnico (IPHAN, 2000).

A Carta de Restauro de 1972, ao considerar as obras de adaptação limitadas ao mínimo, "conservando escrupulosamente as formas externas e evitando alterações sensíveis das características tipológicas, da organização estrutural e da seqüência dos espaços internos" faz a seguinte recomendação para o projeto de restauro. *In verbis*:

> A realização do projeto de restauração de uma obra arquitetônica deverá ser precedida de um exaustivo estudo sobre o monumento, elaborado de diversos pontos de vistas

> (que estabeleçam a análise de sua composição no contexto territorial ou no tecido urbano, dos aspectos tipológicos, das elevações e qualidades formais, dos sistemas e dos caracteres construtivos, etc), relativos à obra original, assim sendo pesquisas bibliográficas, iconográficas e arquivísticas, etc, completa observação gráfica e fotográfica, interpretada também sob o aspecto metrológico, dos traçados reguladores e dos sistemas proporcionais e compreenderá um cuidadoso estudo específico para a verificação das condições de estabilidade (IN: CURY, 2000, p. 157).

O projeto de restauração criará elementos novos que se tornarão predecessores no processo do projeto de arquitetura. Além da concepção criativa, o uso e as necessidades do usuário e o método deverão, antes de tudo, possuir informações que permitam o conhecimento do monumento pré-existente até a decisão do 'que' fazer e de 'como' fazer, de forma que se possa garantir o restabelecimento do aspecto físico, da matéria e da unidade do monumento que se quer buscar, adequando o edifício a um reuso.

O projeto de restauração, para resguardar melhor a preservação do monumento na contemporaneidade, deverá priorizar as exigências do uso e do usuário, porém, deverá também preocupar-se com a preservação dos valores intrínsecos dos edifícios históricos em todas as etapas e fases do projeto. O que se percebe é que existe uma tendência, por parte dos arquitetos restauradores, em privilegiar no projeto de restauração a recuperação física e material do monumento, deixando, muitas vezes, descobertas as adaptações necessárias originárias da destinação do uso e do usuário, principalmente quando por questões políticas, o processo de recuperação do edifício iniciar-se antes da definição do seu uso, caso que frequentemente ocorre quando se trata de prédios públicos.

Na dúvida entre a arquitetura e a restauração, o arquiteto deverá levar em consideração os valores históricos e artísticos do edifício. Além de uma postura sensata, equilibrada e harmônica em abster-se de deixar sua "marca" no momento da criação, deverá também preocupar-se em tornar o objeto arquitetônico, funcional e atualizado no contexto de sua atualização e preservação à gerações futuras.

Será necessário que haja uma metodologia de projeto de arquitetura de restauração com ênfase à coleta de dados para embasar o projeto de restauro que englobará também, as etapas e fases do projeto de arquitetura. Essa coleta compõe-se de uma pesquisa completa sobre o edifício histórico, entendendo o objeto de estudo e o estado de conservação que o monumento se encontra. Através desse estudo pode-se chegar a um diagnóstico preciso das causas da deterioração e dessa forma, facilitar a elaboração do projeto de intervenção arquitetônica e restaurativa. A saber:

> É importante no processo de restauração conhecer a fundo o monumento, o que ele representa e o que representou no passado. Enfim, estudá-lo, entendê-lo para que erros de interpretação, embasando as tomadas de decisões projetuais, não prejudiquem o edifício (RIBEIRO et al, 2003, p. 566).

Dentre as diversas metodologias desenvolvidas por um projeto de restauro, D'Orsat (1982), em seu 'Guia para o estudo dos monumentos e de suas causas de deterioração', orienta que o edifício histórico deverá ser estudado baseado em elementos intrínsecos, provenientes do próprio edifício, e elementos extrínsecos, oriundos da construção histórica. Leciona que:

> Os elementos intrínsecos fundamentais para o conhecimento do edifício são: dados exibidos pelo próprio monumento (marcas, monogramas, emblemas, decorações, murais, grafismo, etc.); dados encontrados na estrutura (tipo de aparelhamento das pedras ou marcas nos tijolos, cerâmicas ou azulejos, moedas e medalhas e documento contidos nas paredes e fundações); dados deduzidos do monumento através do estudo de inspeção visual (observações sobre as unidades de medidas utilizada na construção, traçado geométrico, etc.).
>
> Os elementos extrínsecos são aqueles oriundos de fontes literárias, documentação gráfica, manuscritos históricos e documentos relacionados com as inaugurações, possíveis intervenções na edificação, a função original e os sucessivos usos do edifício, contratos, recibos, testamentos, doações, etc. (RIBEIRO et al, 2003, p. 561).

O Manual do IPHAN – Roteiro para apresentação de Projeto Básico de Restauração do Patrimônio Edificado apresenta uma metodologia que se desenvolve num processo de três etapas: a primeira etapa, relativa ao levantamento do monumento, sendo composta por fases constituídas de levantamento histórico, artístico, arquivístico, bibliográfico, prospecção arquitetônica, arqueológica, documentação fotográfica e o levantamento planialtimétrico e métricoarquitetônico. A segunda etapa, relacionada ao diagnóstico do monumento e dos bens integrados, está composta pelas fases constituídas de diagnóstico da estrutura, diagnóstico do estado de conservação da edificação e dos elementos integrados. A terceira etapa, diz respeito ao projeto básico de intervenção que está composta das fases memorial descritivo, proposta de intervenção, técnica a ser usada, proposta de reutilização, mudança de uso, especificação de materiais e serviços, projeto de arquitetura constituída das peças gráficas e seus projetos complementares.

O processo projetual do projeto de arquitetura e restauro é extremamente importante. Dessa forma, o arquiteto restaurador conhece o monumento, o que ele representa e o que representou no passado. Em seguida, bem fundamentado e justificado, poderá elaborar com segurança o projeto devido da intervenção restaurativa.

No texto “Museu contemporâneo: lugar e discurso”, Josep Maria Montaner 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). Professor, autor de livros e ensaios sobre arquitetura de museus, discorre sobre a arquitetura de museus sobrepondo as definições e intertextualizando os temas específicos do campo.

Montaner elabora a análise dos espaços internos dos edifícios destinados a museus a partir do que apresenta como temas de projeto da arquitetura dos espaços museológicos: 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, as vitrines e os suportes. Dos temas aqui citados serão analisados: o repertório tipológico, a hierarquia dos espaços (ordenação espacial) e a relação forma versus discurso por se tratarem daqueles contidos no objetivo desta dissertação e que poderão ser aplicados para a projetação e análise de quaisquer outros programas arquitetônicos.

Repertório tipológico

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

É ele ainda que 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, caberá à criatividade do arquiteto superar essas limitações face às exigências do programa. As decisões em adotar qualquer opção ficarão condicionadas às questões de orçamento, interesses específicos do contratante, parâmetros estabelecidos pela legislação e, principalmente, do ambiente cultural em que ocorrer a proposta de intervenção. Qualquer intervenção nos monumentos históricos poderá assumir papel conservador com a compreensão da lógica espacial e distributiva do edifício variando até as intervenções mais radicais, que desprezam a organização espacial interna do edifício, passando por soluções intermediárias mistas.

Considera que é no interior dos edifícios de museus onde, no sentido da arquitetura e na relação com as obras expostas, poderão ser encontradas as grandes diferenças, que os tornam singulares e que, ao mesmo tempo, os assemelham (MONTANER apud GUIMARAENS, 2007, p. 6)[3].

Diz Montaner (1991) que, em novos projetos de edifícios contemporâneos destinados a museus atuais, há várias possibilidades de um repertório tipológico apresentar-se. Enquadra diferentes tipos de museus nas definições que atribui para as expressões "*perversões tipológicas*", "*inovações tipológicas*" e "*reutilização tipológicas*".

A perversão tipológica acontecerá quando a nova proposta não conseguir tirar proveito dos precedentes tipológicos para criar uma estrutura de museu adequada (Fig. 2.4). A inovação tipológica, resultando na criação de edifícios incrustados, semienterrados, com percursos em diagonal, ou seja: a criação de novos experimentos tipológicos (Fig. 2.5). Ainda segundo Montaner, haverá 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. 2.6).

Fig. 2.4: Museu de Arte Romana, Mérida. À esquerda, vista externa do edifício e à direita salas laterais.

[3] GUIMARAENS,Ceça. A transmutação do espaço museológico e a modenidade expográfica. 2007

Fig. 2.5: Volume incrustado no terreno abriga áreas de exposição em dois níveis no Museu Municipal Abteiberg, de Hans Hollein, na Alemanha.

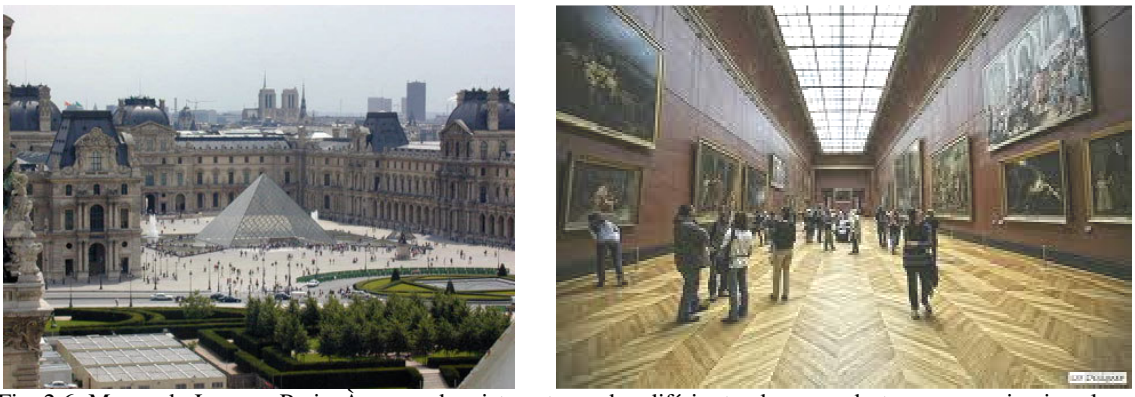

Fig. 2.6: Museu do Louvre, Paris. À esquerda, vista externa do edifício, tendo como destaque em primeiro plano a pirâmide em vidro e à direita as galerias de exposição, 2005.

Ordenação espacial

Em termos de organização espacial do interior de um museu, ainda com relação ao repertório tipológico, Montaner observa que na última década do século XX, as soluções adotadas foram os modelos do movimento moderno, ressaltado pela "planta livre e fluida", como a idéia defendida por Norman Foster para o museu Sainsbury Center (Fig. 2.7). 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. 2.8). Outro modelo no sistema tradicional da salas enfileiradas, tendendo ao sobredesenho e à abundância de referencias históricas (Fig. 2.9).

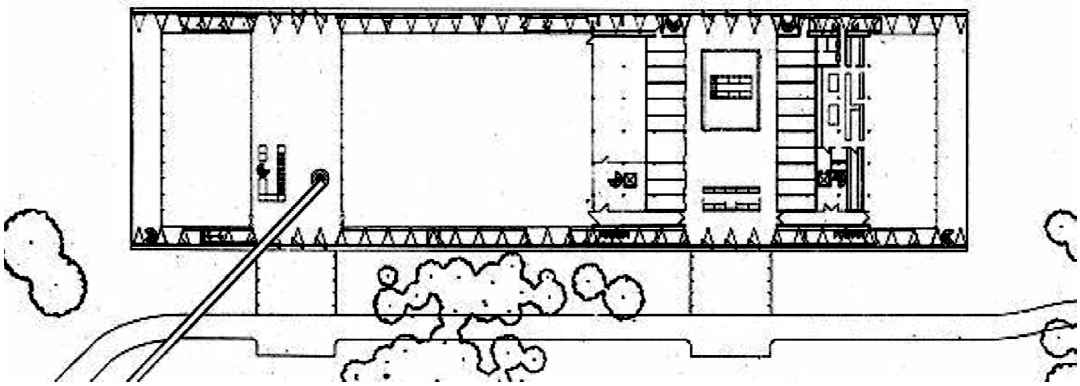

Fig. 2.7: Planta do Sainsbury Center na Noruega (1974-77), concebida dentro do modelo “planta livre e fluida”.

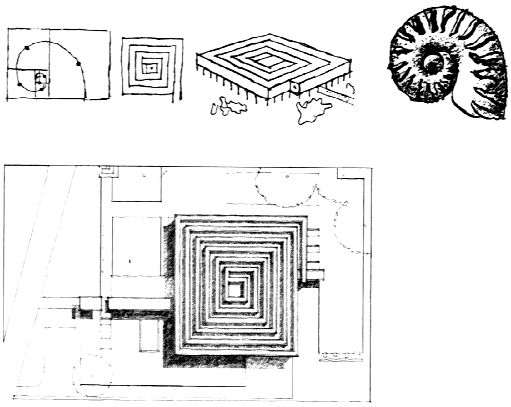

Fig.2.8: Museu do crescimento ilimitado, Philippeville, Argélia, 1939, Le Corbusier.

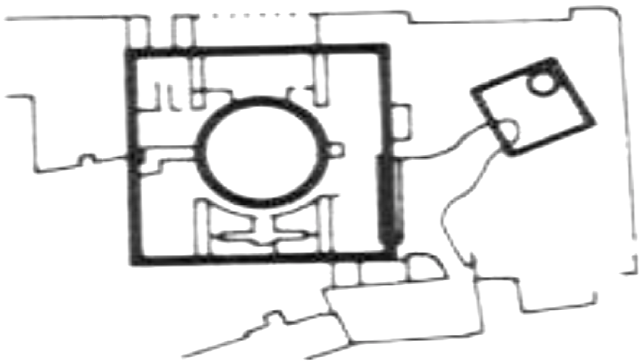

Fig. 2.9: Museu de arte de Dusseldorf, projeto de James Stirling.

Já quando tratar de definir a condição que determinará as formas de percepção do visitante, a ordenação espacial vai-se referir à clareza da forma da planta e à fácil percepção da totalidade do edifício, pois, segundo Montaner (1991, p. 35):

> 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.

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

Montaner destaca em dois museus a clareza da estrutura interna: o Museu Van Gogh, em Amsterdã, organizado em cinco pavimentos, ao redor de um grande espaço unitário e a Nova Pinacoteca de Munique, com uma estrutura de hall central e dois itinerários ao redor de pátios (Fig. 2.10 e 2.11). E ainda comenta intervenções em grandes museus, citando o caso da construção da pirâmide de Pei, no Louvre como uma intervenção com o propósito de "realizar uma total reestruturação e ordenação das circulações para ganhar clareza e racionalidade nos percursos" (MONTANER, 1991, p. 35).

Fig. 2.10: Museu Van Gogh, em Amsterdã (1973), projeto de G. Rietveld. Vista externa

Fig. 2.11 – Pinacoteca de Munique, vista do interior (1981), projeto de Alexander F. Von Branca.

Montaner atribui à clareza da ordenação espacial, ou seja, à possibilidade de "compreensão e visualização" da totalidade do edifício de museu, quando trata de definir a condição que determina as formas de percepção do visitante. Ao público, que é heterogêneo, interessa a segurança da orientação precisa para "selecionar e distribuir o tempo da visita". Sendo assim:

> constituem soluções arquitetônicas claras e compreensíveis à primeira visada: as formas abertas e simples que permitem abranger o interior desde o volume exterior; a estrutura interior diretamente relacionada ao espaço unitário vertical ou horizontal; os itinerários que circundam pátios ou que se referem a jardins externos; e as situações em que se compreende totalmente o interior logo à entrada do edifício (GUIMARAENS, 2007, p.7)[4].

Relação forma-discurso

É ainda Montaner que observa que "o interior do museu constitui, portanto, um exemplo precioso de relação entre forma arquitetônica e discurso interno"; assim, cada tipologia espacial já citada anteriormente estabelece diferentes relações formais com o discurso expositivo, isto é, há necessidade de uma relação harmônica da forma espacial das salas com as características dos objetos a serem ali instalados.

Em relação a edifícios históricos adaptados para uso de museu e centro cultural, que corresponde ao tema desta dissertação, a relação forma versus discurso se refere à adequabilidade da intervenção com objetivo de encontrar o equilíbrio entre o edifício e o tratamento da exposição. Voltado especificamente para a materialidade de fundo, Montaner afirma que os arquitetos da última geração pós-moderna projetaram continentes bastante neutros, de cor branca, e, prossegue, em outras ocasiões, utilizaram as texturas dos fundos (pisos, paredes e tetos) e os recursos cenográficos do espaço para conferir maior destaque aos componentes da forma interior do edifício, em detrimento das obras expostas. Há ainda, segundo Montaner, os casos em que a arquitetura empobreceu o discurso expositivo; e define a "síntese ousada", ou seja: aquela atitude de "outorgar a ambos uma igualdade de tratamento: não tirar da arquitetura o atrativo e o caráter, mas também não renunciar à adequada apresentação da obra" (GUIMARAENS, 2007).

Sob embasamento teórico descrito neste e no capítulo anterior, será feita a análise do Convento das Mercês, comparando-o também ao Centro de Referência Azulejar, ambos adequados ao uso de museu e centro cultural.

[4] GUIMARAENS,Ceça. A transmutação do espaço museológico e a modernidade expográfica. 2007

CAPÍTULO II

O PROJETO DE RESTAURO E A ARQUITETURA DE MUSEUS

Fig.5

O embasamento teórico deste trabalho, dado no capítulo anterior sobre o patrimônio histórico e a reutilização desses espaços especificamente voltados para a nova função de museu e centro cultural complementa-se aqui neste capítulo, quando tratamos do projeto de restauro e a compreensão da forma arquitetônica, pois, mesmo possuindo um programa flexível, com grande liberdade projetual, o museu tem diversas necessidades inerentes à função de expor e preservar que se limitam pela forma, principalmente interna.

Numa abordagem básica tem-se um diálogo com alguns conceitos de arquitetura, projeto de arquitetura e projeto de restauro, destacando-se as metodologias de análise da forma sob os aspectos exteriores da arquitetura dos edifícios e aspectos internos da arquitetura de museus para, em seguida, enfatizarem-se os temas da arquitetura voltada para museu e centro cultural.

O diálogo teórico e metodológico de textos e análises da forma arquitetônica citados neste capítulo irão fundamentar o desenvolvimento dos capítulos III e IV desta pesquisa. O capítulo III apresentará um estudo do Convento a partir das etapas iniciais do projeto como levantamentos históricos, prospecções até a implantação, dando-se ênfase para as soluções adotadas no projeto executivo da restauração. Já o capítulo IV fará uma análise comparativa das teorias de restauro e os temas da arquitetura de museus: tipologia, relação forma versus discurso e ordenação espacial, que foram aplicados, tanto nas obras de restauração do Convento – de 1989, quanto nas obras do Centro de Referência Azulejar – CRA, este último datado de 2006 que ainda está em andamento.

No movimento moderno, as formas "tradicionais" das artes plásticas, literatura, design tornaram-se ultrapassadas, e que se fazia fundamental deixá-las de lado e criar no lugar uma nova cultura. Padrões de estéticas novos foram criados enquanto o antigo foi abolido. Havia a imposição do novo. As pessoas precisavam enxergar o "novo", adaptar-se a novas formas de ver a arte e o design, abandonar de vez o antigo e as coisas passadas.

Um dos princípios básicos do modernismo foi o de renovar a arquitetura e rejeitar toda a arquitetura anterior ao movimento, principalmente a arquitetura do século XIX expressada no ecletismo. O rompimento com a história fez parte do discurso de alguns arquitetos modernos, como Le Corbusier e Adolf Loos. Com uma forma simplificada, os modernistas adotaram o slogan “a forma segue a função”. Porém, quando se tratar de projetos de restauração é diferente: a forma já foi concebida, e aí, será a função que deverá ser compatível com a forma pré-existente, com as vocações da tipologia arquitetônica do edifício de forma que agregue valores ao mesmo.

Cyro Lyra diz que “cada tipo arquitetônico possui um leque finito de vocações de uso.” (LYRA, 2005, p.61). Já, Andrade Junior (2005) afirma que “mesmo com estas limitações as possibilidades projetuais são ainda infinitas”. O mesmo autor diz:

> 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).

Sobre forma, espaço e ordem

As formas configuram os espaços onde vivemos e determinam a configuração dos objetos à nossa volta e o modo como, com eles, nos relacionamos. Podem definir memórias e podem estabelecer identidades do local. No bojo da verificação da compatibilização da preservação da identidade arquitetônica para a adequação a centros culturais, dos edifícios históricos, a análise gráfica proposta por Francis Ching (1998) em “Arquitetura: forma, espaço e ordem” torna-se ferramenta imprescindível, quando apresenta ilustrações dos elementos componentes da arquitetura e os princípios fundamentais do projeto arquitetônico

Os desenhos do projeto arquitetônico, ao serem analisados, fornecerão aspectos fundamentais de uma edificação proporcionando a compreensão de elementos como as qualidades formais, voltadas não só para as características externas, mas também para as relações funcionais e estruturais do edifício do ponto de vista do usuário e do projetista.

Para Ching os sistemas arquitetônicos são compostos pela própria arquitetura: do espaço, estrutura e delimitação, vivenciada através do movimento no espaço-tempo e realizada para acomodar um programa compatível com seu contexto utilizando-se da tecnologia. Movimento no espaço – tempo é definido por Ching pelo acesso e entrada do edifício, pela configuração da via de acesso, a sequência de espaços e pela luz, vista, toque e olfato. Já a tecnologia será 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.

O programa é constituído pelas exigências, necessidades e aspirações do usuário, pelos fatores socioculturais e econômicos, pelas restrições legais e tradição e antecedentes históricos; e a característica deste ser, compatível 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 por Ching pelas 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 serão 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”.

No período do movimento moderno o conceito de forma, segundo Montaner (2002, p. 10), “sempre implicou em um julgamento negativo do ‘formalismo’, de obras baseadas na aparência e não no conteúdo”. 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. A respeito, Cyro Lyra (2005, p.166) 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.

Atualmente, 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).

De acordo com Mahfuz (2003, p. 73):

> 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.

Roger Clark e Michael Pause desenvolveram um trabalho específico sobre análise gráfica, denominado "Arquitecture: temas de composiciòn" (1997), que tratavam da interpretação nas formas construídas, através do qual não levavam em consideração a necessidade de coincidir com as intenções do arquiteto nem com qualquer outra explicação. Esse trabalho enfoca a análise das peculiaridades formais e espaciais com a utilização de ferramentas que auxiliam na compreensão do parti – partido arquitetônico.

No livro "Analisis de la forma", Geoffrey Baker (1991) propõe metodologia de análise da arquitetura abordando os fatores organizadores fundamentais para o edifício e o projeto. Condiciona a compreensão dessa ciência e arte a três fatores básicos: condições do lugar (clima, topografia), requisitos funcionais (organização) e cultura (influenciando o tipo de estrutura e materiais empregados). A força do lugar, ao ser analisada pontualmente, em edifícios que serão reutilizados e adequados a finalidade cultural, será fundamental para a implantação de uma nova função. É através da força do lugar que se definirão acessos e a organização das atividades a serem desenvolvidas em um edifício reutilizado. Em função das transformações urbanas, da imagem do entorno (identidade, contexto espacial e significado) ou do novo uso poderá ser necessária uma reestruturação dos acessos.

Foi o que ocorreu quando houve a restauração da Pinacoteca de São Paulo. Um dos focos centrais do partido, elaborado pelo arquiteto Mendes da Rocha, foi a inversão do

eixo principal do edifício e a mudança da entrada pela Avenida Tiradentes, atravessando transversalmente o bloco edificado. A entrada do público passou a ser pela antiga lateral do edifício, pela Praça da Luz, e o eixo principal passou a atravessar o bloco edificado longitudinalmente (Fig. 2.1).

Com relação a esta mudança na organização de acessos na Pinacoteca de São Paulo, que transformou a leitura do espaço eclético original do edifício, construído entre 1897 e 1900, para funcionar o Liceu de Artes e ofícios de São Paulo, Haroldo Gallo (1999) afirma que:

> [...] através da inversão do eixo principal estabelece-se uma mais forte relação e um mais intenso diálogo com o lado fronteiriço 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.

Fig. 2. 1: Vista aérea da Pinacoteca São Paulo, com destaque para a atual entrada principal.
Fonte: http://www.cidadedesaopaulo.com/sp/images.

Outro exemplo é evidenciado no objeto de estudo desta dissertação. O acesso ao Convento das Mercês, antes das obras de restauração em 1989, era pela fachada leste da Rua da Palma. Após a restauração, o acesso ao edifício voltou a ser pela entrada original, ou seja: fachada oeste de frente para o mar. Porém, em 2010, houve uma nova reestruturação do acesso principal do conjunto arquitetônico do Convento, que voltou a ser pela fachada leste,

ocasionada pelas alterações no direcionamento do fluxo da malha urbana no local que desde a época da restauração vinha ocorrendo em maior volume, pela Rua da Palma (fig. 2.2)[1].

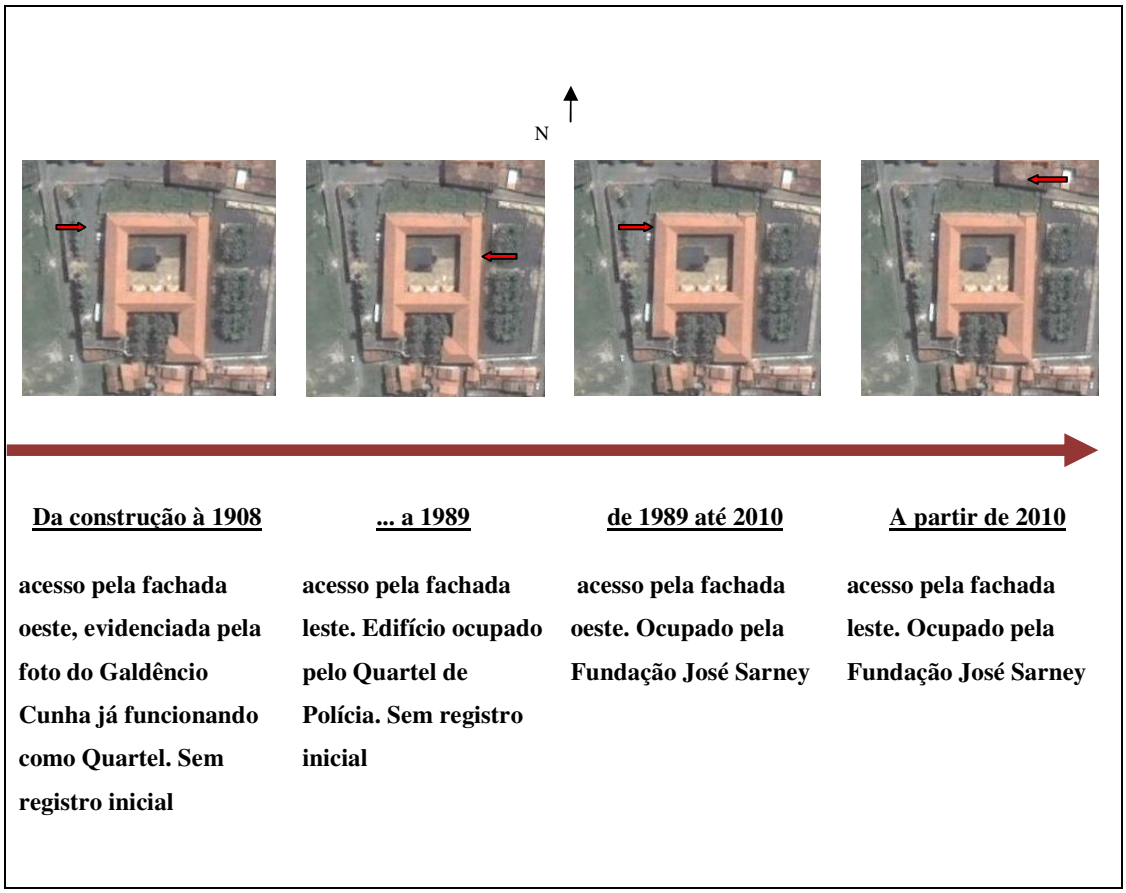

Fig. 2.2 : Croqui da cronologia das alterações ocorridas em função da inversão do acesso principal do edifício do Convento.
Fonte: da autora, 2010.

Correntes de teóricos criticam esse tipo de intervenção. Defendem a idéia de que essas alterações possam comprometer o valor inicial determinado para o edifício, substituindo-o por um novo valor. Acreditamos que, no caso do Convento das Mercês, não houve comprometimento, pois a última mudança no acesso ao prédio, em 2010, não alterou em nada os valores do edifício. O fluxo dos veículos e das pessoas na área permaneceu o mesmo pela Rua da Palma.

[1] Conclusão da autora a partir de observações no fluxo dos carros que chegam até ali e com fundamento em entrevista com o Diretor Executivo da Fundação José Sarney, Raimundo Nonato Q. P. Filho que justificou a mudança em função da melhoria das condições de acesso e segurança.

A forma exterior e o espaço interno

Seguindo 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 "Arquitetura: Forma, espaço e ordem", a forma exterior já estabelecida do Convento das Mercês e do Centro de Referência Azulejar foi analisada num diálogo identitário inerente de edifícios históricos adequados a centros culturais. Por outro lado, para demonstrar a análise dos espaços internos dos edifícios aqui estudados, adotou-se o percurso metodológico traçado por Josep Maria Montaner, nos textos: "As formas do século XX" (2002) e "Museu contemporâneo: lugar e discurso" (1991). Para Montaner a forma será entendida "como estrutura essencial e interna, como construção do espaço e da matéria." (MONTANER, 2002, p. 08). No item "Arquitetura de museus", desenvolvido ainda neste capítulo, serão tratados os temas da arquitetura, voltados para o espaço interno de museus desenvolvido por Montaner e que irão fundamentar parte da análise deste estudo.

Clark e Pause utilizam para a análise dos projetos os tópicos estrutura, iluminação natural, massa, geometria, adição e subtração e hierarquia. 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 auxilia na definição dos espaços, na criação de unidades; articula a circulação, sugere os fluxos e organiza a composição. A estrutura é definida com o sinônimo "apoio", e está presente em todas as construções. Logo, os pilares, as vigas e os fechamentos são considerados como elementos definidores da idéia do arquiteto, o que é demonstrado pelos autores na relação desta com os conceitos de frequência, modelo, simplicidade, regularidade e complexidade.

A massa do edifício, que poderá 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" [2] (PAUSE, 1997, p. 04).

O tópico geometria diz respeito aos conceitos de plano e de volume para delimitar a forma construída. Bastante utilizada ao longo da história, a geometria é uma ferramenta de representação, 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 e a simetria consiste numa forma específica de equilíbrio. Para que haja equilíbrio é necessário que algum elemento do edifício seja equivalente de modo reconhecido, na outra parte do mesmo.

A hierarquia consiste na manifestação física de uma ordenação de categorias de um ou mais atributos. Diz respeito às diferenças qualitativas e os valores relativos desses atributos e ordená-los sob o domínio da forma, ou do espaço, ou de ambos considerando as propriedades de predomínio e importância explícitas no edifício ligados à qualidade, riqueza, detalhe, ornamentação e os materiais especiais.

O tópico adição e subtração está relacionado aos aspectos que se desenvolverão através do processo de anexação, agregação ou segregação de formas construídas para criar a arquitetura. A utilização simultânea de ambos possibilitará congregar unidades que constituirão um conjunto do qual se segregarão partes, ou ainda serão subtraídas estas partes de um conjunto identificado e reincorporadas para criar-se o edifício.

O objetivo da análise de Clark e Pause 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 2.3, proposta pelos autores para facilitar a compreensão da análise.

---

[2] "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, 1997, pág. 4)

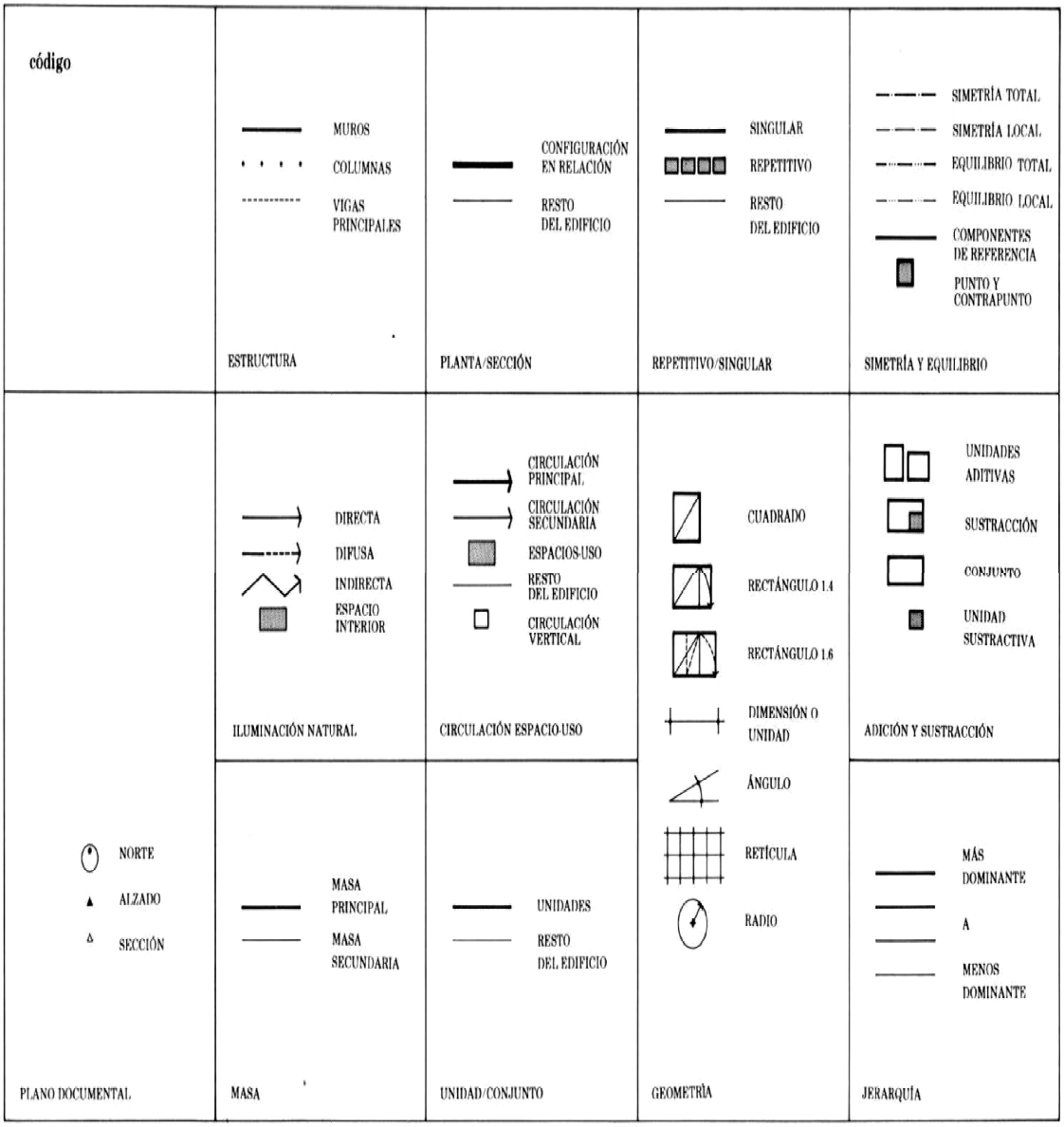

Fig. 2.3: Legenda de padrões de representação gráfica para análise do parti, segundo Clark e Pause, 1997.

Para desenvolver a análise da adequação dos edifícios históricos em centros culturais, tratada neste trabalho, serão considerados os itens relativos à circulação e espaço-uso, e adição e subtração por melhor facilitarem, nos casos do Convento e do Centro de Referência Azulejar, a compreensão das relações espaciais e formais.

Conforme se pôde observar na legenda de padrões para análise do partido (Fig. 2.3), as representações gráficas que poderão ser aplicadas neste estudo são:

1. Relação entre circulação e espaço – uso: para analisar a circulação dos edifícios estudados, será adotado como convenção: setas grossas que

indicarão a circulação principal, referente à museográfica e o uso dos espaços representado pela cor cinza aplicada, no caso dos edifícios em estudo, nos espaços referentes somente às áreas expositivas. Serão desconsideradas as áreas determinadas a atividades administrativas.

2. Adição e subtração: Podem representar a volumetria do edifício, positivo e negativo, as alterações realizadas nas plantas como o que foi 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 e as demolições de espaços realizadas nos edifícios para adequá-los à nova função. Para melhor visualização, o lugar onde as inclusões pontuais referente à localização dos elevadores, escadas e rampas aconteceram, serão marcadas com o símbolo "X", e ao longo deste estudo também será utilizadas legendas nos croquis, para melhor visualização de paredes demolidas ou acrescentadas.

Clark e Pause consideram a planta como a geradora da forma, pois organiza as atividades em diferentes áreas. Com relação ao corte e à fachada, são representações que dizem respeito mais à percepção da volumetria e pressupõem a compreensão de que qualquer linha em qualquer dessas representações gráficas, incluem a terceira dimensão.

A relação circulação versus espaço-uso torna-se relevante, pois será o fator primário de tomada de decisão na arquitetura e estará relacionado à função. A circulação será o elemento de ligação dos espaços. A relação entre espaço – uso versus circulação indicará condições de privacidade e de conexões. A importância atribuída ao uso ou à circulação exercerá influência direta na forma de um edifício. Partindo-se de uma unidade que poderá ser espacial ou formal, relacionada aos espaços-uso, à estrutura, à massa, ao volume ou à combinação desses elementos, os edifícios poderão compreender uma única unidade ou a agregação delas. A natureza, a identidade, expressão e relação das unidades com as outras ou com o conjunto tornar-se-ão primordiais no uso desta representação gráfica.

A relação entre repetitivo e singular impõe aos elementos espaciais e formais, atributos que os traduzem em entidades múltiplas e únicas. A singularidade é interpretada

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, estabelecidos quando se considerarem os conceitos de tamanho, orientação, localização, contorno, configuração, cor, material e textura.

O PROJETO DE ARQUITETURA

O projeto de arquitetura trabalha com a necessidade de que um prédio seja erguido para satisfazer as necessidades de um programa e de seu usuário. Todavia, o problema não estará aí, mas, sim, na definição da forma que o mesmo deverá assumir, antes no imaginário/criação do arquiteto e depois, materializado no projeto.

Segundo Silva (1998, p. 35), "o projeto arquitetônico pode ser descrito como uma proposta de soluções para um específico problema de organização do entorno humano" ou ainda:

> Em se tratando de arquitetura, o problema, ou, mais precisamente, a situação particularmente insatisfatória é, via de regra, a inexistência de uma determinada satisfação. Naturalmente, o problema não é resolvido com a simples constatação da necessidade da ereção do prédio: o problema se configura no fato de não se saber, de antemão, que forma deverá assumir o edifício, a fim de atender satisfatoriamente à necessidade antes aludida. [...] o projeto é uma proposta ou hipótese de solução para o mesmo problema. Não é a solução em si, já que apenas a obra, e não o projeto é capaz de satisfazer as necessidades do usuário. (SILVA, 1998, p. 36).

O projeto para ser mais bem elaborado, utilizar-se-á de métodos evidenciados na sequência das fases ou etapas do seu desenvolvimento: levantamento do partido, estudo preliminar, anteprojeto, projeto básico e projeto de execução (SILVA, 2002, p. 18). O processo projetual iniciar-se-á com um programa traduzido pelas necessidades do cliente e do usuário; passará pela análise dos requisitos funcionais ligados ao uso e pelos requisitos condicionantes ligados às características físicas do local como a topografia e clima. Na sequência, o desenvolvimento do estudo preliminar, do anteprojeto, projeto básico e do projeto de execução, este sendo, por definição, o resultado final do projeto arquitetônico.

Na fase de estudo preliminar, o arquiteto criará a forma do objeto arquitetônico, antes pertencente apenas ao seu imaginário. Depois de ser aprovado pelo cliente, entra-se em outra fase do projeto: o desenvolvimento de todas as soluções técnicas para a compreensão do estudo preliminar, cujo produto é o anteprojeto ou projeto básico.

A fase seguinte será a do projeto executivo, composto pelo conjunto de informações necessárias para o entendimento do edifício proposto, permitindo, assim, a correta execução da obra. Implicará o desenvolvimento dos desenhos detalhados e especificados dos elementos arquitetônicos. Nessa etapa serão incluídos os cadernos de especificações técnicas e do caderno de encargo. Os projetos complementares de Engenharia,

tais como, estrutura, instalações prediais, combate a incêndio e instalações prediais, deverão manter um diálogo interdisciplinar e subordinado à coordenação do arquiteto autor do projeto de arquitetura.

PROJETO DE ARQUITETURA DE RESTAURAÇÃO

No desenvolvimento de um projeto de restauração, a arquiteto deverá, inicialmente, conhecer e avaliar os fundamentos filosóficos do restauro para que possa intervir corretamente no edifício histórico, garantindo a preservação das estruturas do passado e permitindo intervenções novas capazes de agregarem valor de contemporaneidade a esse bem.

Segundo Coelho (2003, p. 21):

> Na preservação do patrimônio arquitetônico, atua-se na esfera da dualidade entre o antigo e o novo, entre criar (inventar) e preservar (manter/conservar). Em arquitetura, o ato de criar pressupõe a invenção de um novo elemento que vai coexistir, através de sua concretização pela obra, como uma estrutura preexistente, seja ela antiga ou recente.

O projeto de restauro seguirá as mesmas etapas do projeto de arquitetura de um edifício novo. Porém, serão necessários cuidados na definição das diretrizes básicas do projeto de restauração como a análise das teorias do restauro e o estudo preliminar do projeto a ser implantado. A saber:

> No projeto de restauração, além do programa decorrente do uso futuro do imóvel, o arquiteto está trabalhando sobre uma edificação já existente, e que possui um valor artístico e/ou histórico, o qual se pretende preservar. Este valor tem que ser pesquisado visando a definição das diretrizes básicas do projeto de restauração que irão nortear as decisões futuras de projeto, é necessário antes de tudo, o estudo da teoria do restauro e a realização dos estudos preliminares do projeto, que são complexos e que o diferem de um projeto comum de arquitetura. Após estas pesquisas preliminares é que se deve iniciar as fases gráficas, de croquis, estudo preliminar, anteprojeto e projeto executivo (RIBEIRO et al, 2003, p. 560).

No manual técnico do Instituto do Patrimônio e Artístico Nacional - IPHAN estão definidos os estágios de um projeto de restauração, isto é:

> O projeto de restauração compreende dois estágios que são complementares, mas absolutamente diferentes. O primeiro diz respeito à decisão do 'que' fazer, ou seja, ao entendimento de qual é a unidade procurada no imóvel ou no conjunto. O segundo diz respeito ao 'como' fazer, ou seja, as soluções técnicas necessárias. O primeiro estágio pressupõe então uma justificativa de caráter conceitual, enquanto que o segundo justificativas de caráter técnico (IPHAN, 2000).

A Carta de Restauro de 1972, ao considerar as obras de adaptação limitadas ao mínimo, "conservando escrupulosamente as formas externas e evitando alterações sensíveis das características tipológicas, da organização estrutural e da seqüência dos espaços internos" faz a seguinte recomendação para o projeto de restauro. *In verbis*:

> A realização do projeto de restauração de uma obra arquitetônica deverá ser precedida de um exaustivo estudo sobre o monumento, elaborado de diversos pontos de vistas

> (que estabeleçam a análise de sua composição no contexto territorial ou no tecido urbano, dos aspectos tipológicos, das elevações e qualidades formais, dos sistemas e dos caracteres construtivos, etc), relativos à obra original, assim sendo pesquisas bibliográficas, iconográficas e arquivísticas, etc, completa observação gráfica e fotográfica, interpretada também sob o aspecto metrológico, dos traçados reguladores e dos sistemas proporcionais e compreenderá um cuidadoso estudo específico para a verificação das condições de estabilidade (IN: CURY, 2000, p. 157).

O projeto de restauração criará elementos novos que se tornarão predecessores no processo do projeto de arquitetura. Além da concepção criativa, o uso e as necessidades do usuário e o método deverão, antes de tudo, possuir informações que permitam o conhecimento do monumento pré-existente até a decisão do 'que' fazer e de 'como' fazer, de forma que se possa garantir o restabelecimento do aspecto físico, da matéria e da unidade do monumento que se quer buscar, adequando o edifício a um reuso.

O projeto de restauração, para resguardar melhor a preservação do monumento na contemporaneidade, deverá priorizar as exigências do uso e do usuário, porém, deverá também preocupar-se com a preservação dos valores intrínsecos dos edifícios históricos em todas as etapas e fases do projeto. O que se percebe é que existe uma tendência, por parte dos arquitetos restauradores, em privilegiar no projeto de restauração a recuperação física e material do monumento, deixando, muitas vezes, descobertas as adaptações necessárias originárias da destinação do uso e do usuário, principalmente quando por questões políticas, o processo de recuperação do edifício iniciar-se antes da definição do seu uso, caso que frequentemente ocorre quando se trata de prédios públicos.

Na dúvida entre a arquitetura e a restauração, o arquiteto deverá levar em consideração os valores históricos e artísticos do edifício. Além de uma postura sensata, equilibrada e harmônica em abster-se de deixar sua "marca" no momento da criação, deverá também preocupar-se em tornar o objeto arquitetônico, funcional e atualizado no contexto de sua atualização e preservação à gerações futuras.

Será necessário que haja uma metodologia de projeto de arquitetura de restauração com ênfase à coleta de dados para embasar o projeto de restauro que englobará também, as etapas e fases do projeto de arquitetura. Essa coleta compõe-se de uma pesquisa completa sobre o edifício histórico, entendendo o objeto de estudo e o estado de conservação que o monumento se encontra. Através desse estudo pode-se chegar a um diagnóstico preciso das causas da deterioração e dessa forma, facilitar a elaboração do projeto de intervenção arquitetônica e restaurativa. A saber:

> É importante no processo de restauração conhecer a fundo o monumento, o que ele representa e o que representou no passado. Enfim, estudá-lo, entendê-lo para que erros de interpretação, embasando as tomadas de decisões projetuais, não prejudiquem o edifício (RIBEIRO et al, 2003, p. 566).

Dentre as diversas metodologias desenvolvidas por um projeto de restauro, D'Orsat (1982), em seu 'Guia para o estudo dos monumentos e de suas causas de deterioração', orienta que o edifício histórico deverá ser estudado baseado em elementos intrínsecos, provenientes do próprio edifício, e elementos extrínsecos, oriundos da construção histórica. Leciona que:

> Os elementos intrínsecos fundamentais para o conhecimento do edifício são: dados exibidos pelo próprio monumento (marcas, monogramas, emblemas, decorações, murais, grafismo, etc.); dados encontrados na estrutura (tipo de aparelhamento das pedras ou marcas nos tijolos, cerâmicas ou azulejos, moedas e medalhas e documento contidos nas paredes e fundações); dados deduzidos do monumento através do estudo de inspeção visual (observações sobre as unidades de medidas utilizada na construção, traçado geométrico, etc.).
>
> Os elementos extrínsecos são aqueles oriundos de fontes literárias, documentação gráfica, manuscritos históricos e documentos relacionados com as inaugurações, possíveis intervenções na edificação, a função original e os sucessivos usos do edifício, contratos, recibos, testamentos, doações, etc. (RIBEIRO et al, 2003, p. 561).

O Manual do IPHAN – Roteiro para apresentação de Projeto Básico de Restauração do Patrimônio Edificado apresenta uma metodologia que se desenvolve num processo de três etapas: a primeira etapa, relativa ao levantamento do monumento, sendo composta por fases constituídas de levantamento histórico, artístico, arquivístico, bibliográfico, prospecção arquitetônica, arqueológica, documentação fotográfica e o levantamento planialtimétrico e métricoarquitetônico. A segunda etapa, relacionada ao diagnóstico do monumento e dos bens integrados, está composta pelas fases constituídas de diagnóstico da estrutura, diagnóstico do estado de conservação da edificação e dos elementos integrados. A terceira etapa, diz respeito ao projeto básico de intervenção que está composta das fases memorial descritivo, proposta de intervenção, técnica a ser usada, proposta de reutilização, mudança de uso, especificação de materiais e serviços, projeto de arquitetura constituída das peças gráficas e seus projetos complementares.

O processo projetual do projeto de arquitetura e restauro é extremamente importante. Dessa forma, o arquiteto restaurador conhece o monumento, o que ele representa e o que representou no passado. Em seguida, bem fundamentado e justificado, poderá elaborar com segurança o projeto devido da intervenção restaurativa.

No texto “Museu contemporâneo: lugar e discurso”, Josep Maria Montaner 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). Professor, autor de livros e ensaios sobre arquitetura de museus, discorre sobre a arquitetura de museus sobrepondo as definições e intertextualizando os temas específicos do campo.

Montaner elabora a análise dos espaços internos dos edifícios destinados a museus a partir do que apresenta como temas de projeto da arquitetura dos espaços museológicos: 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, as vitrines e os suportes. Dos temas aqui citados serão analisados: o repertório tipológico, a hierarquia dos espaços (ordenação espacial) e a relação forma versus discurso por se tratarem daqueles contidos no objetivo desta dissertação e que poderão ser aplicados para a projetação e análise de quaisquer outros programas arquitetônicos.

Repertório tipológico

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

É ele ainda que 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, caberá à criatividade do arquiteto superar essas limitações face às exigências do programa. As decisões em adotar qualquer opção ficarão condicionadas às questões de orçamento, interesses específicos do contratante, parâmetros estabelecidos pela legislação e, principalmente, do ambiente cultural em que ocorrer a proposta de intervenção. Qualquer intervenção nos monumentos históricos poderá assumir papel conservador com a compreensão da lógica espacial e distributiva do edifício variando até as intervenções mais radicais, que desprezam a organização espacial interna do edifício, passando por soluções intermediárias mistas.

Considera que é no interior dos edifícios de museus onde, no sentido da arquitetura e na relação com as obras expostas, poderão ser encontradas as grandes diferenças, que os tornam singulares e que, ao mesmo tempo, os assemelham (MONTANER apud GUIMARAENS, 2007, p. 6)[3].

Diz Montaner (1991) que, em novos projetos de edifícios contemporâneos destinados a museus atuais, há várias possibilidades de um repertório tipológico apresentar-se. Enquadra diferentes tipos de museus nas definições que atribui para as expressões "*perversões tipológicas*", "*inovações tipológicas*" e "*reutilização tipológicas*".

A perversão tipológica acontecerá quando a nova proposta não conseguir tirar proveito dos precedentes tipológicos para criar uma estrutura de museu adequada (Fig. 2.4). A inovação tipológica, resultando na criação de edifícios incrustados, semienterrados, com percursos em diagonal, ou seja: a criação de novos experimentos tipológicos (Fig. 2.5). Ainda segundo Montaner, haverá 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. 2.6).

Fig. 2.4: Museu de Arte Romana, Mérida. À esquerda, vista externa do edifício e à direita salas laterais.

[3] GUIMARAENS,Ceça. A transmutação do espaço museológico e a modenidade expográfica. 2007

Fig. 2.5: Volume incrustado no terreno abriga áreas de exposição em dois níveis no Museu Municipal Abteiberg, de Hans Hollein, na Alemanha.

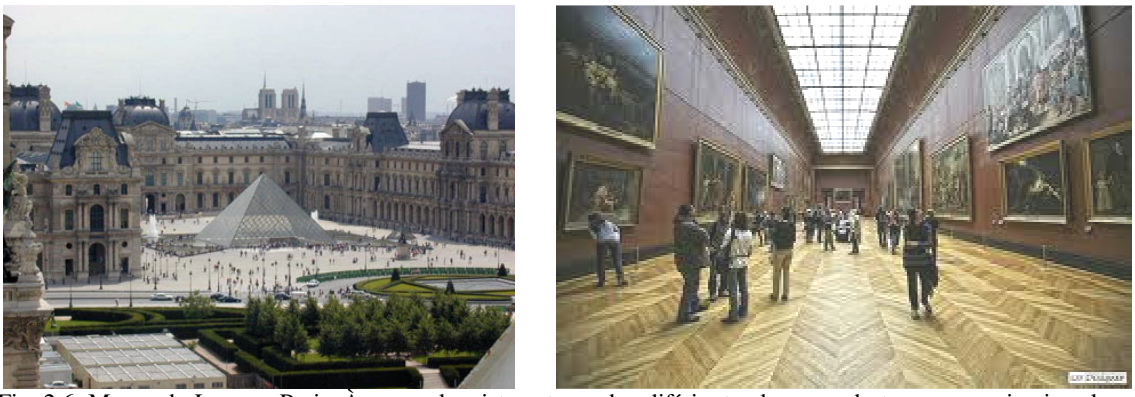

Fig. 2.6: Museu do Louvre, Paris. À esquerda, vista externa do edifício, tendo como destaque em primeiro plano a pirâmide em vidro e à direita as galerias de exposição, 2005.

Ordenação espacial

Em termos de organização espacial do interior de um museu, ainda com relação ao repertório tipológico, Montaner observa que na última década do século XX, as soluções adotadas foram os modelos do movimento moderno, ressaltado pela "planta livre e fluida", como a idéia defendida por Norman Foster para o museu Sainsbury Center (Fig. 2.7). 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. 2.8). Outro modelo no sistema tradicional da salas enfileiradas, tendendo ao sobredesenho e à abundância de referencias históricas (Fig. 2.9).

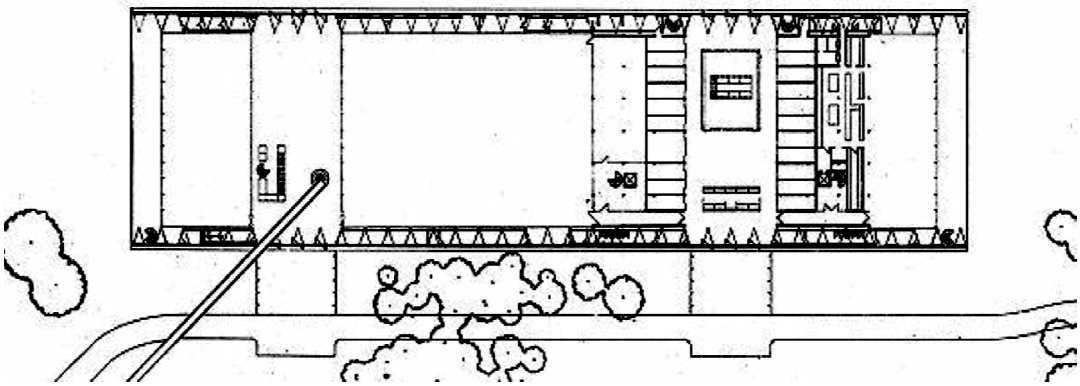

Fig. 2.7: Planta do Sainsbury Center na Noruega (1974-77), concebida dentro do modelo “planta livre e fluida”.

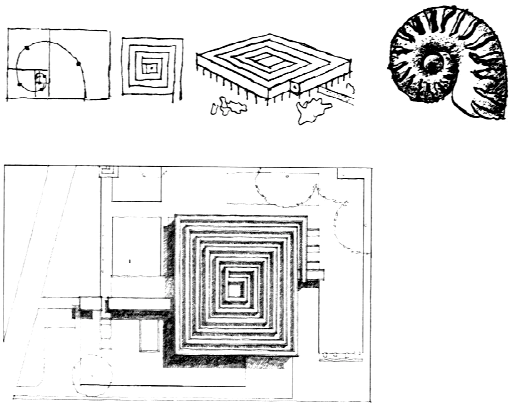

Fig.2.8: Museu do crescimento ilimitado, Philippeville, Argélia, 1939, Le Corbusier.

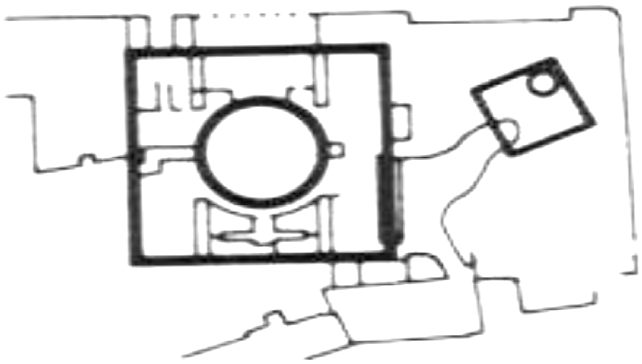

Fig. 2.9: Museu de arte de Dusseldorf, projeto de James Stirling.

Já quando tratar de definir a condição que determinará as formas de percepção do visitante, a ordenação espacial vai-se referir à clareza da forma da planta e à fácil percepção da totalidade do edifício, pois, segundo Montaner (1991, p. 35):

> 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.

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

Montaner destaca em dois museus a clareza da estrutura interna: o Museu Van Gogh, em Amsterdã, organizado em cinco pavimentos, ao redor de um grande espaço unitário e a Nova Pinacoteca de Munique, com uma estrutura de hall central e dois itinerários ao redor de pátios (Fig. 2.10 e 2.11). E ainda comenta intervenções em grandes museus, citando o caso da construção da pirâmide de Pei, no Louvre como uma intervenção com o propósito de "realizar uma total reestruturação e ordenação das circulações para ganhar clareza e racionalidade nos percursos" (MONTANER, 1991, p. 35).

Fig. 2.10: Museu Van Gogh, em Amsterdã (1973), projeto de G. Rietveld. Vista externa

Fig. 2.11 – Pinacoteca de Munique, vista do interior (1981), projeto de Alexander F. Von Branca.

Montaner atribui à clareza da ordenação espacial, ou seja, à possibilidade de "compreensão e visualização" da totalidade do edifício de museu, quando trata de definir a condição que determina as formas de percepção do visitante. Ao público, que é heterogêneo, interessa a segurança da orientação precisa para "selecionar e distribuir o tempo da visita". Sendo assim:

> constituem soluções arquitetônicas claras e compreensíveis à primeira visada: as formas abertas e simples que permitem abranger o interior desde o volume exterior; a estrutura interior diretamente relacionada ao espaço unitário vertical ou horizontal; os itinerários que circundam pátios ou que se referem a jardins externos; e as situações em que se compreende totalmente o interior logo à entrada do edifício (GUIMARAENS, 2007, p.7)[4].

Relação forma-discurso

É ainda Montaner que observa que "o interior do museu constitui, portanto, um exemplo precioso de relação entre forma arquitetônica e discurso interno"; assim, cada tipologia espacial já citada anteriormente estabelece diferentes relações formais com o discurso expositivo, isto é, há necessidade de uma relação harmônica da forma espacial das salas com as características dos objetos a serem ali instalados.

Em relação a edifícios históricos adaptados para uso de museu e centro cultural, que corresponde ao tema desta dissertação, a relação forma versus discurso se refere à adequabilidade da intervenção com objetivo de encontrar o equilíbrio entre o edifício e o tratamento da exposição. Voltado especificamente para a materialidade de fundo, Montaner afirma que os arquitetos da última geração pós-moderna projetaram continentes bastante neutros, de cor branca, e, prossegue, em outras ocasiões, utilizaram as texturas dos fundos (pisos, paredes e tetos) e os recursos cenográficos do espaço para conferir maior destaque aos componentes da forma interior do edifício, em detrimento das obras expostas. Há ainda, segundo Montaner, os casos em que a arquitetura empobreceu o discurso expositivo; e define a "síntese ousada", ou seja: aquela atitude de "outorgar a ambos uma igualdade de tratamento: não tirar da arquitetura o atrativo e o caráter, mas também não renunciar à adequada apresentação da obra" (GUIMARAENS, 2007).

Sob embasamento teórico descrito neste e no capítulo anterior, será feita a análise do Convento das Mercês, comparando-o também ao Centro de Referência Azulejar, ambos adequados ao uso de museu e centro cultural.

[4] GUIMARAENS,Ceça. A transmutação do espaço museológico e a modernidade expográfica. 2007

CAPÍTULO III

O ESTUDO SOBRE O CONJUNTO DAS MERCÊS

Fig.5

Nos capítulo I e II, foram apresentadas as diretrizes para o embasamento teórico e as questões relacionadas à reutilização de edifícios históricos. Dentre estas se destacaram: a identidade, os valores, o embasamento para elaboração de projetos de restauração, os impactos da forma na adequação a uma nova função, no caso centro cultural e museu, incluindo as ferramentas para a análise arquitetônica dos edifícios.

Neste capítulo será apresentado, como estudo de caso, o Conjunto das Mercês - Convento e Igreja - a partir de um breve histórico: a localização, o entorno imediato, a tipologia arquitetônica; aspectos do estado de conservação antes das obras de restauração, o projeto de restauração, as intervenções realizadas após as obras de restauração de 1989 e a atual ocupação dos espaços internos. Dentre as intervenções recentes ao conjunto, merece ser destacada a proposta de reconstrução da Igreja da Nossa Senhora das Mercês, já aprovada pelo IPHAN.

Desta forma, haverá uma melhor compreensão do conjunto arquitetônico em si, as intervenções executadas em busca do resgate da identidade e dos valores do prédio e das intervenções que se fizeram necessárias para adequá-lo ao novo uso dentro dos temas da arquitetura de museu e centro cultural.

A LOCALIZAÇÃO

O Conjunto das Mercês está situado no município do São Luís do Maranhão (Fig. 3.1), no espaço urbano do Centro Histórico tombado em instância federal em 1974, em instância estadual em 1986 e tombado pela UNESCO, como patrimônio cultural mundial, em 1997. Compreende uma área de 220 hectares de extensão.

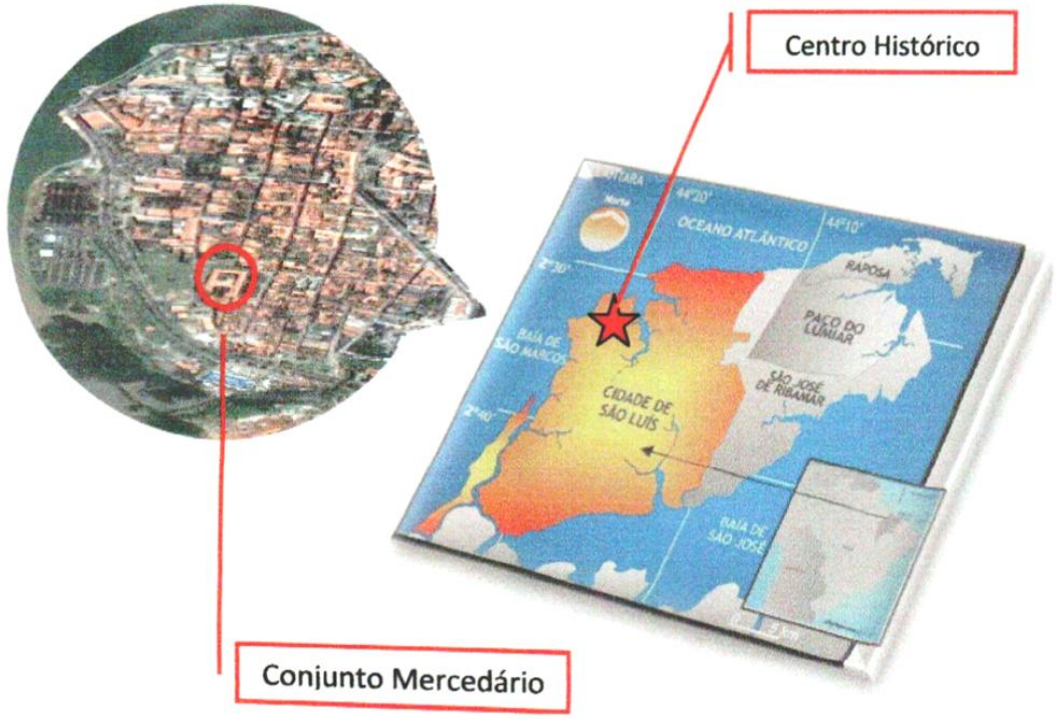

Figura 3.1: Localização do Conjunto das Mercês no Centro Histórico, em São Luís, No Maranhão – Brasil. Fonte: montagem da autora, 2010.

O Centro Histórico de São Luís constitui-se em um conjunto valioso de arquitetura civil do século XIX de origem portuguesa, na América Latina. É um exemplo de cidade colonial portuguesa, com traçado urbano preservado e conjunto arquitetônico adaptado às condições climáticas do Brasil equatorial (OCBPM; 2007, p. 33). A principal característica arquitetônica do centro histórico é mesmo a preocupação com o clima, quente e úmido. Entre as soluções para amenizar as condições ambientais, os azulejos na impermeabilização das fachadas foram largamente utilizados.

Após a expulsão dos franceses pelos portugueses em 1615, foi implantada na cidade uma organização urbana denominada Traça – um plano em duas dimensões que regulava um novo tipo de cidade, com traçado simétrico, arruamento orientado pelos pontos

cardeais favorecendo a ventilação e insolação de todas as edificações. Possuía quadras regulares, a ser dividida em lotes para ocupação a médio e longo prazo. Este plano foi implantado pelo engenheiro-mor do Brasil, Francisco Frias de Mesquita, que também foi responsável pelas obras do Forte dos Reis Magos, em Natal e o Forte de Santa Catarina, em Cabedelo, na Paraíba.

A largura padronizada das ruas, a localização das praças, os largos e as escadarias fazendo a ligação entre os vários níveis determinados pela topografia da área prosseguiram de forma diferenciada dos demais espaços edificados pelos portugueses no resto do país, que submetiam o desenho do traçado urbano à topografia.

Esse traçado permanece até hoje preservado (Fig. 3.2). O crescimento da cidade manteve esse modelo urbano ao longo da sua história motivado pela estagnação econômica do final do século XIX. Além disso, entre as décadas de 1930 e 1940, época em que as novas tendências ecléticas se firmavam nos grandes centros nacionais, nem a sociedade, nem o poder público tinha condições financeiras para implantá-las e, assim, a cidade não teve mudanças urbanísticas significativas.

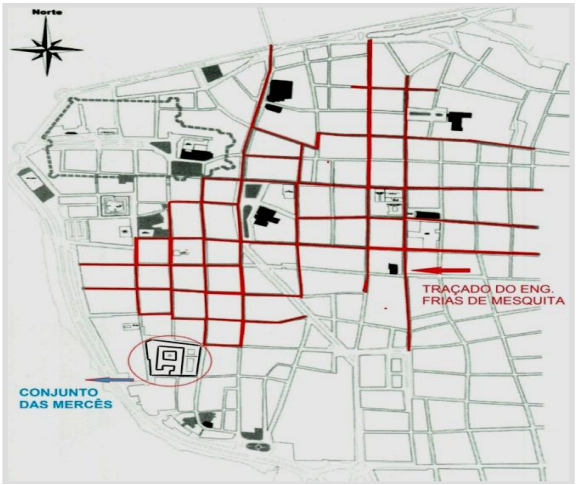

Figura 3.2: Centro Histórico com Traçado do engenheiro Francisco Frias de Mesquita, 1615 (linha vermelha), sobre o atual, mostrando que não houve alteração. Expressa ainda o Conjunto das Mercês introduzido no mapa pela autora.
Fonte: IPHAN, 2007.

Em São Luís, de 1940 até o ano de 1974, quando ocorreu o tombamento em esfera federal, a luta pelo ideal modernizante começou numa primeira fase caracterizada pela preservação de bens culturais dignos de valor nacional, fundamentada em valores fechados na monumentalidade e singularidade das construções, de acordo com as premissas da Carta de Atenas, resultante o 4º Congresso Internacional de Arquitetura Moderna de 1933: “As

edificações e centros históricos deveriam manter-se intactos para as futuras gerações, relegando durante décadas a história social, a pluralidade dos valores urbanos e a própria trama da cidade" (IPHAN; p. 336).

Na década de 1960, parte do centro histórico teve a função residencial substituída pelo comércio e serviços. Houve um processo de esvaziamento do centro histórico por parte da população moradora, que se deslocou para as áreas novas, motivado pela ampliação do sistema viário em áreas já urbanizadas, pela implantação dos primeiros conjuntos habitacionais e pela consolidação de bairros que antes eram considerados suburbanos.

O abandono do centro de São Luís passou a comprometer fisicamente as edificações históricas, porém, na década de 1980, pôde-se perceber uma preocupação maior na preservação desse acervo por parte das autoridades que adotaram programas de revitalização.

Em 1974, o perímetro urbano em São Luís, que foi tombado em esfera nacional, estava ainda ligado somente ao caráter de monumentalidade histórica, pois o processo de tombamento fundamentou-se na homogeneidade física das construções com características arquitetônicas do século XIX. Já em 1997, quando o Centro Histórico de São Luís foi tombado pela UNESCO como Patrimônio Mundial, levou-se em consideração o conceito de patrimônio cultural mais ampliado, abrangendo todos os elementos da identidade do conjunto urbano, tais como o patrimônio arquitetônico, símbolos, espaços livres, o próprio traçado urbano, os valores históricos, culturais, afetivos e sociais, a paisagem como um todo e suas inter-relações. Pela figura (3.3), observa-se que a Zona 2, de proteção federal, está inserida totalmente na Zona 1, protegida pela UNESCO. Este fato deve-se aos critérios adotados em cada processo de tombamento. Ou seja: no tombamento federal levou-se em consideração apenas o caráter da monumentalidade histórica da homogeneidade física das construções com características arquitetônicas do século XIX, correspondente a uma área menor. Já no tombamento pela UNESCO como patrimônio mundial, foi levado em consideração o conceito de patrimônio cultural abrangendo todos os elementos da identidade do conjunto urbano, a exemplo do patrimônio arquitetônico, símbolos, espaços livres, o próprio traçado urbano, a paisagem, os valores histórico, cultural, afetivo e social e suas inter-relações.

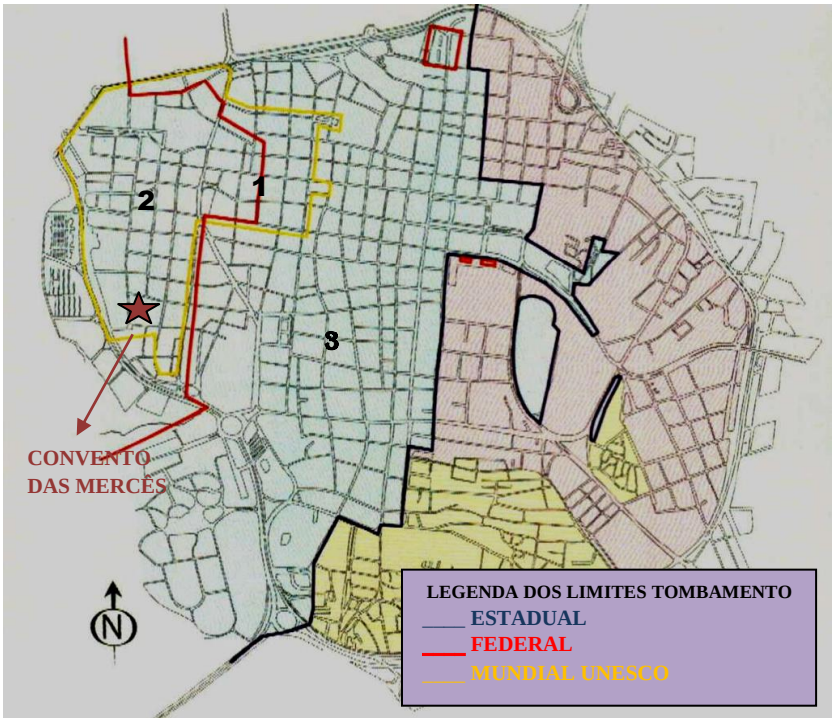

Figura 3.3: Mapa demonstrativo das instâncias das áreas de tombamento e inserção do Conjunto das Mercês pela autora, no mesmo.
Fonte: IPHAN, 2007

Assim, amparado na Carta de Veneza[1] – documento gerado em 1964, no Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos em Monumentos Históricos organizado pela UNESCO, demonstra a preocupação com o entorno e a ambiência dos conjuntos históricos (IPHAN; p. 345 e p. 356).

Com o propósito de preservar o Centro Histórico de São Luís, o Governo do Estado do Maranhão criou o Projeto Praia Grande que, gradativamente, foi sendo implantado, com trabalhos desenvolvidos a partir de pesquisas históricas, sócioeconômicas, inventários, planos de circulação no Centro Histórico, planos de melhorias das redes de utilidade pública e a primeira etapa do programa de recuperação do Largo do Comércio.

No ano de 1983, esses trabalhos de recuperação e preservação foram paralisados. Em 1987, o Projeto Praia Grande ressurgiu como uma nova proposta, cedendo lugar ao Projeto Reviver cujo objetivo era de assegurar de forma definitiva a preservação do patrimônio cultural de São Luís. Dentro deste programa, em 1989, iniciam-se as obras de restauração do Convento das Mercês.

[1] CURY, Isabelle (org.). Cartas Patrimoniais. 3 ed. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004

Em 1993 foi inaugurado um projeto piloto de habitação que deu abrigo para famílias distribuídas em dez apartamentos, englobando uma população de cinqüenta pessoas, antigas moradoras da Praia Grande. Este projeto veio concretizar um dos objetivos do Projeto Praia Grande – Projeto Reviver, que era fazer com que a população residente no Centro Histórico ali permanecesse.

Assim, foram se concretizando os preceitos da Carta de Veneza no favorecimento da conservação dos monumentos com destinação útil à sociedade[2] e os da Recomendação de Nairóbi, que reafirmam o valor econômico do patrimônio e a necessidade de que o mesmo seja inserido na vida contemporânea com a finalidade de mantê-lo conservado, favorecendo o desenvolvimento da cidade, como também estendem o conceito de monumento ao entorno de sua implantação e enfatizam seu caráter histórico[3].

[2] CURY, Isabelle (org.). Cartas Patrimoniais. 3 ed. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004
[3] Op cit.

O Conjunto arquitetônico das Mercês, composto pelo corpo conventual e pelas ruínas de uma igreja, ocupa toda uma quadra do Centro Histórico de São Luís, delimitada pela Rua da Palma, Rua da Estrela, Rua da Cascata (hoje Rua Jacinto Maia) e Travessa da Lapa (Fig. 3.4).

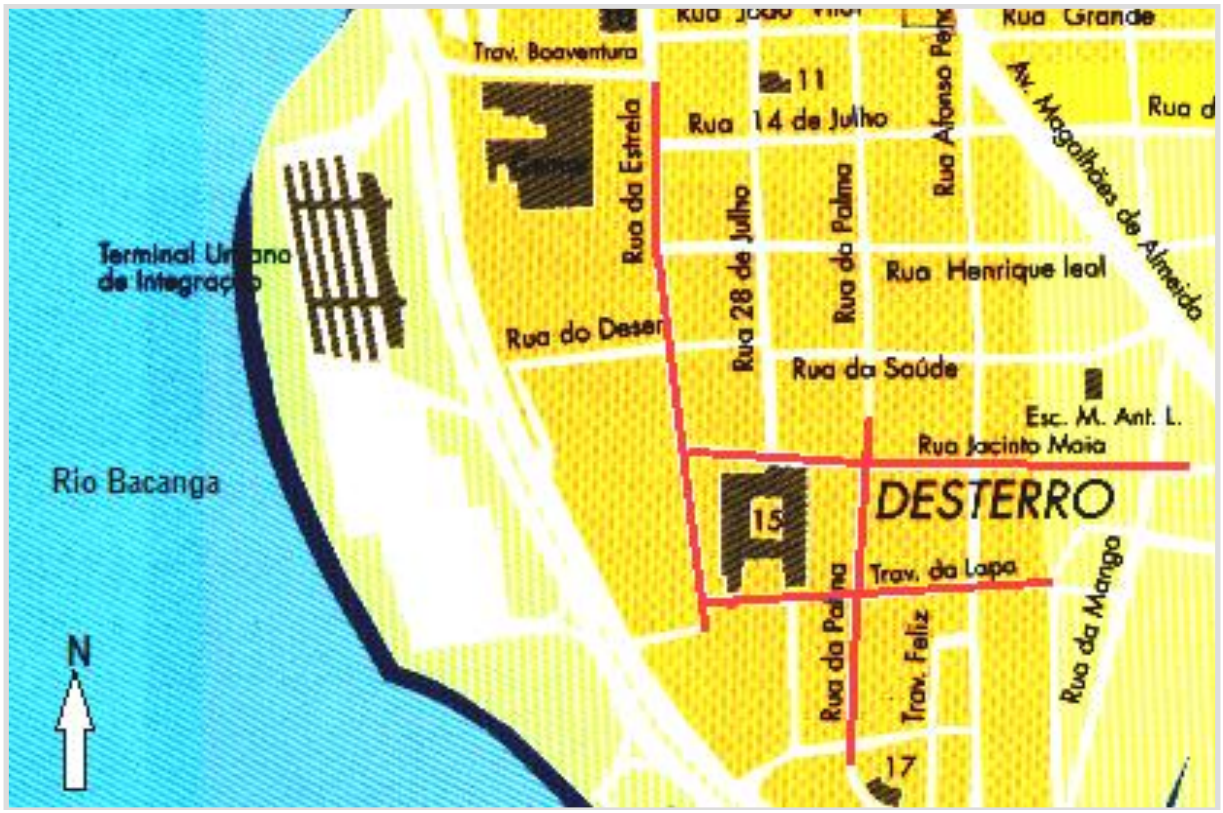

Figura 3.4: Planta de Situação do Conjunto das Mercês(nº 15).
Fonte: IPHAN, 2010.

A arquitetura histórica de São Luís estava adequada às condições climáticas, aproveitando as sombras e a ventilação marítima. O perfil topográfico em dois platôs: a parte administrativa, militar e religiosa na parte alta e a área comercial e marinheira na parte baixa, conferem a São Luís uma forte conotação lusitana (FUMPH et al, 2008, p. 16).

O Conjunto das Mercês situa-se no platô mais alto que possui elevação entre vinte e trinta metros em relação ao nível do mar, em um terreno plano. Apesar de ter tido aterros em frente à fachada da Rua da Estrela, que o afastou da margem do Rio Bacanga, o Convento permanece com cota ainda considerável em relação ao nível do mar e sem nenhuma construção que impeça que o vento do mar chegue até ali (Fig. 3.5).

Figura 3.5: Fachada (oeste) da Rua da Estrela do Conjunto das Mercês já adequado ao novo uso de Centro Cultural da Fundação José Sarney. Indicadores da diferença de cota em relação ao mar, da Igreja e do Convento feitos pela autora.
Fonte: www.panoramio.com/fhoto/19538212.

A cronologia das transformações

Desde a chegada da Ordem dos Mercedários, em 1493, à América, diversos conjuntos de igrejas e conventos foram fundados. Destacam-se o de Santo Domingo, nas Antilhas, que foi o primeiro em toda a Ordem e o mais importante das ilhas, com a construção do seu mosteiro datada de 1514; o convento mercedário e a igreja La Merced da Antigua, na Guatemala; a Basílica de Nossa Senhora das Mercês, em Buenos Aires, fundada no início do século XVII, porém sua última construção data de 1779, em estilo barroco e rococó; o Convento de San Ramón, em Buenos Aires, datado do século XVII; o de La Merced em Cusco, Peru (construído em 1536, destruído em 1650 por um terremoto e reconstruído entre 1657 e 1680, em estilo barroco) e, por fim, o Convento das Mercês na Vice-Província "Del Maranhon" ligada à província do Peru. Este, por estar em território distante, além da linha do

Tratado de Tordesilhas e fora dos domínios espanhóis, encontrou muitas dificuldades para se firmar[4].

Para Silva f. (1998, p. 148), o conjunto arquitetônico do Convento das Mercês possui controvérsias quanto à data certa de sua construção. "*Aqui há dúvidas sobre a data certa da construção desse edifício*". A Carta Régia de D. João VI, de 1805, acerca de um litígio entre os mercedários e o governo do Maranhão relata que o Convento já "[...] *Havia cento e sessenta anos que fora edificado*[...]", ou seja: 1645. A julgar pelo sermão de Padre Antônio Vieira, pregado em 31 de janeiro de 1654 na igreja do convento, a consagração do templo levaria, então, nove anos.

As referências mais precisas do conjunto mercedário, são de 1845, quando o Bispo de São Luís, D. Manoel Joaquim da Silveira, em correspondência ao Conselheiro Thomaz Nabuco de Araújo disse que o Convento, ainda não acabado, estava em ruínas e a Igreja precisava de reparos e asseio.

Em 1863, com a Ordem dos Mercedários quase extinta e já sob a administração da Diocese de São Luís, o Convento passou por uma grande reforma e tem-se notícia de novas construções para adequá-lo ao uso de Seminário Menor de Nossa Senhora das Mercês.

Em 1892 aparecem registros de que o Seminário já havia sido vendido pelo último mercedário vivo, Manuel Rufino de Santana Freire, à Diocese de São Luís. O Seminário teve vida curta, pois há registros de que, em 1897, não mais existia.

Em 1905, as edificações do Convento e Igreja foram vendidas pela Diocese ao Tesouro do Estado do Maranhão. Novamente, após passar por uma grande reforma, adequou-se ao uso de Quartel da Polícia Militar e Corpo de Bombeiros do Estado. Uma das mais marcantes transformações nessa reforma foi a inversão da entrada principal de acesso ao prédio que passou a ser pela fachada da Rua da Palma, contrária à original do Convento e Igreja, de frente para o foz do Rio Bacanga, na Baía de São Marcos[5]. A partir de então, novas intervenções foram acontecendo e a descaracterização do edifício se estendeu até 1989.

---

[4] http://www.merced.org.ar/Biblioteca. BRUNET, **Mercedarios en la Argentina.**. Acessado em 14/02/2010.

[5] Informações extraídas do levantamento histórico apresentado no relatório do Projeto de Restauração e Adaptação do Convento das Mercês feito pela professora Dora Alcântara e os pesquisadores Solange de Sousa e Roberto Souza, em 1989 (Proc. 822-89- Centro de Documentação IPHAN-MA).

Quanto à Igreja, não há registros se foi demolida ou se desmoronou, mas o que se encontrou sobre as ruínas, quando da restauração de 1989, foi um galpão onde funcionava o Corpo de Bombeiros.

Contemplado pelo Projeto Reviver do Governo do Estado, em 1989, o Convento das Mercês foi restaurado e adequado a novo uso, isto é, de Centro Cultural da Fundação José Sarney.

Na época do processo da restauração, em 1989, o Convento encontrava-se irreconhecível como tal, em função de diversas alterações que se foram somando a partir do momento em que passou a ser Quartel da Polícia Militar e Corpo de Bombeiros, no início do século XX (Fig. 3.6).

Figura 3.6: Fachada posterior do Convento da Rua da Palma, adaptado ao uso militar de Quartel e Corpo de Bombeiros.
Fonte: Edgar Rocha, 1989.

Entretanto, por se tratar de uma edificação resistente e secular, o passado de quando foi implantada ficou registrado por seus paredões em pedra e cal-de-sarnambi, nas arcarias de claustro característico do barroco ibérico, nos resquícios de tijolo cru e nas pedras de lioz.

Poucas são as informações históricas obtidas sobre o Convento e a Igreja das Mercês. Alguns dados, como o de sua fundação, são conflitantes. A iconografia limita-se a

duas fotografias do álbum de 1908 de Gaudêncio Cunha (Fig. 3.7, 3.8 e 3.9), a planta da cidade de São Luís – 1912 (Fig. 3.10) e um desenho da cidade encontrado em 1789 (Fig. 3.11), onde a quadra do Conjunto das Mercês aparece assinalada como Quartel da Polícia e Corpo de Bombeiro.

Figura 3.7: Igreja do Convento das Mercês.
Fonte: foto Gaudêncio Cunha, álbum de 1908.

Figura 3.8: Fachada principal da Rua da Palma (oeste) do Convento das Mercês.
Fonte: foto Gaudêncio Cunha, álbum de 1908.

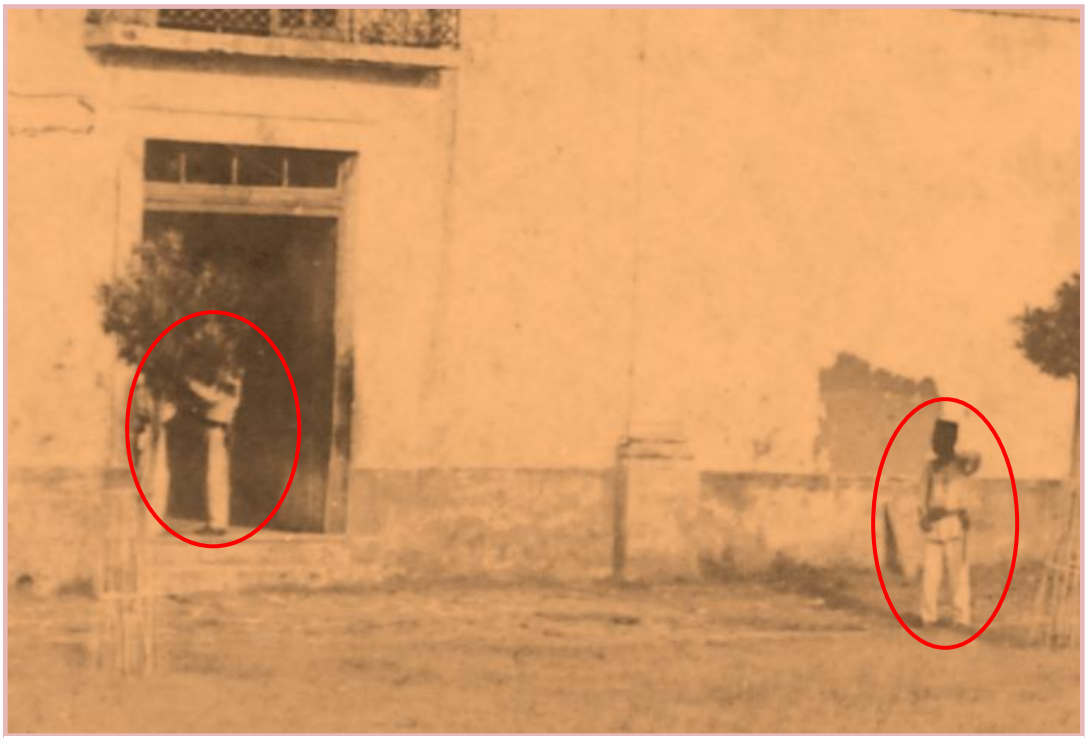

Figura 3.9: Detalhe da Fachada principal da Rua da Palma (oeste) do Convento, ampliada pela autora para destacar o uso militar na época, em 1908 (ver soldados à porta).

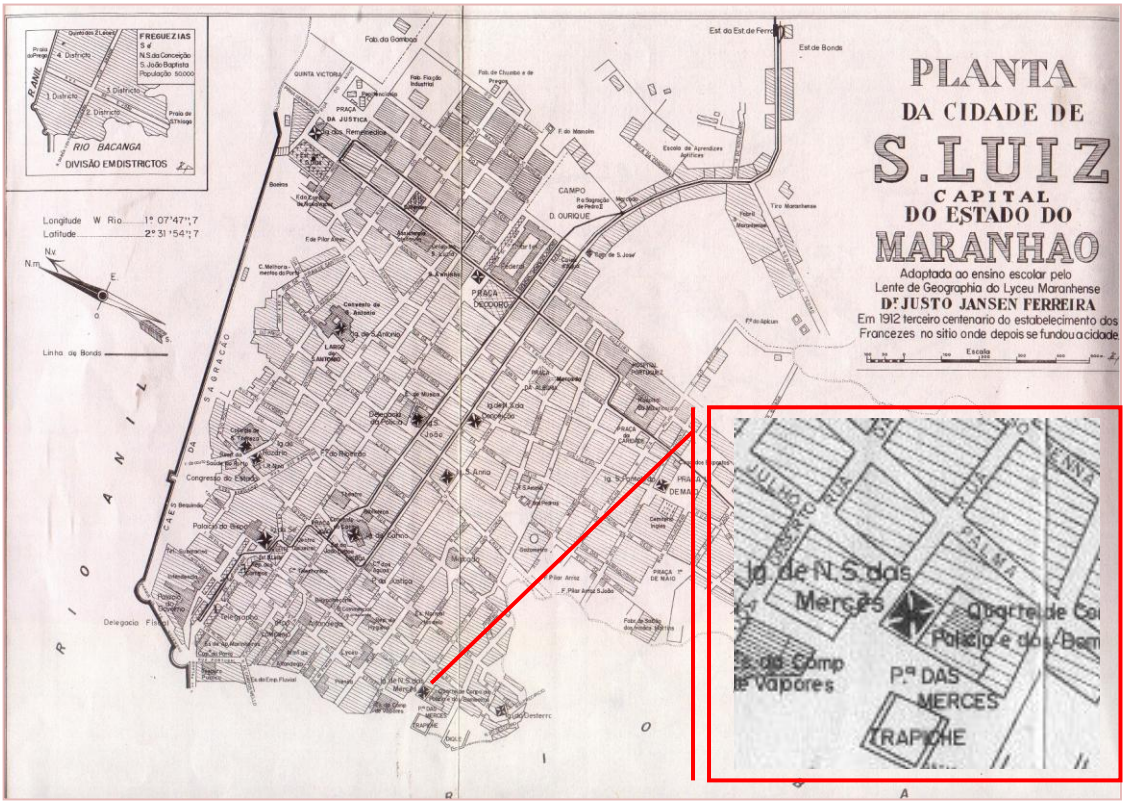

Figura 3.10: Mapa da cidade de São Luís de 1912, de Justo Jansen. Com destaque feito pela autora para o conjunto das Mercês.
Fonte: Acervo particular de Grette Pfluger, 2009.

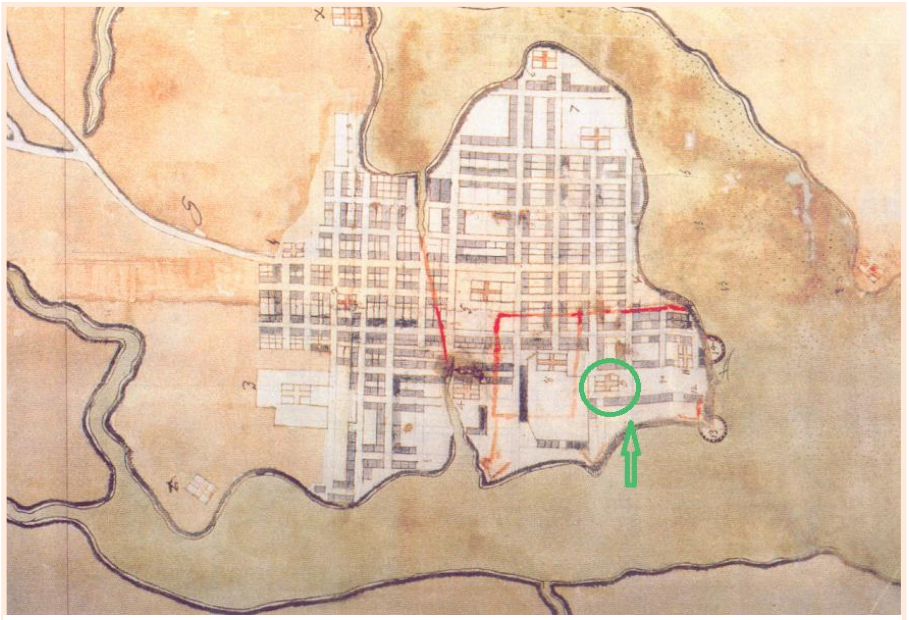

Figura 3.11: Manuscrito da Cidade de São Luís, original do Arquivo Nacional do Tombo, Lisboa, 1789. Conjunto das Mercês assinalado no mapa pela autora.
Fonte: Acervo particular de Grette Pfluger, 2009.

Outro documento utilizado como subsídio para elaboração do projeto de restauro de 1989 foi um desenho da planta do Convento dos Mercedários de Belém, datado de 1793 (Fig. 3.12), cujo original encontra-se no Arquivo Histórico Ultramarino – Portugal. Este é bastante semelhante à planta original que se conseguiu resgatar no Convento de São Luís.

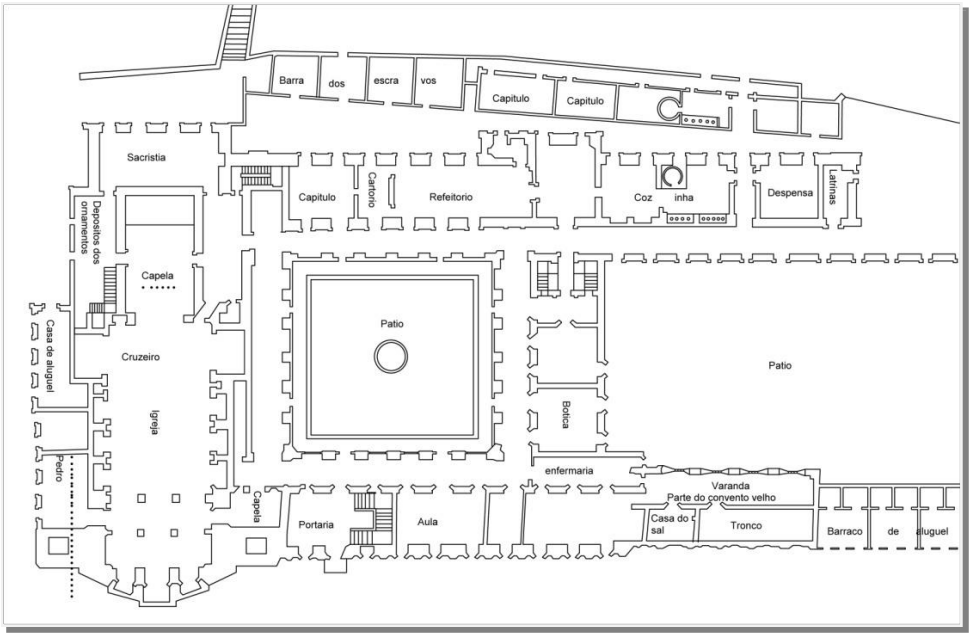

Figura 3.12: Planta do Convento Mercedário de Belém de 1793, redesenhada pelo historiador paraense Augusto Meira Filho, sobre o original encontrado no Arquivo Histórico de Lisboa, Portugal, desenhado pelo Tenente-Coronel Eng. Joaquim José Pereira, segundo projeto de José Landi.
Fonte: Eugênio Ferraz, 2000.

As informações arquivísticas e as prospecções realizadas expressam que houve muitas adaptações e acréscimos. O convento, apesar de origem espanhola, apresenta arquitetura caracterizada por técnicas e sistemas construtivos luso-brasileiros que marcaram o oitocentos maranhense, comprovados pelos materiais e estruturas encontrados em pedra e cal, correntes nas demais obras da época. (FUMPH et al., 2008, p.61).

Diante da pequena quantidade de informações segue quadro 01, sucinto, da evolução cronológica dos registros encontrados sobre o Convento.

<table>
<tr><th>Ano - Evento</th><th colspan="2">Registro histórico</th></tr>
<tr><td rowspan="2">1645 ou 1654

Fundação e Construção</td><td colspan="2">1645 – Carta Régia de D. João VI, de 1805, acerca de um litígio entre os mercedários e o governo do Maranhão relata que o Convento já... Havia cento e sessenta anos que fora edificado..., ou seja, 1645.</td></tr>
<tr><td colspan="2">1654 – Sermão de Padre Antônio Vieira, pregado em 31 de janeiro de1654, na consagração do templo do convento.</td></tr>
<tr><td>1845
Primeiras referências mais precisas sobre estado de conservação</td><td colspan="2">O Bispo de São Luís, D. Manoel Joaquim da Silveira, em correspondência ao Conselheiro Thomaz Nabuco de Araújo disse que o Convento, ainda não acabado, estava em ruínas e a Igreja precisava de reparos e asseio.</td></tr>
<tr><td>1863
Registro de uma reforma</td><td colspan="2">A Ordem dos Mercedários, quase extinta, e já sob a administração da Diocese de São Luís, o convento passa por uma grande reforma e tem-se notícia de novas construções para adequá-lo ao uso de Seminário Menor de Nossa Senhora das Mercês.</td></tr>
<tr><td>1892
Registro de venda</td><td colspan="2">O Convento havia sido vendido pelo último mercedário vivo - Manuel Rufino de Santana Freire, à Diocese de São Luís.</td></tr>
<tr><td>1905
Venda ao Tesouro do Estado do Maranhão</td><td colspan="2">As edificações do Convento e Igreja foram vendidas pela Diocese ao Tesouro do Estado do Maranhão onde irá funcionar o Quartel da Polícia Militar e Corpo de Bombeiros do Estado.</td></tr>
<tr><td>1908
Registro iconográfico do fotógrafo Gaudêncio Cunha</td><td> </td><td>Foto montagem feita pela autora da Igreja e do Convento da fachada oeste que na época era a fachada principal.</td></tr>
<tr><td colspan="3">Observação: Informações acima extraídas do levantamento histórico apresentado no relatório do Projeto de Restauração e Adaptação do Convento das Mercês feito pela professora Dora Alcântara e os pesquisadores Solange de Sousa e Roberto Souza, em 1989 (Proc. 822-89- Centro de Documentação IPHAN-MA).</td></tr>
<tr><td>1989
Adequação do edifício a um novo uso</td><td colspan="2">Restauração do edifício para adequá-lo ao novo uso de museu e centro cultural da Fundação Memória Republicana (Proc. 822-89- Centro de Documentação IPHAN-MA) e posterior Fundação José Sarney.</td></tr>
<tr><td>1989
Registro fotográfico de Edigar Rocha</td><td> </td><td>Registro fotográfico do Convento adequado ao uso de quartel e corpo de bombeiros. Fachada leste era a principal nessa época</td></tr>
<tr><td>2010
Redistribuição de espaços e aprovação do projeto para reconstrução da Igreja</td><td colspan="2">Registro pela autora da nova redistribuição dos espaços internos e proposta da intervenção para reconstrução da Igreja aprovada pelo IPHAN de autoria do arquiteto Olavo Pereira filho, visto em croquis mais a frente.</td></tr>
</table>

Quadro 01: Quadro Resumo da evolução cronológica do Conjunto das Mercês.

A PRESERVAÇÃO DO ENTORNO IMEDIATO DO CONJUNTO MERCEDÁRIO

De modo geral, nas cidades brasileiras, as igrejas e conventos aparecem no cenário urbano de forma diferenciada, com as estruturas arquitetônicas, adros e pátios, sendo fortes símbolos da forma de ocupação característica do Brasil Colônia. Essas edificações marcam a paisagem não só como representantes do grande poder da Igreja Católica, mas, também, pelo seu tamanho e posição geográfica e pelo lado histórico-simbólico da ocupação dessa região. A saber:

> Uma igreja, uma praça; regra geral nas nossas povoações antigas. Os templos, seculares ou regulares, raramente eram sobrepujados em importância por qualquer outro edifício, nas freguesias ou nas maiores vilas. Congregavam os fiéis, e os seus adros reuniam em torno de si as casas, as vendas e quando não o paço da câmara. Largos, pátios, rocios e terreiros, ostentando o nome do santo que consagrava a igreja, garantiam uma área mais generosa à sua frente e um espaço mais condizente com o seu frontispício. Serviam ao acesso mais fácil dos membros da comunidade, à saída e ao retorno das procissões, à representação dos autos-da-fé. E, pelo seu destaque e proporção, atendiam também a atividades mundanas, como as de recreio, de mercado, de caráter político e militar (MARX, 1980, p. 54).

A paisagem deverá ser considerada como o ambiente mais geral onde estão situados os homens e as edificações que constroem e onde convivem, durante determinado período, com sua cultura. Vai além do visual. Portanto "paisagem é sempre uma herança de processos fisiográficos e biológicos, e patrimônio coletivo dos povos que historicamente as herdaram como território de atuação de suas comunidades" (AB' SÁBER, 2003, p.9). Analisar esse espaço implicará em considerar-se a paisagem como um todo e identificá-la como sendo resultado do meio. A paisagem englobará, em seu conjunto, todos estes fatores e adicionará valores simbólicos, culturais, conteúdos estéticos e conotações envolvendo significados próprios, acabando por gerar um ambiente repleto de informações.

Atualmente, a área do entorno do Convento e Igreja das Mercês, recuperada pelo Projeto Reviver em 1989, em sua infraestrutura urbana, conta com rede de água, esgoto e drenagem. Redes de energia elétrica e telefonia subterrâneas permitiram a retirada de emaranhados de cabos e transformadores que agrediam a harmonia do conjunto. Os pesados postes foram substituídos por uma nova iluminação pública utilizando-se postes de ferro fundido, arandelas e lampiões.

A pavimentação da região adjacente é toda em paralelepípedos. Ligeiras modificações na direção e largura das vias e a determinação de pequenos espaços abertos

espalhados na área criam o peculiar ritmo da paisagem urbana de São Luís. A maioria das calçadas é em pedra de cantaria e foram alargadas para voltarem às suas dimensões originais, conforme documentação fotográfica do final do século XIX.

No contexto geral, as regras para utilização de engenhos publicitários foram atendidas, porém existem casos em que as fachadas possuem letreiros de propaganda comercial inconvenientes.

A volumetria em altura e planta baixa permanece harmoniosa com o conjunto das Mercês. As edificações do entorno compostas por solares, sobrados, casas térreas tipo: moradas inteiras, meias moradas, casas porta e janela, são na maioria em estilo tradicional colonial (Fig. 3.13), remanescentes do século XVIII e XIX. Ocupam toda a testada principal do lote, sem recuos frontais e laterais, dando às fachadas uma regularidade no alinhamento sobre as calçadas. As edificações geralmente são em forma de L (nas maiores em forma de U) com pátios internos. Caracterizam-se ainda por possuírem cobertura em telha de barro tipo canal, fachadas revestidas de azulejos dicrômicos portugueses ou massa pintada, vãos de esquadrias estreitos regularmente dispostos e emoldurados, balcões guarnecidos de grades de ferro batido e piso em pedra de cantaria.

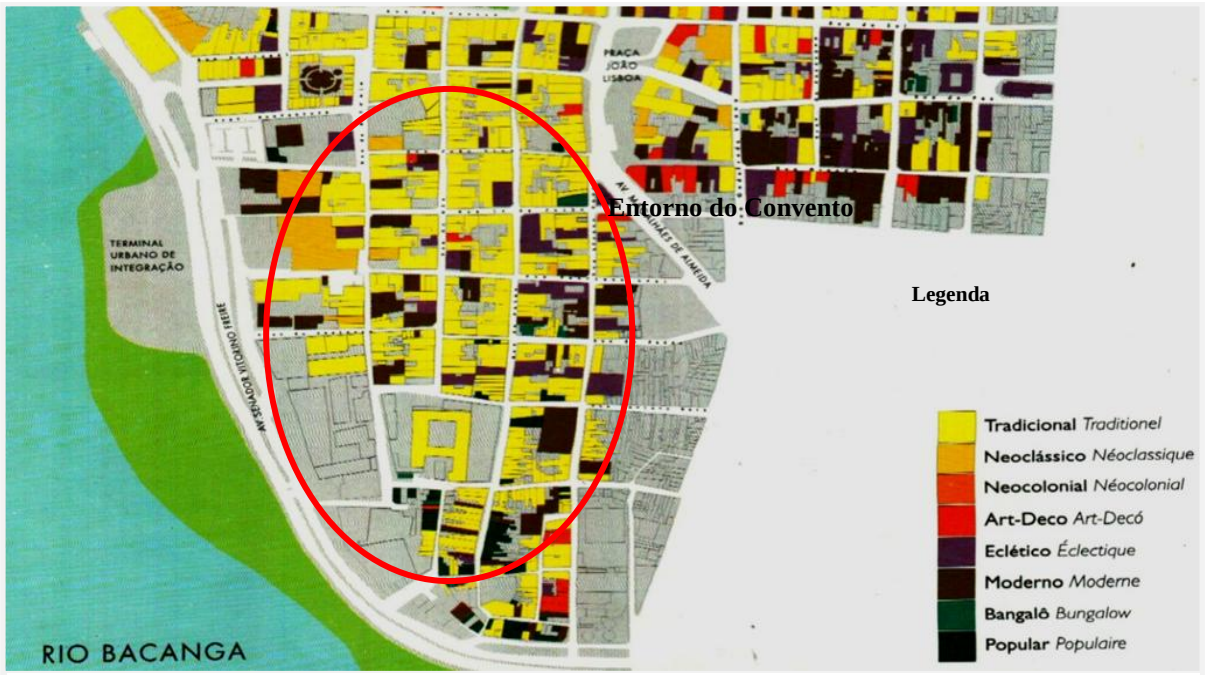

Fig. 3.13: Mapa dos estilos arquitetônicos do entorno do Convento, com destaque feito pela autora para um raio, em média, de 300 metros.
Fonte: Vários autores. Centro Histórico de São Luís – Maranhão, patrimônio mundial. Coordenação: Luís Phelipe Andrés: Audichromo Editora, São Paulo, 1998.

Dentre as inúmeras edificações de valor histórico e cultural de todo Centro Histórico, do entorno imediato (Fig.3.14) do Conjunto das Mercês, citamos aleatoriamente a Cafua das Mercês, do século XIX (Fig. 3.15); o Solar da Baronesa de Anajatuba (atual sede do IPHAN-MA), de 1872, que na época ficou conhecido como "Cavalo de Tróia" por ser o mais alto do entorno (Fig. 3.16); o Solar dos Vasconcelos, do século XIX, sede do Departamento de Patrimônio Histórico, Artístico e Paisagístico do Estado – DPHAP (Fig. 3.17); os sobrados do Curso de Arquitetura da UEMA, do século XIX, onde funcionava a antiga sede da Ullen Company, empresa contratada para implantar bondes em São Luís (Fig. 3.18); a Igreja do Desterro, de 1832-1839 (Fig. 3.19); A Escola de Música Lilah Lisboa, do século XIX, onde a antiga proprietária, pianista que deu o nome à escola, promovia ali saraus de música (Fig.3.20); a sede do antigo jornal "O Imparcial", de 1829, legítimo exemplar da arquitetura portuguesa (Fig.3.21); a futura sede do Centro de Referência Azulejar, composto por dois sobrados, onde irá funcionar um museu e centro cultural (Fig.3.22); e muitos outros exemplares de valor arquitetônico e monumental nas Ruas da Palma, Estrela, Rua Afonso Pena e Rua 28 de julho.

Figura 3.14: O Conjunto das Mercês e respectivo entorno imediato e a localização de algumas edificações de Valor Cultural nessa área.
Fonte: croqui montado pela autora sobre mapa do IPHAN, 2007.

Figura 3.15: (49) Cafua das Mercês, Rua Jacinto Maia, 43.
Fonte: foto da autora, 2010.

Figura 3.16: (44) Sede do IPHAN-MA, Rua 28 de Julho, 235.
Fonte: foto da autora, 2010

Figura 3.17: (50) Solar dos Vasconcelos - DPHAP, Rua da Estrela, 562.
Fonte: foto da autora, 2010.

Figura 3.18: (51) Curso de Arquitetura-UEMA, Rua da Estrela, 472.
Fonte: foto da autora, 2010.

Figura 3.19: (47) Igreja do Desterro – Rua da Palma, Largo Desterro.
Fonte: foto da autora, 2010.

Figura 3.20: (52) Escola de Musica Lilah Lisboa
Fonte: foto da autora, 2010.

Figura 3.21: (61) Sede do antigo Jornal "O Imparcial", Rua Afonsa Pena, 46.
Fonte: foto da autora, 2010.

Figura 3.22: (46) Centro de Referência Azulejar, Rua da Palma, 360.
Fonte: foto da autora, 2010

Ao falarmos ainda do entorno do Conjunto das Mercês, merece destaque referir o processo junto ao IPHAN que culminou com a demolição das ruínas da antiga Fábrica da OLEAMA, na Rua da Estrela, em frente ao Convento, construída na década de 1950. O parecer do Superintendente Regional do IPHAN, em 1999, na época da demolição foi enfático no deferimento favorável pela eliminação dos restos do edifício da OLEAMA (Fig. 3.23 e 3.24), que maculavam a paisagem urbana daquele local com a presença indesejável de uma edificação em desarmonia ao conjunto colonial e à paisagem natural. Confiramo-lo:

> [...] defiro o pedido do Governo do Estado do Maranhão e autorizo a demolição dos restos de paredes e a eliminação de resíduos outros que infeccionam a paisagem do sítio e que não estão protegidos por ato algum, principalmente pelo ato de tombamento, que objetiva resguardar de presenças indesejáveis um conjunto harmônico, no qual nenhuma construção pode destoar das regras construtivas que presidiram a bela trama urbana de São Luís, tecida em perfeita intimidade e aconchego com a paisagem natural e a volumetria dos acidentes geográficos. Demolidos os restos de paredes e demais elementos da área em comento, recomposta a escarpa a seu pé, o Convento das Mercês reconquistará a sua condição de ponto de equilíbrio na linha de cumeada das construções lindeiras com o mar e valorizará o inteligente ato de tombamento praticado pelo IPHAN. Retomará, também, o destacado papel de referência cultural, chão consagrado às práticas redentoras do Homem, distinto elemento material evocativo de um tempo de ações valorosas empreendidas por colonizadores e religiosos que, deixando distantes pátria e família, enfrentaram adversidades inomináveis para expandirem a civilização nos inóspitos trópicos americanos. Ademais, o simples e elementar gesto de desvelar o Convento permitirá que ele difunda a sua singela e hierática beleza por toda a vasta área que confronta e que se estende até a entrada da barra. Dar-lhe-á, outrossim, oportunidade para expandir toda a potencialidade de seu valor estético e facilitará a sua comunicação com os cidadãos que dele se acerquem ou por ele passem. E esses mesmos cidadãos, lendo e apropriando a mensagem do Convento das Mercês, assim liberto de espaventosos empecilhos, ficarão para sempre enriquecidos desse feliz e emocionante contato visual (ITAPARY, 1999)[6].

[6] Processo de demolição da Fábrica da Oleama, acervo da Fundação José Sarney, 1999.

Um dos fundamentos utilizado por Joaquim Itapary, Superintendente Regional do IPHAN, na época do processo, para autorizar a demolição das ruínas da fábrica foi um despacho do arquiteto Lúcio Costa, em 1955, nos autos do processo de tombamento da área de São Luís, hoje sob a proteção do IPHAN: "Concordo com o tombamento alvitrado do maior número possível de logradouros, seqüências de casas e casas isoladas a fim de preservar e marcar melhor a unidade urbanística peculiar de São Luís" (COSTA apud ITAPARY, 1999). Diz o Sr. Joaquim Itapary: "segundo o voto do Dr. Lúcio, finalmente aprovado pelo Conselho do Instituto, não estão tombados todos os bens preexistentes na área objeto da proteção federal. O tombamento recaiu sobre o maior número possível de logradouros, seqüências de casas e casas isoladas que não comprometam e não destoem, mas marquem a unidade urbanística peculiar de São Luís. Somente estes estão protegidos pela Lei Federal".

O Sr. Joaquim Itapary ainda faz menção ao arquiteto Lúcio Costa no que ele escreveu sobre o processo de tombamento da Catedral de N.Sª da Vitória, Sé de São Luís:

> A edificação não apresenta interesse suficiente para o tombamento. A limitação do tombamento ao retábulo com as respectivas imagens – peça jesuítica contemporânea do antigo colégio – pareceu-me, pelo contrário, desejável como desagravo à memória dos padres cuja obra foi profanada, em 1927 (COSTA apud ITAPAPY, 1999).

Neste despacho do arquiteto Lácio Costa, Joaquim Itapary alega que o edifício religioso da Catedral da Sé do Arcebispado do Maranhão, a igreja de N. Sª da Vitória, também incluída na área tombada, já não guarda mais, nos seus aspectos arquitetônicos atuais, interesse suficiente para o tombamento, "o que se dizer de um ajuntamento de galpões desgraciosos, disformes, nascidos para satisfação de contingências episódicas de processos industriais não planejados, desprovidos do mais elementar critério arquitetônico".

Dessa forma cumpre-se a demolição das ruínas da Fábrica da OLEAMA e a área da fachada frontal das edificações do Conjunto das Mercês reaparece na paisagem de São Luís com toda sua majestade.

Figura 3.23: Vista da fábrica da OLEAMA com o Conjunto do Convento em segundo plano.
Fonte: Foto montagem Joaquim Itapary, 1999.

Figura 3.24: Foto aérea do Convento, com destaque para a localização da Fábrica da OLEAMA. Em segundo plano vê-se o aterro do Bacanga, ainda em construção.
Fonte: Edgar Rocha, 1989

DESCRIÇÃO DA ARQUITETURA DO CONJUNTO MERCEDÁRIO – CONVENTO E IGREJA

Como leciona Cêça Guimaraens (2002, p. 86), "[...] lugar, por sua vez, significa espaço. Se espaço é, no mínimo, a extensão indefinida que contém e envolve todos os objetos, acrescentam-se a estes objetos os diversos tempos e idéias das sociedades produtoras de espaço". Dentro desse contexto, o Conjunto das Mercês, em dois pavimentos, destaca-se na paisagem arquitetônica da região pelas grandes dimensões volumétricas que, harmoniosamente, interagem com o lugar: casarios, na maioria de um e dois pavimentos, de beleza simples e regular, atrelados ao contexto social e temporal que contribuíram na formação desse trecho urbano (Fig. 3.25).

Figura 3.25: Vista aérea do centro histórico. Destaca-se a volumetria do Convento em relação ao entorno. Identificadores feitos pela autora.
Fonte: www.earth.google.com.

O Conjunto dos Mercedários é de fácil acesso. Na área transitam veículos proporcionais às dimensões estreitas das ruas pavimentadas com paralelepípedos. Pode-se fazer o trajeto também a pé, visto que o Centro Histórico fica próximo de um terminal

rodoviário servido por inúmeras linhas de ônibus que o interligam a diversos bairros mais afastados da cidade.

Ao iniciar a leitura do conjunto, descrevemo-lo a partir da organização espacial no terreno. A área total do terreno é de 10.286,17 m², dos quais 4.320 m² correspondem à área construída. O restante compreende os largos da Rua da Estrela e Rua da Palma, adro lateral e ao claustro central (Fig. 3.26).

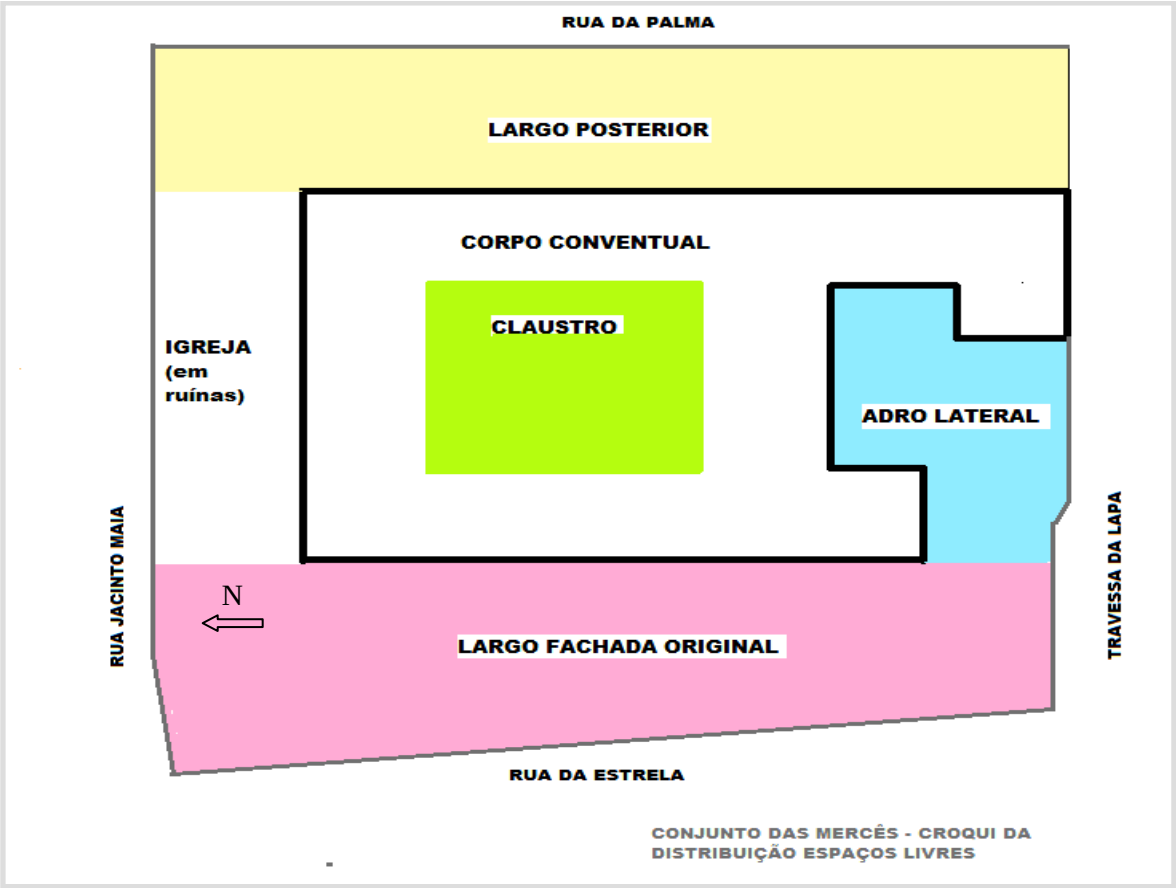

Figura 3.26: Croqui do Conjunto Conventual com identificação dos espaços livres.
Fonte: Desenho da autora, 2010.

A fachada da Rua da Estrela, com um largo em toda extensão, originalmente era a fachada principal, que fica de frente para o Rio Bacanga. Pelos registros iconográficos de 1908 do fotógrafo Gaudêncio Cunha, com montagem da autora, pode-se identificar, à esquerda, a Igreja e, à direita, o corpo conventual (Fig. 3.27).

Figura 3.27: Montagem pela autora das fotos de 1908 da Igreja e Conveto.
Fonte: Gaudêncio Cunha, álbum de 1908.

Hoje, com a Igreja em ruínas, o restante da fachada principal apresenta janelas de forma quase quadrada com vergas em arco abatido, indicando antiguidade. São do tipo guilhotina em madeira e vidro. Porém, a localizada acima da entrada principal é rasgada, possuindo balcão sacado com gradil de ferro e bandeira. Na outra extremidade dessa mesma fachada há outra janela rasgada e com gradil de ferro. Na fachada posterior, as janelas de forma também quase quadrada, tipo guilhotina, apresentam-se em grupos modulares divididos por pilastras. Também sobre a entrada dessa fachada, a janela é rasgada com largura de vão maior e possui sacada com gradil de ferro e bandeira. As fachadas laterais possuem a mesma padronização da fachada principal (Fig. 3.28).

Fig 3.28: Fachada Rua da Estrela, à esquerda e da Rua da Palma, à direita.
Fonte: foto da autora, 2010.

No centro da edificação encontramos um pátio aberto – o claustro com poço central que está cercado em todo perímetro por uma sequência de arcos. Através deles tem-se

acesso aos ambientes internos do setor administrativo, salas de exposição e auditório do térreo (Fig. 3.29).

Figura 3.29: Vista geral do pátio, à cima. Circulação entre arcos e ambientes internos da Fundação.
Fonte: foto da autora, 2009 e 2010.

A comunicação com o 1º piso faz-se através de escadas em estruturas metálicas contemporâneas (Fig. 3.30). O andar superior possui auditórios e salas destinadas à exposições, auditórios e acervos museográfico e bibliográfico da Fundação.

Figura 3.30: Escadarias em estrutura metálica contemporânea. Fonte: foto da autora, 2009

O PROJETO DE RESTAURAÇÃO

No capítulo II analisou-se que um projeto de restauro deverá ser precedido de um exaustivo estudo sobre o monumento em função de vários aspectos tais como a análise de sua composição no contexto territorial ou no tecido urbano, dos aspectos tipológicos, das elevações e qualidades formais, dos sistemas e dos caracteres construtivos. Dever-se-á conhecer e avaliar os fundamentos filosóficos do restauro para que se possa intervir corretamente no edifício histórico, garantindo-se a preservação das estruturas do passado e se permitindo intervenções novas capazes de agregarem valor de contemporaneidade a esse edifício histórico.

Portanto, será necessário que haja uma metodologia iniciando-se pelo levantamento do monumento: levantamento histórico, artístico, arquivístico, bibliográfico, prospecção arquitetônica, arqueológica, documentação fotográfica e levantamento plani-altimétrico e métrico arquitetônico. O diagnóstico do monumento e dos bens integrados irá referir-se ao diagnóstico da estrutura, do estado de conservação da edificação e dos bens integrados e compõem a segunda fase. Na terceira etapa, desenvolver-se-á o projeto básico de intervenção integrado pelo memorial descritivo, proposta de intervenção, técnica a ser usada, proposta de reutilização, mudança de uso, especificação de materiais e serviços, projeto de arquitetura constituída das peças gráficas e seus os projetos complementares. É o que diz o Manual do IPHAN – Roteiro para apresentação de Projeto Básico de Restauração do Patrimônio Edificado.

Pelas pesquisas desenvolvidas sobre o projeto de restauração do Convento, de 1989, foram resgatados alguns registros apresentados a seguir como o levantamento do monumento, diagnósticos do prédio, a implementação do projeto e as idéias representadas no projeto.

O levantamento do monumento

O Conjunto Arquitetônico das Mercês de São Luís, juntamente com o de Belém do Pará são os dois únicos exemplares da Ordem no Brasil - A Real, Sagrada e Militar Ordem Calçada de Nossa Senhora das Mercês e da Redenção dos Cativos da época colonial que existem no Brasil.

Com base nos levantamentos e investigações feitas pelos trabalhos de prospecções, pesquisas históricas, arquivísticas, iconográficas e de uma análise comparativa com o Convento de Belém, chegou-se a algumas conclusões quanto aos sistemas construtivos e a organização espacial original.

A circulação do segundo pavimento do Convento de São Luís fazia-se internamente e não no correr aberto com piso de concreto que existia antes da demolição executada na restauração. As estruturas de cimalhas dos beirais nas paredes do segundo pavimento e frisos nas paredes das arcadas do claustro (Fig. 3.31 e Fig. 3.32) e da própria semelhança com o Conjunto das Mercês de Belém comprovaram que no pavimento superior, a circulação se dava no corpo do edifício.

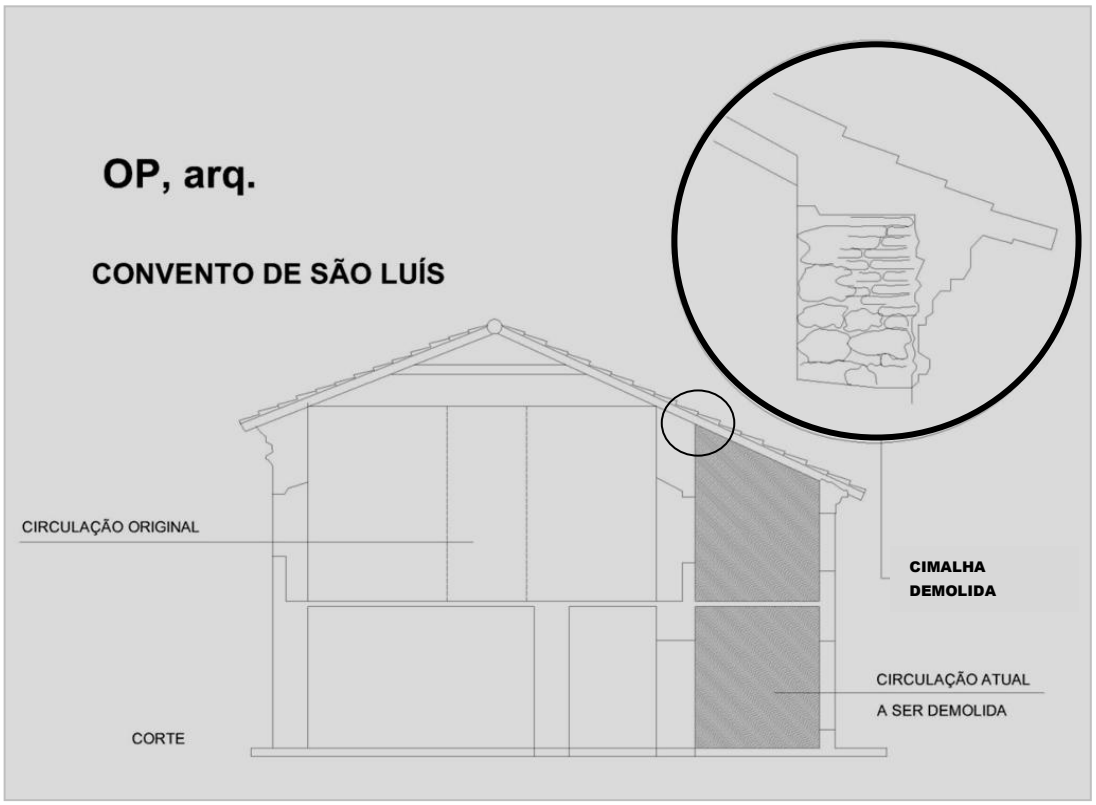

Figura 3.31: Croqui de corte do convento com detalhes das cimalhas sobre as paredes das arcarias.
Fonte: Projeto de restauração (relatório do levantamento prospectivo) de Olavo Silva, 1989

Figura 3.32: Vista da parede das arcarias dos pavimentos térreo e superior, além do detalhe onde existiam as cimalhas na parte superior.
Fonte: Edgar Rocha, 1989.

A prospecção detectou que a circulação do térreo, voltada para o claustro, se fazia a partir das arcarias que foram desentaipadas (Fig. 3.33).

Figura 3.33: foto com detalhes da circulação original (primeiro plano), das arcarias(segundo plano) e da circulação de intervenção recente que foi demolida (terceiro plano).
Fonte: Edgar Rocha, 1989.

Foram encontrados poucos trechos das paredes originais que dividiam as áreas internas no corpo do prédio no térreo. Estas foram recuperadas e os trechos com intervenções

recentes em alvenaria de tijolos, que estavam em desacordo com o projeto de restauração, foram demolidos (Fig. 3.34).

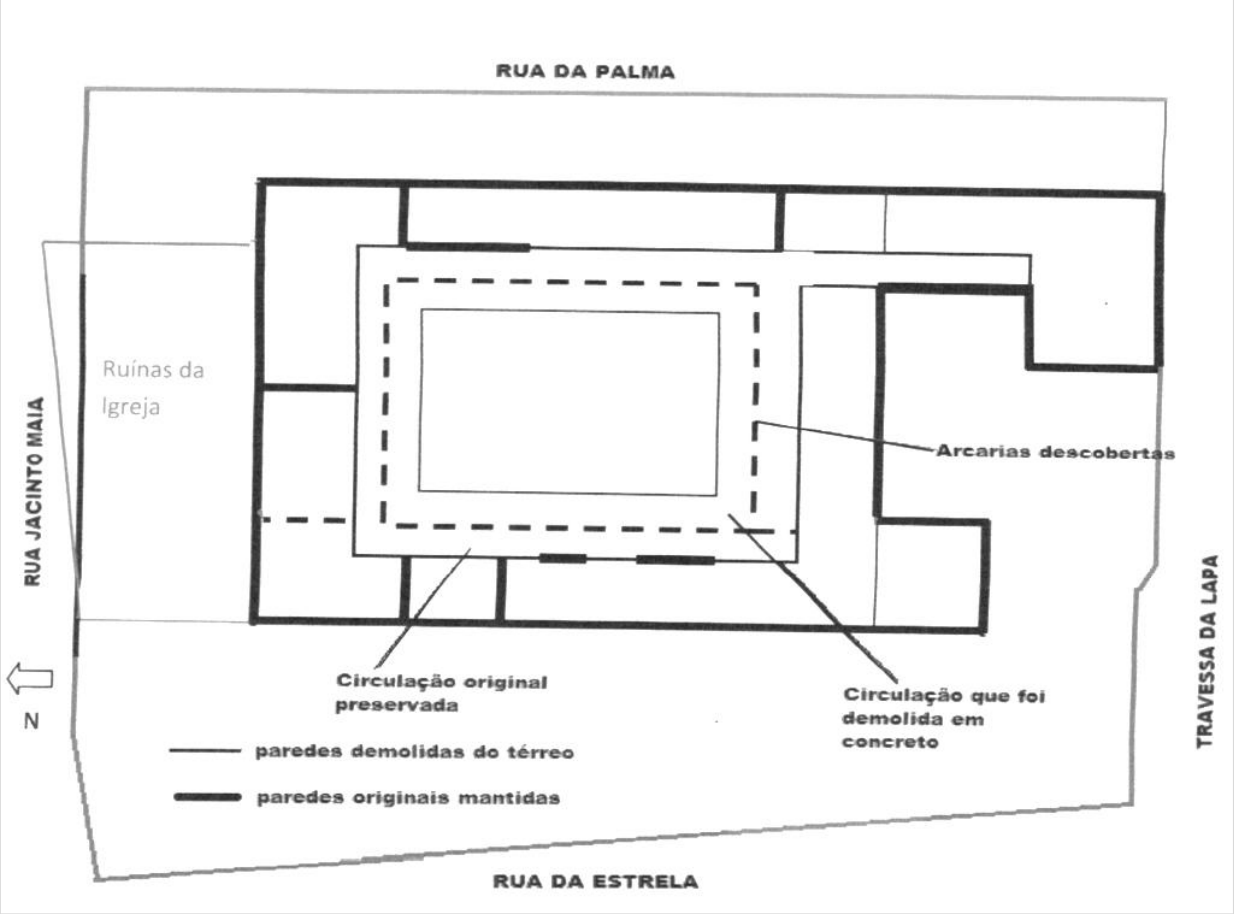

Figura 3.34: Croqui das prospecções de arcarias, circulação interna do térreo e paredes demolidas e originais no corpo conventual.
Fonte: relatório mensal de obra: acervo da autora, 2009.

Durante os trabalhos de prospecções foram encontradas alvenarias mais antigas em pedra e cal de concha, com arcadas e vergas estruturadas em ladrilho. Em alguns trechos foram encontradas alvenarias em adobe e em outras, mais novas, alvenarias de tijolo furado (Fig. 3.35). Na ala B, a alvenaria é em tijolo furado e a laje de piso do pavimento superior em concreto armado, portanto mais recente. Na ala A, encontramos sistemas construtivos de alvenaria semelhante ao da quadra principal, porém com paredes em menor espessura. O revestimento em reboco possui alguns trechos com espessura considerável e em argamassa de cal de concha.

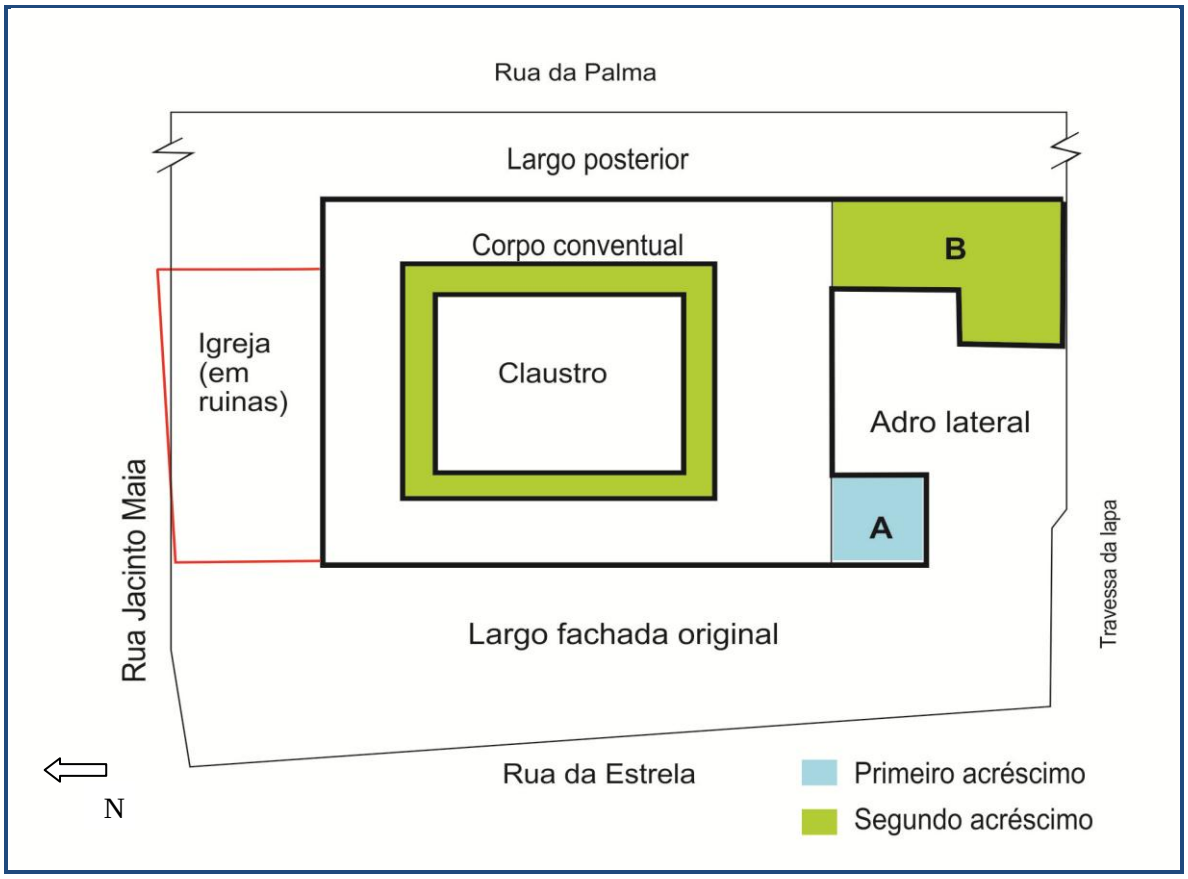

Figura 3.35: Croqui das fases de construção das alas com intervenções mais recentes.
Fonte: Olavo Silva, 1989

Pelo diagnóstico do prédio chegou-se à conclusão de que a cobertura encontrada era nova com tesouras de pendural. Segundo o arquiteto Olavo Silva, originalmente esta seria de caibro armado ou Cruz de Santo André, típico da região. Já no telhado foram encontradas telhas canal com beiral em dupla bica, beira-seveira e platibanda nos fundos e fachada norte.

No térreo, o revestimento de piso encontrado era em ladrilho hidráulico e na ala mais nova, a ala B do croqui anterior, era de tacos de madeira. Abaixo dele não foi encontrado nenhum tipo de resquício de outro tipo de piso. Não existia forro, somente algumas áreas da ala B possuíam forro de gesso. No segundo pavimento, todo o madeiramento do piso era recente e a laje de piso da ala B era revestida com tacos e ladrilhos hidráulicos.

No segundo pavimento existiam forros de gesso e de tabique. Com relação à pintura, foi encontrada uma camada de caiação branca e superposição de pinturas nas cores azul e branca e, em alguns lugares, pintura á óleo. Quanto à ornamentação, nada se encontrou, à exceção de um bloco em pedra de lioz, com uma parte de uma cruz lavrada, bastante

danificado, localizado à Rua da Lapa que provavelmente pertenceu a alguma parede da Igreja. Hoje esse bloco está em frente à entrada da fachada da Rua da Palma (Fig. 3.36).

Figura 3.36: Detalhe em frente da entrada da Rua da Palma em pedra de Lioz.
Fonte: foto da autora, 2010.

Com relação aos vãos das esquadrias da fachada principal, revelou-se que o encontrado na época da restauração não estava condizente com a foto de 1908, de Gaudêncio Cunha. Além de vãos sobrepostos ao original, as janelas encontradas eram do tipo basculante, diferentes daquelas da foto, que eram do tipo guilhotina e de folhas com caixilharia de vidro. Não foram encontrados registros referentes às portas, merecendo destaque o enquadramento da porta principal da fachada oeste em lioz e o portão de ferro da fachada leste (Rua da Palma). Este portão, cuja bandeira era datada de 1913, não mais foi localizado, embora tenha sido citado nos estudos do levantamento apresentados no relatório do projeto de restauração.

No claustro, sob a quadra que ali existia, foi encontrado um poço de três metros de diâmetro, centralizado, em alvenaria de pedra. Este, totalmente recuperado, teve suas paredes acima do nível do terreno reconstruídas (Fig. 3.37). Outra curiosidade encontrada foi uma galeria de águas pluviais dentro da edificação, próximo à fachada sul (Fig. 3.38), espaço destinado ao auditório José Sarney. Esta por sua vez foi aterrada e, lamentavelmente, não foi adotada nenhuma forma de manter pelo menos parte dela exposta, com algum detalhe

evidenciado sob um piso em vidro, como foi sugerido, na época, pelo Arquiteto Olavo Pereira Silva.

Figura 3.37: Poço em alvenaria de pedra à esquerda e reconstrução da mureta à direita.
Fonte: Edgar Rocha, 1989.

Figura 3.38: Registro de galeria de águas pluviais encontrado na Ala sul do Convento, durante a obra.
Fonte: Olavo Silva, 1998.

Quanto ao aspecto do estado de conservação, as alvenarias se encontravam em bom estado, porém precisando de correção de rachaduras. Pisos, forros, cobertura e esquadrias encontravam-se totalmente comprometidos a as lajes de piso do pavimento superior estavam em estado satisfatório.

Quanto a Igreja das Mercês, analisada pela foto de 1908, possuía tipologia com frontão ondulado, torres com bases quadradas, arremates com barretes, frontaria subdividida com frisos horizontais e verticais, uma porta de entrada com verga em arco pleno e fechamento almofadado, com medalhão da ordem sobre a porta. Possuía duas janelas ladeando a porta com fechamento em venezianas e peitoris de ferro, entalados. As janelas mostram caixilharia em vidro. Na época das obras de restauração, pelas prospecções detectou-se, nas ruínas, a tijoleira do altar mor com degrau de lioz, no limite provável da nave da Igreja.

Fato interessante detectado nesta pesquisa é que a Igreja das Mercês possuía o frontão ondulado, característica quase que exclusiva do litoral da Capitania de São Paulo no período colonial. As exceções fora dessa região são uma em Porto Alegre – RS, outra em Catas Altas – MG e a terceira a Igreja das Mercês de São Luís. É o que diz Claudio Quoos Conte, em seu artigo sobre Frontões Curvos: Um tipo de Frontão em Igrejas do Litoral Brasileiro.

A implementação do projeto e os critérios teóricos adotados

O projeto de restauro e a execução da obra do Conjunto Arquitetônico das Mercês foram desenvolvidos em dezoito meses, com início em março de 1989.[7] Observamos que, para uma obra de restauração, tal período de execução foi muito reduzido visto que se tratava de uma edificação de grande valor histórico.[8]

Os trabalhos de prospecção já relatados anteriormente foram iniciados enquanto a primeira versão do projeto executivo estava se desenvolvendo. Tal projeto, consolidado em agosto de 1989 foi executado pelo Arquiteto Olavo Pereira da Silva, filho, conforme documentação encontrada no acervo da Fundação José Sarney e na Biblioteca do IPHAN, em São Luís-Ma. Foi a ocasião em que se oficializou a definição do novo uso das edificações históricas do convento: Sede do Centro de Documentação Presidencial da Fundação José

[7] IPHAN, Proc. 866: Restauração do Convento das Mercês , 1989. Em anexo a esta dissertação.

[8] Opinião formada a partir da aproximação da autora com o objeto desta dissertação que fez, a primeira visita, realizada nas edificações do Convento, então Quartel de Polícia. Na época, a autora tralhava na empresa que ficaria responsável pela execução das obras de restauro – a Construtora Norberto Odebrecht, contratada pelo Estado, em caráter de dispensa de licitação, por comprovada notória especialização. Após essa primeira visita, outras foram realizadas como a finalidade de reconhecer o local e elaborar a análise inicial dos serviços que ali seriam desenvolvidos.

Sarney. Após agosto de 1989 surgiu uma nova versão para o projeto com nova distribuição dos espaços. Apesar de não ter encontrado e representação gráfica dessa última versão, pudemos ter acesso a dois croquis elaborados pelo arquiteto Olavo Silva das plantas baixas do térreo e do pavimento superior com as indicações dos ambientes (Fig. 3.40 e 3.41, observadas no próximo item).

A análise destes documentos permitiu à autora entender como foi desenvolvido o processo da restauração do Conjunto Mercedário estudado, complementado com bibliografias citadas anteriormente e mais algumas apresentadas neste item que tratam de obras de restauro.

A situação na época era de um processo de restauração iniciado numa edificação tombada em instância nacional, sem uma definição do que ali seria instalado. Como o próprio atestado técnico fornecido pela Secretaria de Obras do Estado na época indica, seriam apenas "Obras de Restauração do Quartel de Polícia – antigo Convento das Mercês".

O Arquiteto Olavo Pereira da Silva, filho, coordenador do projeto de restauro, utilizou-se de critérios e linhas de restauração baseados na vocação histórica e importância cultural do convento, fundamentado também nas ações do Projeto Reviver, do Governo do Estado. Para a proposta de utilização do Convento, o arquiteto Olavo Silva diz:

> [...] a proposta de utilização reveste-se de interesse especial não só com relação à compatibilidade funcional, mas até como extensão do educandário original e, por que não dizer, do centro de estudos preconizado em 1654, pelo Padre Antônio Vieira, no sermão da benção da Igreja. Acrescenta-se ainda a relevância do uso proposto, enquanto sede do primeiro centro de documentação presidencial do Brasil (IPHAN, 1989, p. 3).

Apesar das poucas informações históricas e até mesmo de alguns dados conflitantes que pouco acrescentaram ao entendimento da arquitetura do imóvel, diz Olavo Silva que foi possível obter-se a comprovação da identidade e da autenticidade da edificação das estruturas remanescentes do convento mercedário (SILVA f, 1989, p. 26). Para tanto, utilizaram-se os levantamentos desenvolvidos pela equipe multidisciplinar envolvida, respaldada nas iconografias, informações arquivísticas, documentos históricos e referências construtivas.

Comprovado o valor histórico e cultural das edificações mercedárias, definiram-se as intervenções que seriam adotadas de forma que se pudessem desenvolver, em paralelo, as investigações pelas prospecções, pois o prazo da obra estava limitado a cláusulas contratuais estipuladas pelo Governo Estadual. No documento de encaminhamento do projeto feito pelo

arquiteto responsável ficava claro que havia sido antecipada em trinta dias a entrega do projeto executivo, por solicitação da Construtora Norberto Odebrecht, executora da obra. O arquiteto alertava, porém, que poderiam existir falhas e lacunas decorrentes de pressa na execução do mesmo[9].

O projeto final foi fruto de muitas discussões e análises pela Assessoria Especial da Presidência da República, Secretaria de Transportes e Obras Públicas do Estado do Maranhão, Construtora Norberto Odebrecht, representada pelo engenheiro Edison Höfke Costa, equipe da PO arq, coordenada pelo arquiteto Olavo Silva filho, além das participações pessoais do Presidente da República José Sarney e do Governador Epitácio Cafeteira. Fizeram parte dessas discussões:

> As questões conceituais e metodológicas; as preocupações com as condições ideais de conservação e segurança do acervo do Centro de Documentação; as controvérsias acerca das propostas apresentadas no estudo preliminar e no anteprojeto, especialmente no que tange as lajes de concreto armado para os pisos e forros; a complexidade de se desenvolver, em paralelo o projeto de restauração e os projetos complementares (calculo estrutural, elétrico, iluminação, climatização, prevenção e combate de incêndios, acústica, telefonia, segurança e museográfico) com a própria obra; além da exigüidade de tempo para a sua realização (SILVA f. , 1989, p. 27).

Verifica-se, pois, que, em um projeto de restauro de monumentos históricos, as decisões tomadas resultam de constantes discussões para cada problema que surge. Neste caso, soluções foram buscadas nas Cartas Patrimoniais e nem sempre aquela adotada foi unanimemente aceita.

Ficou definido que se deveria preservar ao máximo a construção original com a adaptação do novo uso, sem, entretanto, prejudicar a conservação do acervo. Soluções com o emprego de técnicas contemporâneas foram adotadas para os elementos que perderam as informações de origem, como também nas adequações ao novo uso. Levou-se em consideração o tempo exíguo da obra, os custos e itens intrínsecos a museus e centros culturais como a adequação de espaços, a climatização, a segurança e o conforto do usuário. Os acréscimos que agrediam e descaracterizavam as instalações mais originais foram retirados (Fig. 3.39).

[9] IPHAN, Proc. 866: Restauração do Convento das Mercês, 1989.

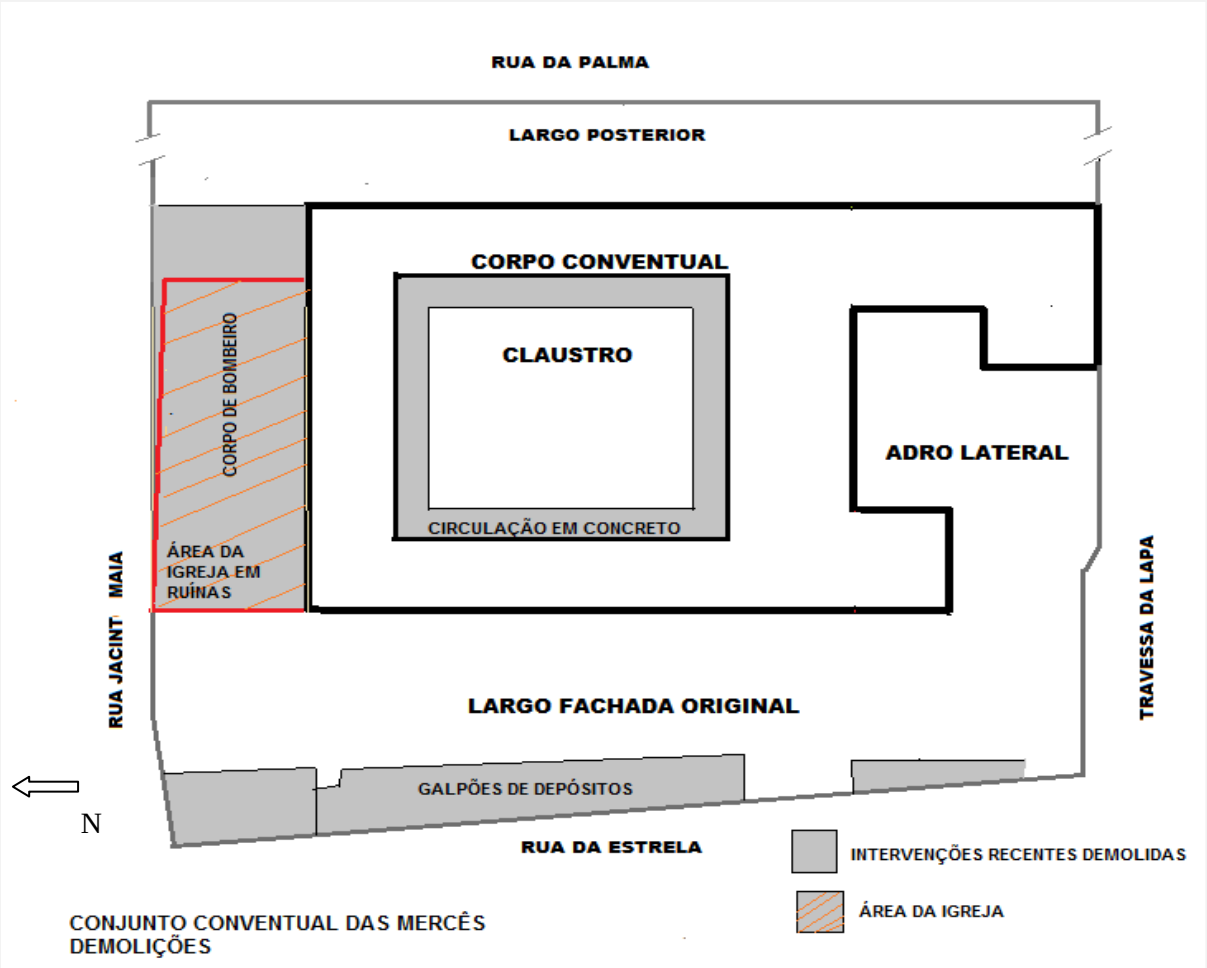

Figura 3.39: Croqui com indicações das demolições (subtrações) e dos acréscimos recentes.
Fonte: elaborado pela autora, 2010.

Os trabalhos iniciados com as pesquisas históricas e iconográficas, com o levantamento arquitetônico e fotográfico, com o diagnóstico do estado de conservação, com as prospecções arquitetônicas e com a representação gráfica preliminar deram as principais diretrizes no projeto de restauro do conjunto arquitetônico.

As Idéias Representadas no Projeto de Restauração

Ao elaborar o projeto de restauração, o arquiteto Olavo Silva afirma, na introdução, que este é resultado de um trabalho atento e comprometido com as raízes culturais do Maranhão e do Brasil, desenvolvido com o máximo de fidelidade histórica, com o objetivo

de fornecer as informações necessárias à restauração e ao uso do imóvel (SILVA f., 1989, p. 3).[10]

Pudemos observar ao analisar o projeto, que houve preocupação com os critérios de reversibilidade, de qualificação e de harmonização com o conjunto. A reversibilidade evidenciou-se pela possibilidade das alterações de adaptação ao novo uso virem a ser eliminadas a qualquer tempo, sem prejuízo das edificações do convento que poderiam ser restabelecido à situação pré-existente. A qualificação existiu a partir da utilização de materiais de boa qualidade e a utilização de mão de obra com notória especialização. Já o critério de harmonização evidenciou-se com a inserção da contemporaneidade dos materiais e técnicas construtivas no antigo, destacando-se deste de forma harmônica e coordenada no conjunto.

Praticamente todas as Cartas Patrimoniais são complementares ao abordarem o tema do novo uso e demonstram a preocupação com os impactos que o monumento poderá sofrer na sua essência e no seu caráter, considerando-se o valor cultural que lhe é inerente. Direciona a intervenção para a compatibilidade do novo uso do monumento, desde que seja agregado o conceito de reversibilidade enfatizado nas cartas de Burra (1980) e de Brasília (1995), ou seja, uma intervenção que possa ser desfeita de modo a não danificar o monumento.

Pudemos observar, também, que as condições ideais de conservação e segurança do acervo do Centro de Documentação, uma das preocupações principais, definiram o programa de necessidades e a ocupação espacial, respaldados no projeto e no partido arquitetônico de museu.

A proposta inicial do projeto executivo apresentada pelo arquiteto Olavo Pereira da Silva foi composto pelo memorial descritivo, recomendações técnicas e pela representação gráfica composta de doze pranchas: plantas baixas, fachadas, cortes, cobertura, detalhes e paisagismo. Do material gráfico conseguimos resgatar: a planta baixa do térreo e pavimento superior, uma planta de cortes e uma da cobertura da primeira versão. Da segunda versão pudemos resgatar os croquis elaborados pelo arquiteto Olavo Silva com a redistribuição dos espaços identificados no novo layout adequado ao programa de uso de centro cultural (Fig. 3.40 e 3.41).

[10] IPHAN, Proc. 866: Restauração do Convento das Mercês , 1989. Em anexo a esta dissertação.

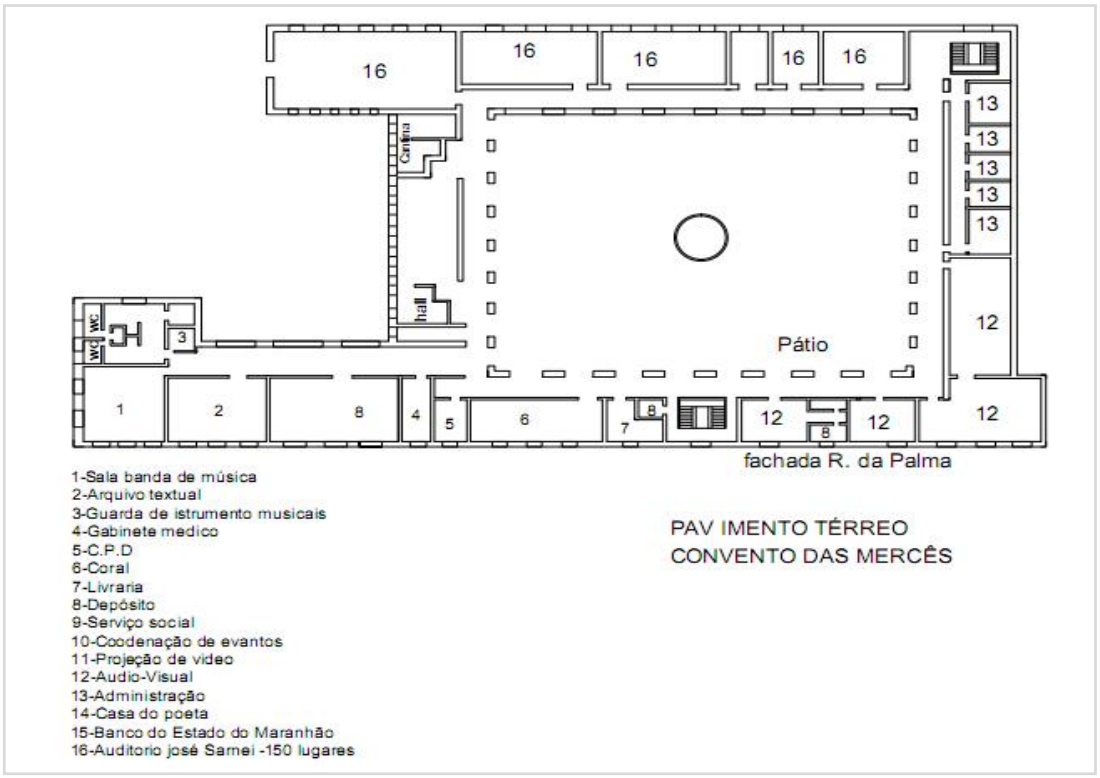

Figura 3.40: Croqui do pavimento térreo. Segunda Versão na redistribuição dos espaços do Convento.
Fonte: Olavo Silva, 1989

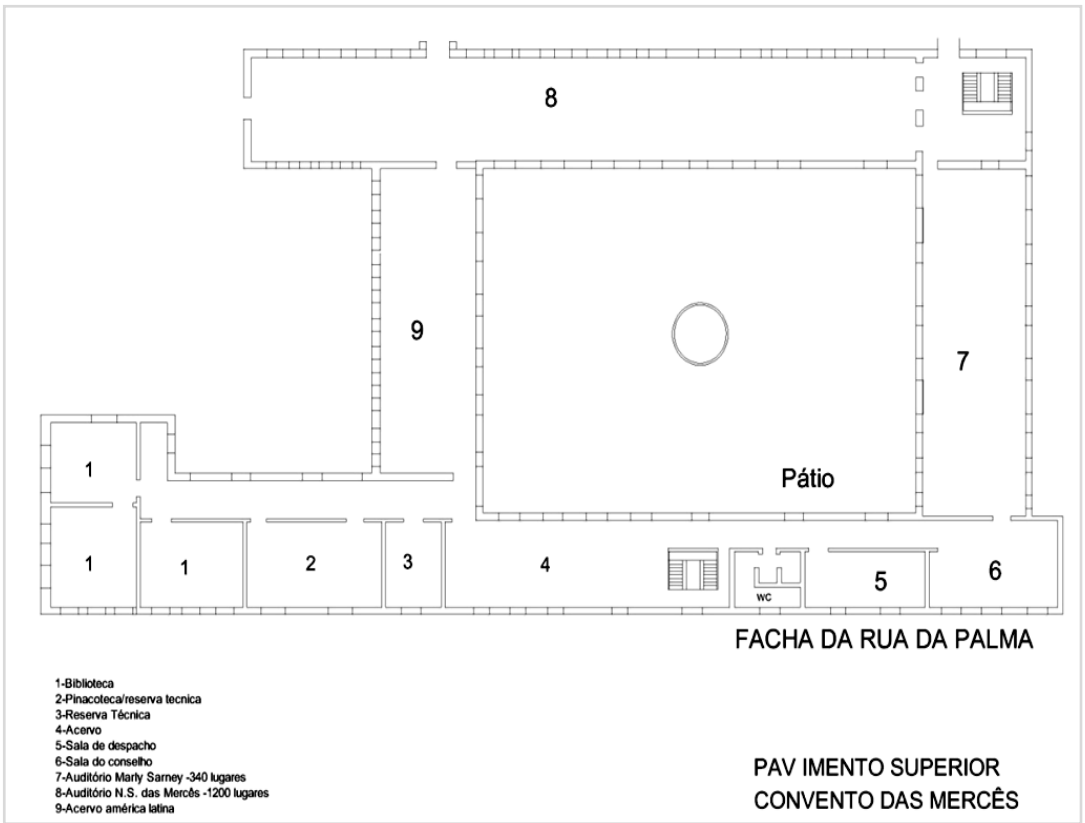

Figura 3.41: Croqui do pavimento superior. Segunda Versão na redistribuição dos espaços do Convento.
Fonte: Olavo Silva, 1989.

A seguir, discorreremos sobre as intervenções propostas pelo projeto executivo comentando, tecendo considerações sobre aquelas que, por algum motivo, não se concretizaram e as de maior relevância no contexto da restauração. Serão feitos comentários também, sobre as intervenções realizadas após a restauração de 1989, apresentando-se, ao final deste item, a redistribuição dos espaços do convento, adequado ao último layout levantado "in loco".

Circulação e Claustro

A partir dos serviços preliminares de prospecção que já vinham sendo desenvolvidos mesmo antes do projeto executivo, foi possível ter-se a leitura da construção original da circulação do claustro pela presença dos frisos das arcadas e pelas marcas nas paredes, provavelmente externas, de beiras e cimalhas.

No projeto executivo tinha-se adotado como solução a demolição da circulação em concreto e alvenaria e a implantação de uma nova circulação em perfil metálico como passarela e cobertura em vidro triplex. Esta solução tinha o objetivo de valorizar a construção original e evidenciar e se distinguir a nova intervenção, além de proporcionar melhor disposição dos espaços internos (fig. 3.42).

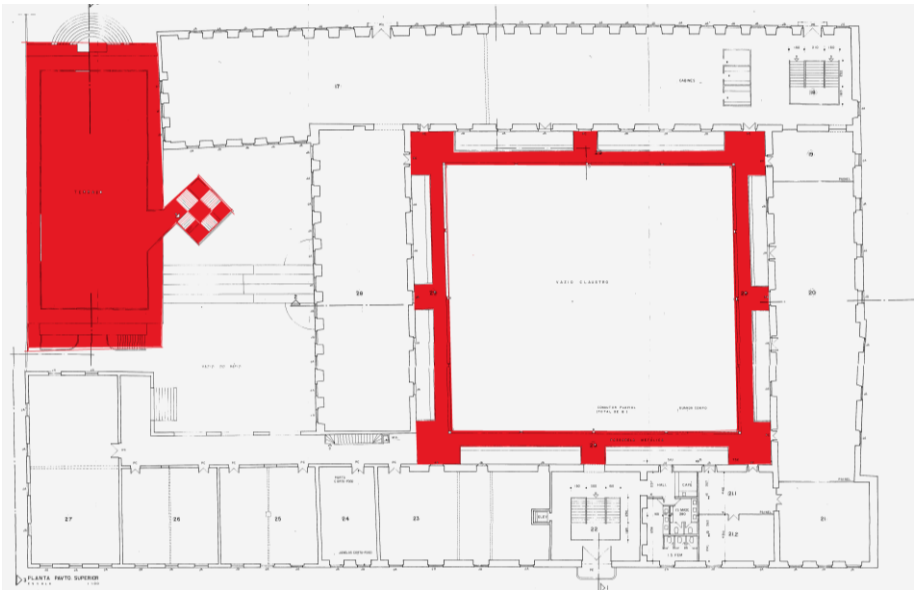

Figura 3.42: Croqui da 1ª versão do projeto com destaque em vermelho (feito pela autora) do auditório externo e passarela em estrutura metálica e vidro tiplex na circulação do claustro, ambos não executados.
Fonte: Olavo Silva, 1989.

Acontece que esta intervenção não se consolidou. A passarela não foi construída e toda circulação passou a ser feita através dos espaços internos. Apesar de não termos registro do motivo que ocasionou essa alteração, podemos afirmar que tenha ocorrido em função da indisponibilidade de verbas para execução de tal estrutura. Como forma de preservar a identidade arquitetônica da edificação, a circulação existente foi demolida e nada foi construído em seu lugar (fig. 3.43).

Figura 3.43: Vista geral da circulação no claustro que foi demolida, à esquerda. E, à direita, vista pelo pavimento superior, da circulação em concreto e alvenaria de tijolos que foi demolida.
Fonte: acervo fotográfico Edgar Rocha, 1989.

Escadas e Elevador

As escadas de acesso ao pavimento superior foram executadas em estrutura metálica com pintura em esmalte sintético acetinado preto (elemento contemporâneo) e o elevador destinado a portadores de necessidades especiais seria implantado conforme o projeto, o que não aconteceu pelo mesmo motivo anteriormente citado. O elevador só foi implantado em intervenção após 1989 e em local diferente daquele especificado em projeto (Fig. 3.44).

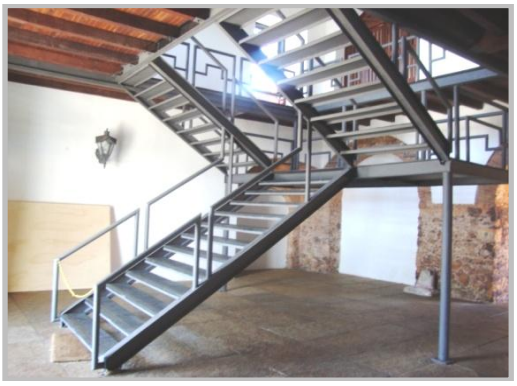

Figura 3.44: Escada em estrutura metálica de acesso ao pavimento superior.
Fonte: foto da autora, 2010

Alvenarias

Para os fechamentos foi adotado, como solução, manter todas as paredes de pedra e adobe preservadas. Algumas das de tijolos já existentes foram mantidas, novas foram executadas[11] e outras foram demolidas conforme a adequação dos espaços ao novo uso (Fig. 3.45).

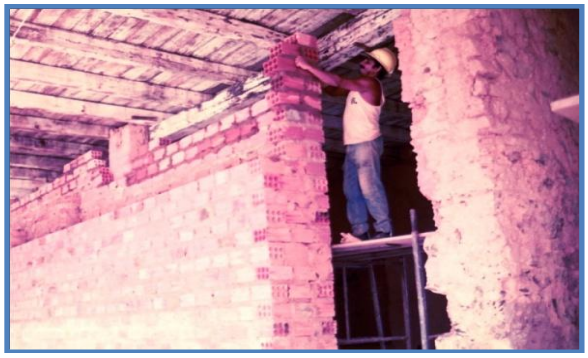

Figura 3.45: Preservação das paredes em pedra, e execução de alvenaria com tijolos cerâmicos.
Fonte: Edgar Rocha, 1989.

Após o desentaipamento das arcadas do térreo surgiram as bases em ladrilho de barro cozido dos frisos das paredes. Toda esta estrutura ficou à vista como testemunho da época da construção. A alvenaria de pedra das arcadas também ficou à vista, após limpeza feita com jateamento de areia. Para servirem de testemunho pela importância do sistema construtivo, foram deixados à vista os arcos da fachada do claustro no pavimento superior que estavam fechados, e outros arcos do térreo que, possivelmente, davam acesso à Igreja, na fachada norte do Convento (Fig. 3.46).

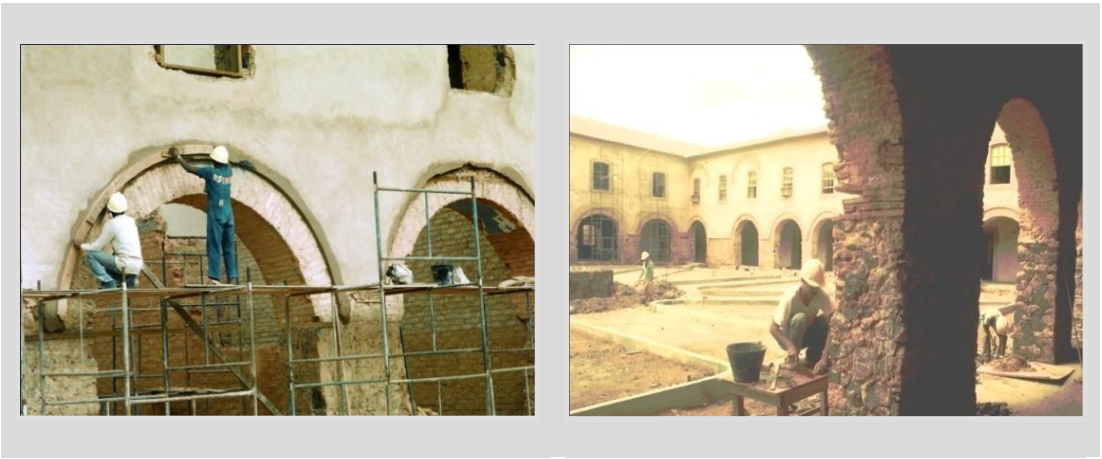

Figura 3.46: Arcadas e estrutura em pedra e recuperação dos arcos, no claustro.
Fonte: Edgar Rocha, 1989.

[11] Nos trabalhos de recomposição das alvenarias originais foram construídas paredes de tijolos com igual espessura das paredes em pedra. A espessura normal das paredes foi utilizada naquelas construídas como divisórias dos espaços novos.

Quanto aos serviços de reboco executados sobre as alvenarias de pedra, principalmente do claustro, cabe registrar que foram executados em busca da perfeição da prumada das paredes, fato este muitas vezes alertado pelo arquiteto responsável que discordava desse método executivo. *In verbis*:

> Falei em várias ocasiões que isso foi um erro executivo, apesar das orientações que fiz durante as obras. No claustro, onde isso mais se evidencia, o resultado do reboco extremamente espesso junto as arcadas, mostra a preocupação com a 'perfeição da prumada' mas, também total incompreensão da importância das irregularidades da própria alvenaria (SILVA, 2011)[12].

Com exceção das paredes das áreas molhadas que, pelo projeto original, seriam em azulejo branco e depois passaram a ser em lajota cinza, as demais paredes receberiam emboço em cimento, areia e argila, traço 1:4:1, com espessura média de 4 cm e caiação na cor branca, interna e externamente. As adições de paredes em alvenaria de tijolos furados executadas para adaptações dos espaços internos ao novo uso, assentadas com argamassa mista à base de cal hidratada, tiveram o mesmo acabamento. Nas alvenarias em pedra expostas, bases e tijoleiras dos arcos, foi aplicado verniz incolor depois de serem feitos testes in loco, para avaliar o caráter estético da intervenção (Fig. 3.47).

Para a pintura externa das fachadas foi utilizada a cor ocre, em lugar da branca especificada em projeto, e é esta que até hoje permanece. As cimalhas recompostas, as molduras dos vãos e demais relevos das fachadas seriam pintadas na cor marfim, mas, foram pintadas na cor branca (Fig. 3.48).

Figura 3.47: Detalhes pintura de arcos em verniz e pintura interna de alvenaria.
Fonte: acervo Edgar Rocha, 1989.

[12] Entrevista com arquiteto Olavo Pereira Silva, via "on line", em 05 de maio de 2011.

Figura 3.48: Fachada com detalhe para a pintura da parede ocre e molduras, cimalhas, detalhes na cor branca.
Fonte: acervo da autora, 2009

Pavimentação

No térreo deveriam ser utilizados piso em cerâmica e também em pedra tipo Piracuruca com dimensões variáveis. Contudo, no desenrolar dos serviços, optou-se pelo piso do térreo todo em pedra Piracuruca, originária do Piauí, com dimensões regulares de 70 x 90 cm. O projeto deixava claro que poderiam ocorrer mudanças desde que fossem coerentes e de acordo com os serviços de prospecção que estavam ocorrendo em paralelo (Fig. 3.49).

Figura 3.49: Assentamento de piso em pedra Piracuruca no pavimento térreo.
Fonte: Edgar Rocha, 1989.

Para o segundo pavimento, na primeira versão do projeto, todos os pisos seriam em laje de concreto armado com revestimento cerâmico, pois, segundo o arquiteto Olavo Silva, essa seria a determinação do Museu Nacional para ambientes que fossem resguardar acervos documentais[13]. Entretanto, na segunda versão do projeto, o piso do segundo pavimento seria em madeira de lei de tábua corrida assentados sobre barrotes a serem calculados conforme o uso de cada ambiente. Para os poucos ambientes com lajes de concreto que já existiam e nos que vieram a ser feitos em concreto, o revestimento proposto seria em cerâmica, porém foi substituído também por piso em tábua corrida (Fig. 3.50 e 3.51).

Figura 3.50: Piso do segundo pavimento em tábua corrida.
Fonte: acervo Edgar Rocha, 1989

Figura 3.51: Piso em tábua corrida sobre laje de concreto no segundo pavimento.
Fonte: acervo Edgar Rocha, 1989

[13] Informações passadas em entrevista realizado com o Arquiteto Olavo Silva em 08 de julho de 2010, às 8:30 horas, via telefone.

Forros

O forro do térreo, nas áreas com laje em concreto, são as próprias lajes pintadas na cor branca. Nos demais ambientes é o próprio barroteamento estrutural do piso, com exceção para o auditório que foi executado em forro em tábua corrida com revestimento acústico. No pavimento superior optou-se por forro em madeira, tipo tábua corrida encerada, dotado de treliça de exaustão (Fig. 3.52 e 3.53).

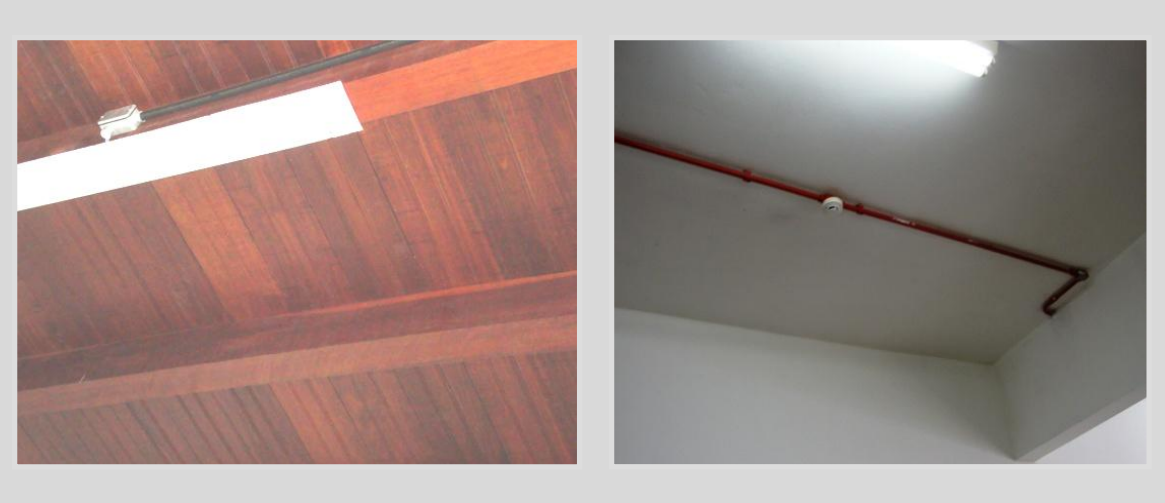

Figura 3.52: Forros do térreo: à esquerda, o próprio piso barroteado em madeira e à direita, a laje de concreto.
Fonte: foto da autora, 2010.

Figura 3.53: Forro do segundo pavimento com treliças de exaustão e saídas de ar condicionado do sistema central.
Fonte: foto da autora, 2010.

Cobertura e Detalhes de Fachadas

Para o projeto da estrutura da cobertura foram utilizadas tesouras do tipo pendural, em madeira de lei, para facilitar a passagem dos condutores das instalações. Toda a madeira utilizada foi tratada com imunizante em banhos de imersão, antes de sua aplicação (Fig. 3.54).

Figura 3.54: À esquerda, a madeira da cobertura sendo tratada com imunizante, e, à direita, colocação de estrutura em madeira com tesouras de pendural.
Fonte: Edgar Rocha, 1989.

Pelas recomendações do projetista, as cimalhas, beirais e base das sancas nas paredes voltadas para o claustro deveriam permanecer e serem refeitas, já que havia vestígios e registros das mesmas. Isto não aconteceu e, na execução dos serviços, estas sucumbiram sob a argamassa de revestimento (Fig. 3.55).

Figura 3.55: Vista das paredes do claustro com detalhes para o beiral.
Fonte: da autora, 2010.

As platibandas da fachada da Rua da Palma e da Rua Jacinto Maia foram removidas por serem acréscimos recentes e o rodo do cunhal existente na fachada da Travessa da Lapa foi mantido como testemunho do partido original (Fig. 3.56).

Figura 3.56: À esquerda, platibanda sendo removida da fachada da Rua da Palma. À direita, detalhe do rodo do cunhal da fachada sul após prospecção.
Fonte: Edgar Rocha, 1989.

O telhamento foi recomposto sendo usadas telhas com as mesmas características daquelas reaproveitadas que, por sua vez, foram lavadas e escovadas (Fig. 3.57).

Figura 3.57: Cobertura com telhas cerâmicas semelhantes às originais.
Fonte: acervo Edgar Rocha, 1989

Vãos

Pelo projeto inicial, alguns dos vãos das arcadas das paredes, voltadas para o claustro, reabertos, seriam fechados com vidro e outros não. Aconteceu, porém, que pela segunda versão do projeto, nenhum deles foi fechado.

As janelas, pelo projeto inicial, teriam duplo fechamento. O externo seria do tipo guilhotina com a parte superior fixa e o interno teria fechamento em madeira maciça com duas folhas. As ferragens foram feitas de ferro oxidado, pintadas na cor preta. Na execução, só foram assentadas as janelas tipo guilhotina (Fig. 3.58).

Figura 3.58: Fechamento de vão com esquadria do tipo guilhotina.
Fonte: Edgar Rocha, 1989.

As portas principais das fachadas da Rua da Palma e Rua da Estrela foram executadas conforme o projeto, com duas folhas. As portas do pavimento superior tiveram suas sacadas reconstituídas com bacia em concreto e balcão em estrutura metálica. As portas internas, que a princípio teriam duas folhas, foram executadas em uma folha somente e com ferragens em ferro oxidado.

As esquadrias deveriam ter sido pintadas na cor sangue de boi, conforme primeira versão do projeto, mas isso não ocorreu e todas foram pintadas na cor preta.

Paisagismo

No claustro, a proposta da primeira versão teria pavimentação em tijolo prensado com caimento para o centro para a drenagem subterrânea. Seriam utilizados vasos com plantas diversas distribuídos pelo claustro. Não foi assim executado, pois se utilizou piso com paginação em pedra portuguesa com desenhos em preto e branco e canteiros com grama (Fig. 3.59).

Figura 3.59: Início dos serviços da paginação do piso do claustro em pedra portuguesa entremeados com canteiros.
Fonte: Edgar Rocha, 1989.

No largo da fachada principal da Rua da Estrela foram demolidos galpões de recente construção. No limite do terreno desta fachada foi assentado um parapeito em balaustradas pré-moldadas e argamassadas (Fig. 3.60). Na primeira versão do projeto, houve a preocupação em recompor com três palmeiras imperiais a foto de 1908, do Gaudêncio Cunha, marcando o urbanismo do século passado (Fig. 3.61). Porém, foram plantadas mais do que o previsto em projeto.

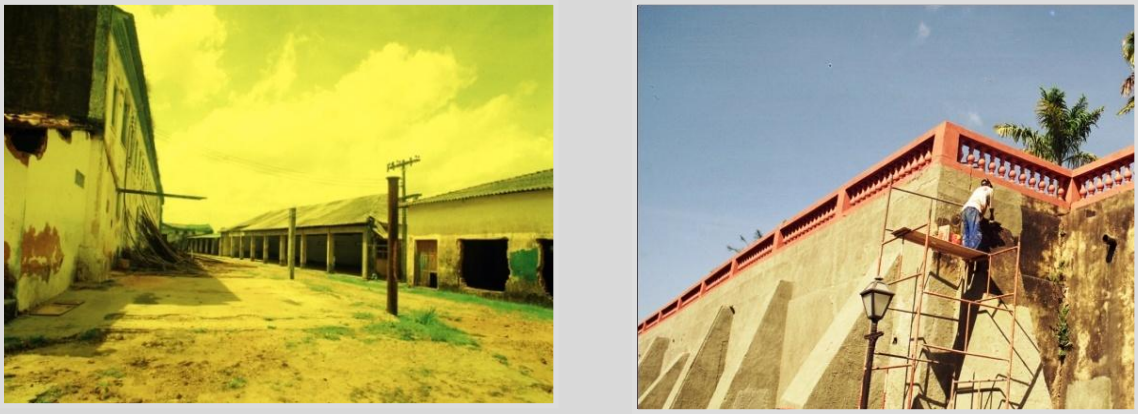

Figura 3.60: À esquerda, vista do galpão que foi demolido e à direita, balaustrada no largo da fachada da Rua da Estrela.

Figura 3.61: Largo da fachada principal da Rua da Estrela, com palmeiras.
Fonte: Acervo da autora, 2010.

No pátio posterior (fachada leste), na Rua da Palma, dever-se-ia adotar plantio de árvores frutíferas regionais para que se retornasse à antiga função do espaço da época, provavelmente, de pomar. O projeto não foi assim executado. Manteve-se a pavimentação asfáltica como área de estacionamento e os canteiros que já existiam, com palmeiras (Fig. 3.62).

Figura 3.62: Pátio da fachada da Rua da Palma, com palmeiras e pavimentação em asfalto.
Fonte: acervo da autora, 2010.

No adro lateral da fachada da Travessa da Lapa (fachada sul), onde pela primeira versão do projeto seria construído um auditório, manteve-se como área livre, urbanizada com palmeiras imperiais (Fig. 3.63).

Figura 3.63: Foto atual do adro lateral da Rua da Lapa.
Fonte: acervo da autora, 2010.

Projetos Complementares

A iluminação nas salas de exposição é feita através de spots em trilhos eletrificados para facilitarem no deslocamento de acordo com o projeto museográfico. Os demais ambientes possuem lâmpadas fluorescentes. O sistema de proteção contra incêndio é composto por extintores de incêndio, hidrantes e sistema "splinkers".

Quanto à climatização, havia sido previsto, no projeto inicial, um sistema de ar condicionado central distribuído de acordo com a função de cada ambiente. Porém, nas obras de 1989, a climatização não foi executada. Com isso, várias intervenções pontuais para sanar esse problema foram sendo executadas no prédio após 1989. Algumas até sem que se atentasse para o fato de que poderiam descaracterizar a leitura do edifício (Fig. 3.64).

Figura 3.64: Fachada da Rua da Palma com aparelhos de ar condicionado nas esquadrias.
Fonte: acervo da autora, 2010.

REDISTRIBUIÇÃO DA ORGANIZAÇÃO ESPACIAL INTERNA DO CONVENTO

Algumas modificações na distribuição espacial no convento foram acontecendo de acordo com as necessidades. Pelo quadro a seguir, pode-se observar a readequação dos espaços comparados aos espaços anteriormente determinados na figura nº 40 e na figura nº 41 da segunda versão do projeto apresentado na época da restauração em 1989.

PAVIMENTO TÉRREO – referente à figura nº 65		
Ambiente nº	Função inicial	Função atual – 2010
1	Sala Banda de música	Laboratório de restauro museológico
		Almoxarifado
2	Arquivo textual	Laboratório de restauro bibliográfico
3	Guarda de instrumentos musicais	Absorvido pela área da copa
4	Gabinete médico	Arquivo textual
5	C.P.D.	C.P.D.
6	Coral	Acervo arte – prata
7	Livraria	Posto médico
8	Depósito ala sul	Arquivo textual
8	Depósito ala leste	Arquivo da secretaria
8	Depósitos ala oeste	Salas de exposição
9	Serviço social	Secretaria
10	Coordenação eventos	Diretoria
11	Projeção de vídeos	Administração
		Depósito administração
		Central de ar condicionado do auditório 1º pavimento
12	Áudiovisual	Sala de exposição
13	Administração	Sala de exposição
14	Casa do poeta	Sala de exposição
15	Banco do Estado do Maranhão	Sala de exposição
16	Auditório José Sarney 150lugares (climatizado)	Auditório José Sarney 150lugares (climatizado)
17	Área inicialmente prevista para instalação de elevador e depois depósito	Guarda volumes

Obs.: O banheiro inicialmente previsto na sala de serviço social (hoje secretaria) que era somente um, dividiu-se em um feminino e um masculino.		
1º PAVIMENTO – **referente à figura nº 66**		
Ambiente	Função inicial	Função atual – 2010
1	Biblioteca	1" : Biblioteca
		1' : Reserva Técnica – catalogação livros
2	Pinacoteca – reserva técnica	Reserva técnica
3	Reserva técnica	Audiovisual
4	Acervo	1ª sala de exposição permanente
5	Sala de despacho	Presidência da Fundação
6	Sala do Conselho	Sala do Conselho
7	Auditório Marly Sarney – 500 lugares	Auditório Marly Sarney – 500 lugares
8	Auditório N. S. das Mercês – 600 lugares	Auditório N. S. das Mercês – 600 lugares
		3ª sala de exposição permanente
9	Acervo América Latina	2ª sala de exposição permanente

Quadro 02: Redistribuição dos espaços do Convento após restauração de 1989.Fonte: da autora, 2010

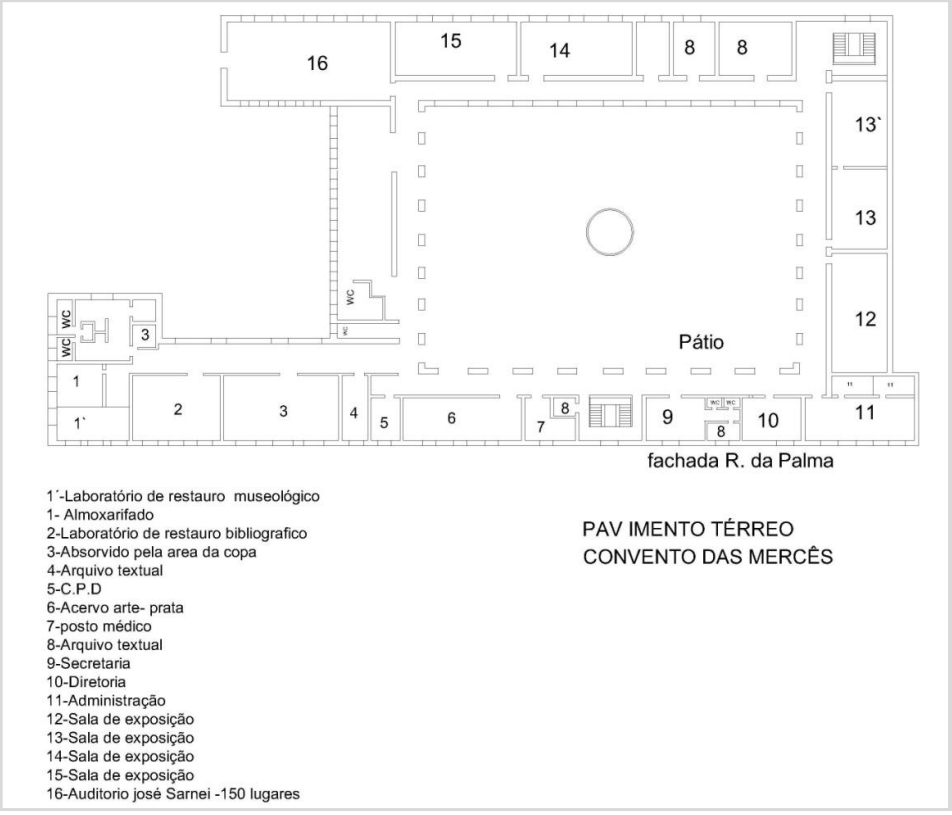

Figura 3.65: Croqui do pavimento térreo da distribuição atual dos espaços do Convento. Fonte: da autora, 2010

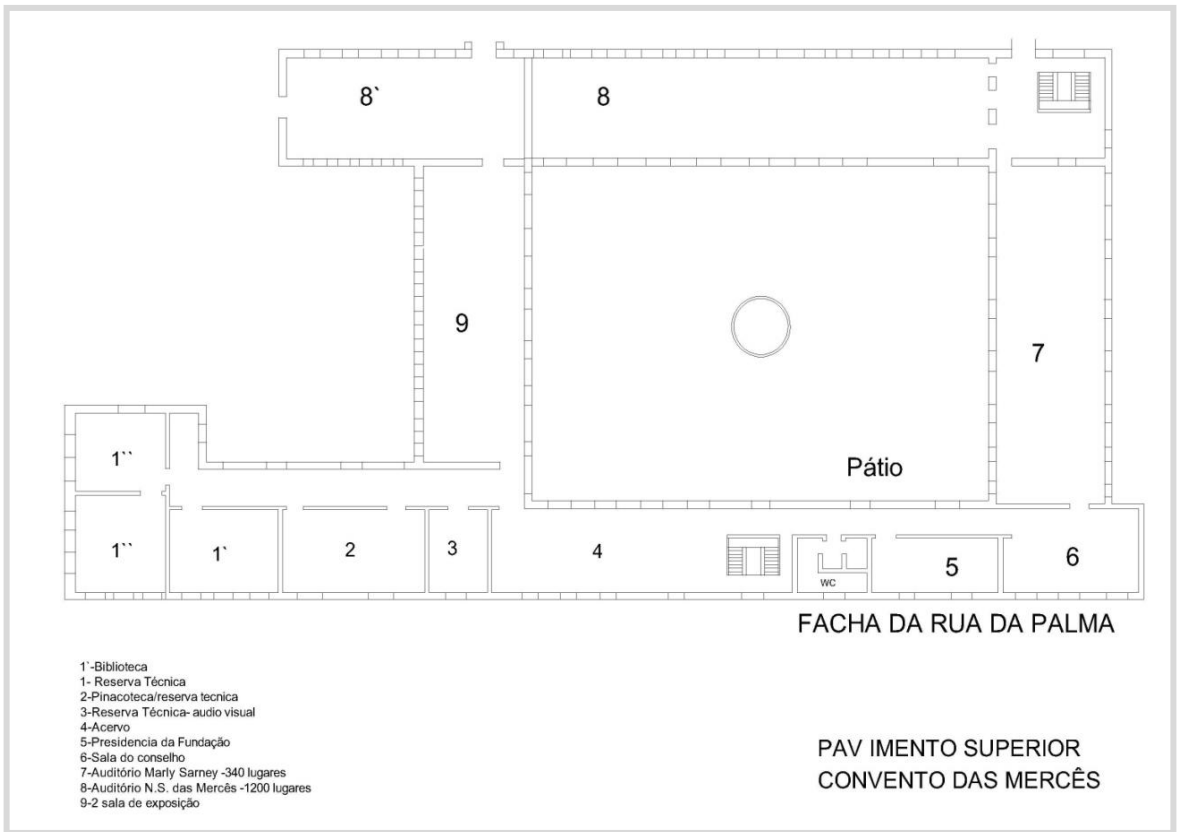

Figura 3.66: Croqui do pavimento superior da distribuição atual dos espaços do Convento.
Fonte: da autora, 2010

Não se pode deixar de comentar um fato importante, que vem ocorrendo atualmente, nesta fase de ocupação do Convento: trata-se de um problema de caráter estrutural nas bases das arcarias do claustro. Vários especialistas foram chamados para darem parecer, porém, até a presente data, não se chegou a nenhuma conclusão e, enquanto se espera por uma solução, os arcos encontram-se escorados por uma estrutura de madeira (Fig. 67, 68 e 69).

Aqui nos reservamos o direito de opinar, pois a autora foi uma das pessoas consultadas pela Fundação José Sarney, enquanto conhecedora das obras que ali foram executas à época da restauração e pela sua experiência na área de engenharia: as trincas que surgiram nas arcarias e nas paredes do pavimento superior ocorreram, provavelmente, em função de recalques e desgastes nas bases dos arcos. À época da restauração, em 1989, essas bases não sofreram nenhum processo de reforço, pois não apresentavam sinais de desgastes. Acreditamos que já se deveria ter pensado em fazer um reforço estrutural em todas elas, pois os ambientes do pavimento superior mudaram sua função e, nessa ala, onde está acontecendo o problema, por exemplo, funciona o auditório N. S. das Mercês, com capacidade para 600 pessoas, o que acarreta uma sobrecarga muito grande nas bases dos arcos, mesmo não sendo

constante. Some-se a isto os impactos de vibração sonoros dos eventos populares que aconteciam no claustro, atualmente suspensos: a geometria do espaço fechado favorecia a absorção do som pelas paredes internas das arcarias e conseqüente dano a todo o prédio.

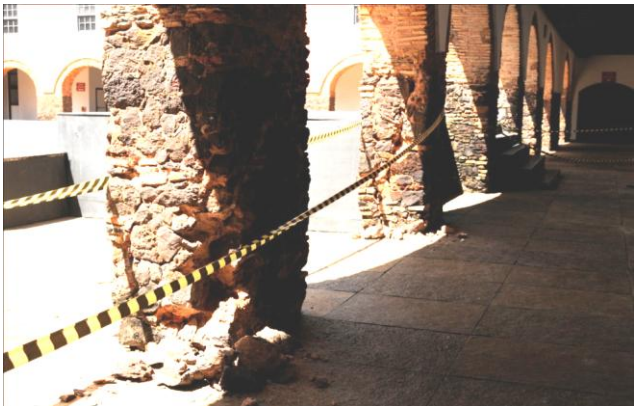

Figura 3.67: Detalhes das bases dos arcos com cisalhamento de material.
Fonte: da autora, 2010.

Figura 3.68: Trincas na parede do claustro, ala oeste, do pavimento superior.
Fonte: da autora, 2010.

Figura 3. 69: Escoramento em madeira nos arcos feito sob orientação do IPHAN.
Fonte: a autora, 2010

A IGREJA DAS MERCÊS – UMA INTERVENÇÃO DE RECONSTRUÇÃO

Desde a descoberta das ruínas da Igreja em 1989, a Fundação José Sarney manteve-se perseverante em reaver esse espaço para criar um memorial ao padre Antônio Vieira e, em 2000, a partir de levantamentos arqueológicos e alguns estudos de intervenção, surge um projeto para reconstrução da Igreja das Mercês que logo foi arquivado, *"... deixando-se uma lacuna sobre o destino dos achados arquitetônicos"*, conforme citado pelo arquiteto Olavo Pereira na introdução do projeto executivo de abril de 2011.

Retornando à mesa de discussão, em 2009, o IPHAN promoveu reuniões para equacionar as questões relacionadas a esse projeto de intervenção. Em uma análise da historicidade e dos valores atribuídos ao conjunto, do aspecto paisagístico e de outras avaliações, foi permitida a aprovação do projeto baseada nas premissas de que este não denegriria o conjunto tombado; a volumetria arquitetônica do convento ficaria restabelecida; não prejudicaria a leitura dos referenciais remanescentes, além de que ofereceria proteção. A nova construção evocaria a memória do Padre Antônio Vieira reforçando a ligação do espaço às pregações do jesuíta e evidenciaria os achados arqueológicos como fato histórico, estimulando os processos de educação social. O projeto aprovado também se baseou "na totalidade do ambiente protegido, e, especialmente, das visuais emergentes, privilegiando-se a apreensão das características que conferem especial valor cultural ao sítio tombado e que não compromete o quesito belas artes do conjunto" (SILVA f., 2011, p.1)[14].

Ainda foi considerado como premissa na aprovação do projeto da reconstrução da Igreja que este geraria um espaço construído com potencial de participar da necessária reciclagem urbana e otimização do setor urbano e também que a linguagem arquitetônica desse projeto evidenciaria as técnicas e elementos construtivos contemporâneos, evitando a indução ao falso histórico.

O lastro histórico, investigado no projeto de restauração do Convento de 1989, embasou a proposta do projeto executivo da intervenção em estudo. O diagnóstico do estado de conservação das ruínas da Igreja expressa que onze anos depois do levantamento arqueológico, os alicerces de arenito ferruginoso em argamassa de barro e cal de sarnambi,

[14] SILVA f. Olavo P. da. Projeto Executivo do Memorial Padre Antônio Vieira. São Luís, Maranhão, 2011.

fragmentos de lioz e trechos em tijoleira em barro cozido[15], passaram por intempéries: expostos às chuvas, ao surgimento natural da vegetação e despejos de lixo doméstico (Fig. 3. 70).

Fig. 3.70: À esquerda, aspectos das escavações arqueológicas antes de estender à rua Jacinto Maia, em 2000). À direita, estado atual da área.
Fonte: GRZYBOWSKI, Zenóbia V. e MELLO, neto, Ulysses P. Relatório da prospecção arqueológicas nas ruínas da Igreja, 2000 e foto atual da autora, 2011, respectivamente.

Construída na lateral direita do corpo conventual, a igreja seguia a mesma disposição adotada no mosteiro de Belém. Com a prospecção de 2000, o afloramento das fundações aos fundos da igreja expôs uma locação que transformou a rua Jacinto Maia (da Lapa) em beco, não mais permitindo a passagem de veículos. Outro dado importante detectado foi a sequência de arcos na parede que separa o convento da igreja (Fig. 3.71 e Fig. 3.72), aparentemente vinculados à igreja, talvez como nichos de oratórios, talvez como passagens.

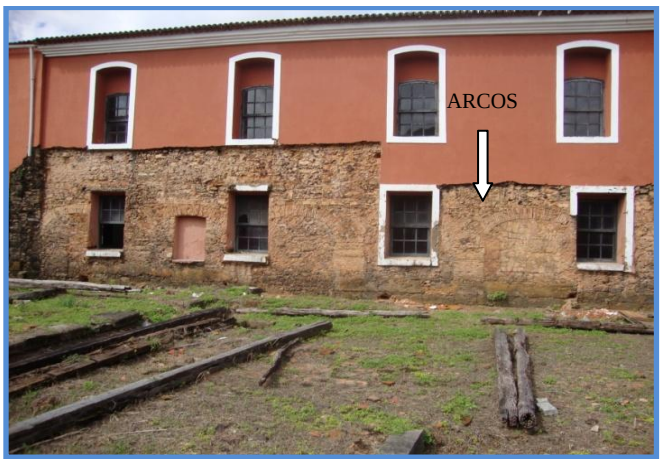

Fig. 3.71: Fachada lateral norte do convento, com detalhes para os arcos na parede que separa o convento da Igreja.
Fonte: foto da autora, 2010.

[15] GRZYBOWSKI, Zenóbia V. e MELLO, neto, Ulysses P. relatório da prospecção arqueológicas nas ruínas da Igreja do Convento de Nossa senhora das Mercês. São Luís, belo horizonte, 2000.

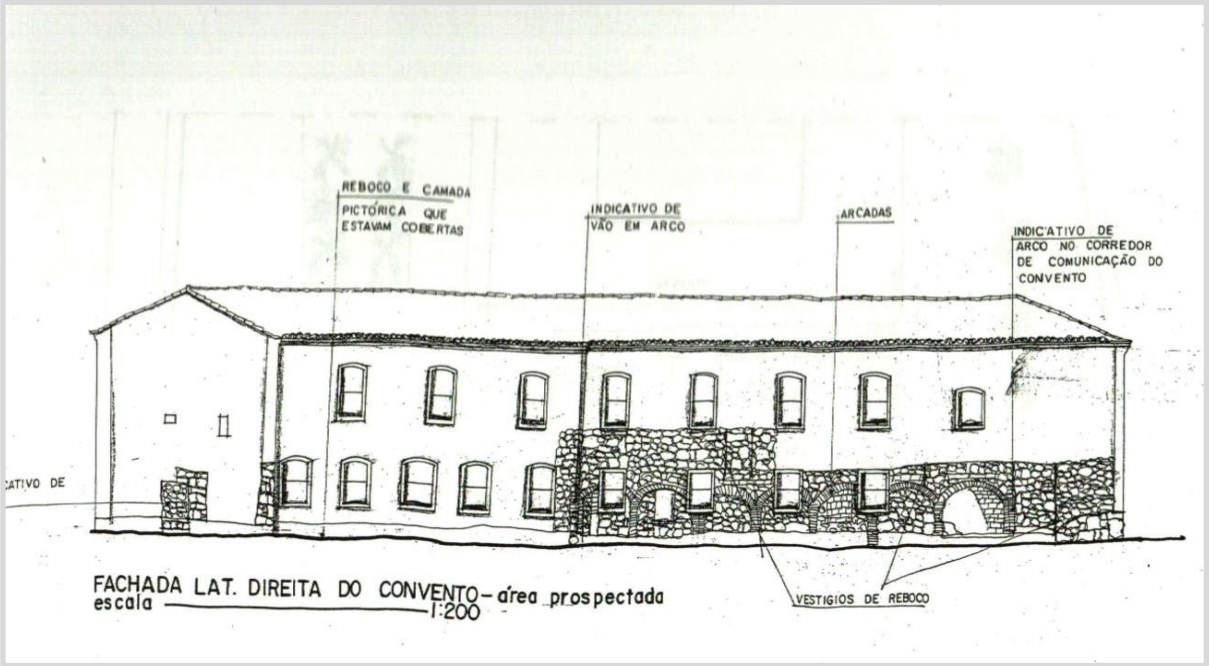

Fig 3.72: Croqui da fachada norte do convento prospectada com detalhamento para os arcos.
Fonte: GRZYBOWSKI; MELLO. Relatório da prospecção arqueológica, 2000.

As inúmeras obras que aconteceram nesse conjunto e ocasionaram a perda das referências tipológicas dificultam uma leitura desse trecho, bem como os vínculos estruturais da igreja com o convento. A planta (Fig. 3. 73) dos alicerces e dos pisos remanescentes reproduzida do relatório da prospecção arqueológica foi decisiva para embasar e identificar os pisos, da igreja registrada na foto de Gaudêncio Cunha de 1908.

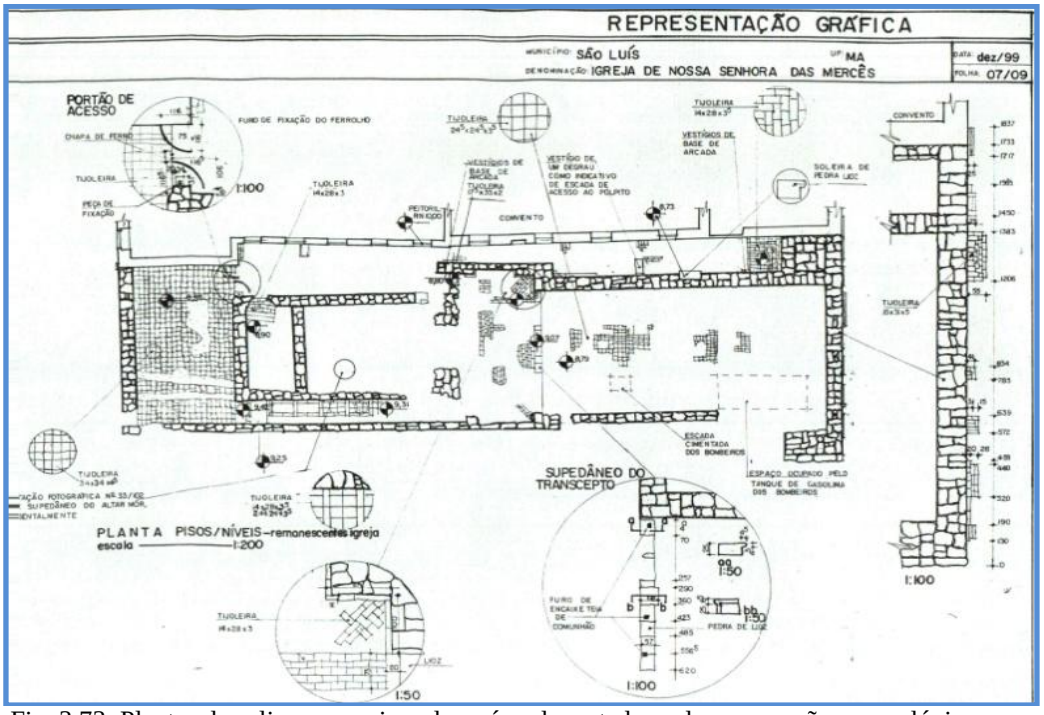

Fig. 3.73: Plantas dos alicerces e pisos das ruínas levantadas pela prospecção arqueológica.
Fonte: GRZYBOWSKI; MELLO. Relatório da prospecção arqueológica, 2000.

O arquiteto Olavo Silva f. disse que esses elementos propiciam a leitura das paredes da nave, transepto, capela-mor e sacristia-consistório e níveis de piso. Afirmou ainda que:

> A julgar por esses remanescentes materiais e iconográficos, a edificação correspondia ao partido típico das igrejas locais de nave única, com capela-mor, diferenciadas em largura, profundidade e altura, separadas por transepto. O transepto, de boa largura mas, quase sem profundidade, não chega a representar a cruz de Cristo, configurando-se mais em altares laterais que capelas transversais, possivelmente frente á indisponibilidade de espaço externo (SILVA, f., 2011, p.4).

Dado importante ainda é afirmado pelo arquiteto que "esses testemunhos apontam para uma construção do século XIX, já sem vínculo com a edificação a que se reporta a Provisão Régia de 1805: *'... muito pequeno fabricado de terra e socado...'*, erigido em meados do século XVII" [16].

Para o desenvolvimento do projeto levou-se em consideração a semelhança da configuração da planta dos alicerces com outras igrejas locais como a Sé e a do Carmo. Assim resultou em uma suposta tipologia original (Fig. 3.74), utilizando-se como referências as alturas do telhado associadas ao beiral do convento, visto na foto de Gaudêncio Cunha que registra também as telhas como sendo tipo "canal". Assim, a escala de referência é indicada pelos extratos originais da igreja demolida (Fig. 3.75) e pela volumetria do convento, além das projeções transplantadas dos documentos iconográficos. No projeto da intervenção, esses são os limites físicos que determinam as associações compositivas, estabelecendo a identidade figurativa do edifício que fora perdido.

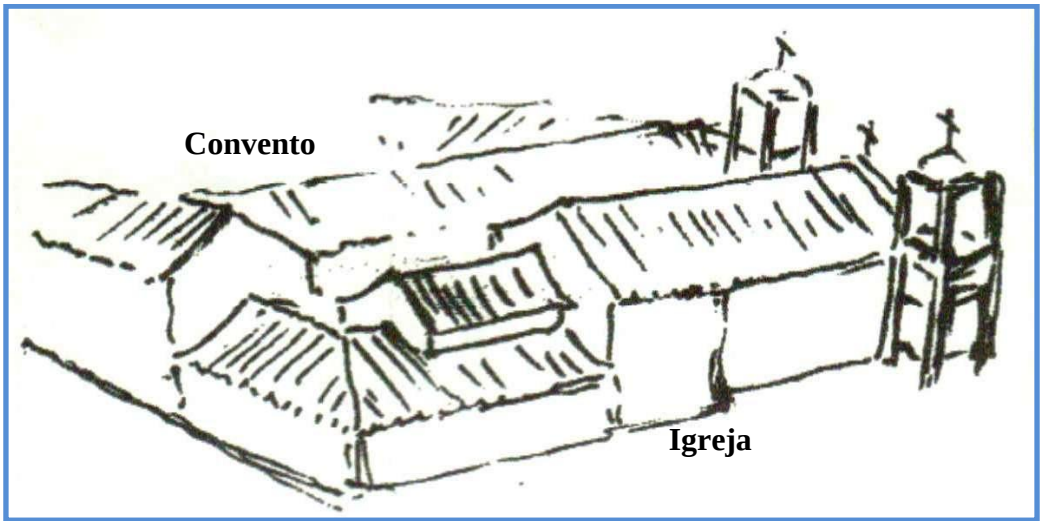

Figura 3.74 : Suposta tipologia da igreja original.
Fonte: SILVA f. Olavo P. do. Projeto Executivo do Memorial Padre Antônio Vieira, 2011

[16] SILVA f. Olavo P. da. Projeto Executivo do Memorial Padre Antônio Vieira. São Luís, Maranhão, 2011

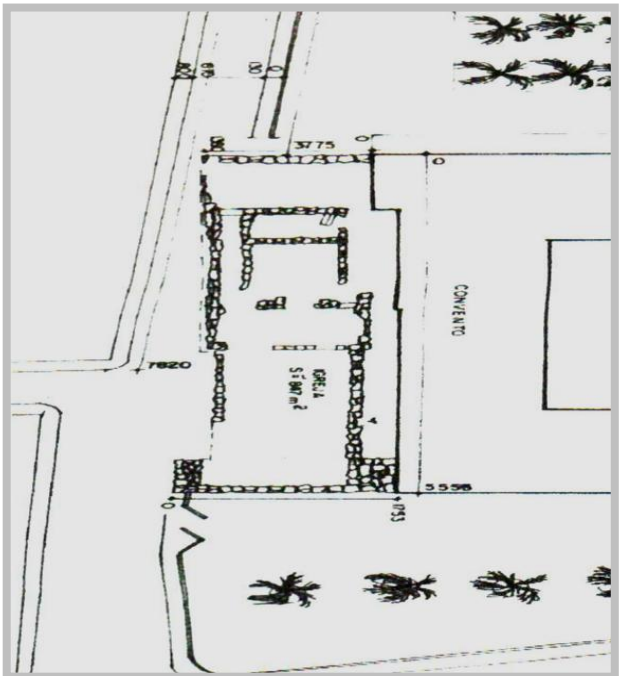

Figura 3.75 : Planta de situação dos alicerces remanescentes da Igreja após escavações na Rua Jacinto Maia.
Fonte: SILVA. Projeto Executivo do Memorial Padre Antônio Vieira, 2011

A justificativa e critérios para a intervenção proposta evocam a Carta de Atenas de 1931, ao serem considerados os princípios de proteção dos monumentos, buscando-se a inserção ao conjunto, condicionada aos achados arquitetônicos e urbanísticos e às diretrizes de que o novo deve-se manifestar de forma diferenciada, a frisar os limites da confrontação e da reversibilidade. Ainda, o projeto da intervenção justifica-se por se tratar de um intento de recomposição espacial da paisagem urbana que permitirá transparecer a configuração da igreja, valorizando as ruínas não só enquanto estruturas arquitetônicas, mas também enquanto memorial preconizado pelo padre jesuíta Antônio Vieira, no sermão de S. Pedro Nolasco, pregado em 31 de janeiro de 1654, dia do mesmo santo, a quem dedicou, em São Luís do Maranhão, à igreja de Nossa Senhora das Mercês:

> [...] Aqui venhamos, aqui continuemos, aqui acudamos, nos trabalhos, para o remédio, nas tristezas, para o alívio, nos gostos, para a perseverança; e em todos os nossos desejos e pretensões, aqui tragamos nossos memoriais, aqui peçamos, aqui instemos, e daqui esperemos todas as mercês do Céu, e ainda as da terra, que sendo mercês da Senhora das Mercês, sempre serão acompanhados de graça, e encaminhadas à Glória [...][17]

[17] Sermão de São Pedro Nolasco, fundador da ordem dos mercedários, proferido pelo Padre Antônio Vieira.

Quanto aos limites físicos que irão determinar as associações compositivas com a identidade do edifício perdido, o projetista se utilizou da planta das ruínas, da volumetria do Convento e das projeções transplantadas dos documentos iconográficos para definir uma escala de referência, considerando o embasamento perimetral como o limite da conexão entre o velho e o novo. A cobertura, na tipologia e volumetria tradicionais, é a proteção. O barro, o ferro e o vidro, são os elementos estruturais e formais. As ruínas do edifício ficarão visíveis. A proposta é deixar aflorados todos os remanescentes das alvenarias e pisos. Os ladrilhos serão preservados ou recompostos em alguns trechos. O restante do piso será em solo cimento magro com uma fina camada de areia. Isso permitirá a circulação de pessoas e ao tempo permitirá novas escavações arqueológicas.

Segundo o arquiteto Olavo Silva, o novo edifício (Fig. 3.76) será mais que uma homenagem ao padre Antônio Vieira ou um elemento de recomposição urbanística. É sim, uma forma de proteção do sítio arqueológico e um espaço informativo da história do antigo conjunto arquitetônico mercedário. Deverá ser uma posição de equilíbrio e o elo de referência entre o passado e o presente.

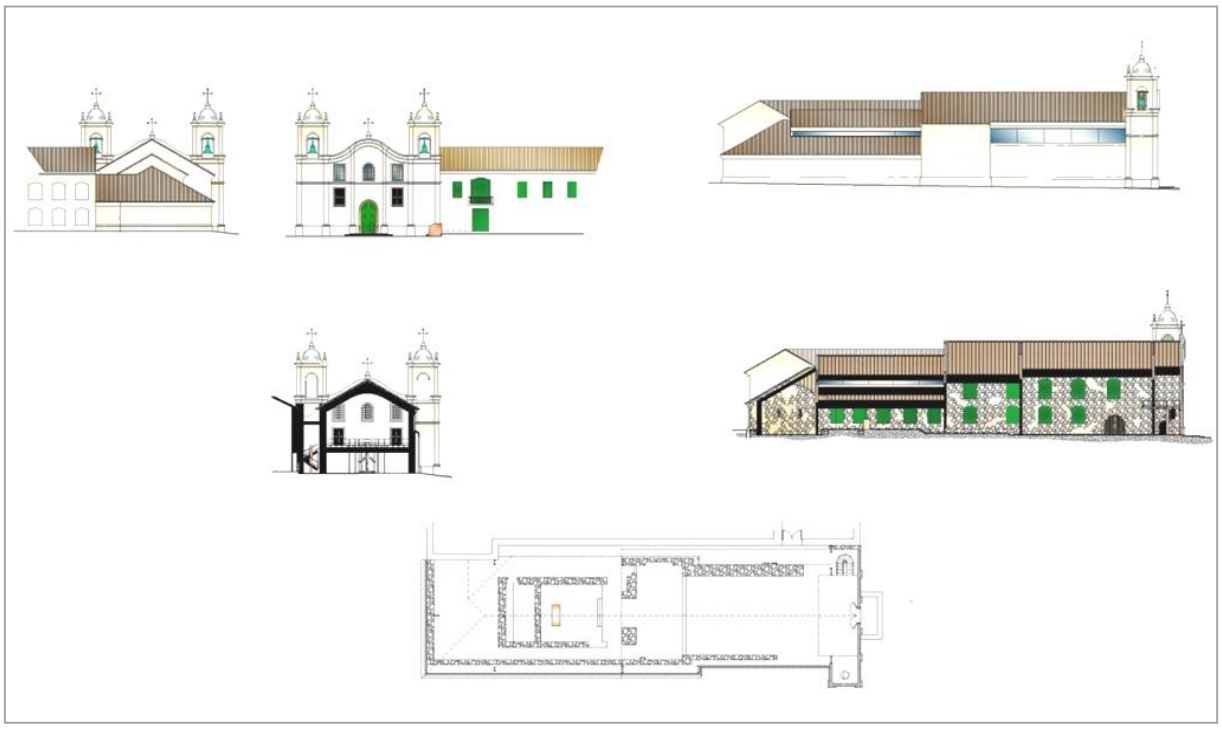

Fig .3.76 : Proposta do projeto básico da reconstrução da Igreja das Mercês.
Fonte: SILVA. Projeto Executivo do Memorial Padre Antônio Vieira, 2011

CAPÍTULO IV

ANÁLISE TEÓRICO-COMPARATIVA DO CONVENTO COM AS TEORIAS DO RESTAURO E TEMAS DA ARQUITETURA DE MUSEUS

Fig.5

Esta pesquisa tem como foco a mudança de uso de edifícios históricos para fins culturais. Portanto, no âmbito desse contexto, a reutilização desses edifícios é passível de observações, já que qualquer projetação inadequada pode causar sérios danos à identidade original do edifício.

Destarte, este capítulo traz, num primeiro momento, uma análise dos temas das teorias de Restauro e Cartas Patrimoniais relacionados à identidade arquitetônica e imagem contemporânea manifestadas pela introdução dos novos elementos nas obras de adequação do Convento das Mercês à função de museu e centro cultural. Na segunda parte, serão abordados temas de arquitetura de museus aplicados ao Convento, fundamentada "[...] na premissa de que existem relações de maior ou menor adequação entre cada tipologia arquitetônica adotada e cada discurso museológico concreto" (MONTANER, p.34).

Esta discussão será enriquecida por um diálogo comparativo mantido constantemente com o projeto de restauração do Centro de Referência Nacional Azulejar – CRA: uma obra de restauração iniciada em 2006 e ainda em andamento, em edificação com tipologia de sobrado; portanto, bastante distinta do Convento, restaurado em 1989, porém, ambos com a mesma finalidade – abrigar um centro cultural.

CONHECENDO O CRA

O CRA constará de exposição permanente, com mais de 5.000 peças em seu acervo que conta a história da azulejaria de São Luís e de outros locais do mundo. Terá lojas, desenvolverá, ainda, pesquisas e contará com acervo bibliográfico e multimídia, atuando, ainda, de forma interativa com visitantes e pesquisadores, ou seja, um centro cultural.

A partir de um conjunto de ações estratégicas para preservar e valorizar o patrimônio material e imaterial da cidade foi criado, pela prefeitura, o Programa de Revitalização do Sítio Histórico de São Luís, em 2004. Além de promover a articulação das áreas de preservação do patrimônio, com iniciativas de promoção do desenvolvimento sustentável da cidade, o programa prevê a consolidação de um ambiente urbano com diversas possibilidades de usos pela população. Um ambiente plural, com a presença de todas as classes sociais. Buscará ainda promover a inclusão sócio econômica dos moradores dos bairros do Centro Histórico e criará oportunidades para que a iniciativa privada também possa investir em ações de preservação e aproveitamento do patrimônio.

Através da Fundação Municipal de Patrimônio Histórico – FUMPH, a prefeitura possui vários projetos dentro desse programa. Um deles é o Centro Nacional de Referência Azulejar - CRA (Fig. 4.1) - projeto de 2006, que será um espaço destinado a exposições sobre a arte azulejar e um centro de estudos e pesquisas. É a primeira instituição da América Latina e a terceira no mundo com essas características.

Fig. 4.1: Croqui da fachada principal e do vestíbulo do CRA.
Fonte: http://www.saoluis.ma.gov.br/fumph

O CRA é composto por dois sobrados de uso misto - comercial e residencial, em dois pavimentos, do século XIX: o imóvel na Rua da Palma, nº 360 e o da Rua da Direita, nº 232, ambos de partido em "L" (Fig.4.2), com área total de 746 m^2 de área construída sobre um terreno de 412 m^2. Porém, pelos levantamentos iniciais feitos na estrutura do prédio é factível que a edificação fosse única[1], em virtude dos indícios de uma porta na parede meeira dos dois imóveis e pela existência de colunas de sustentação comuns aos dois edifícios que se encontravam embutidas em uma parede que foi demolida (Fig.4.3).

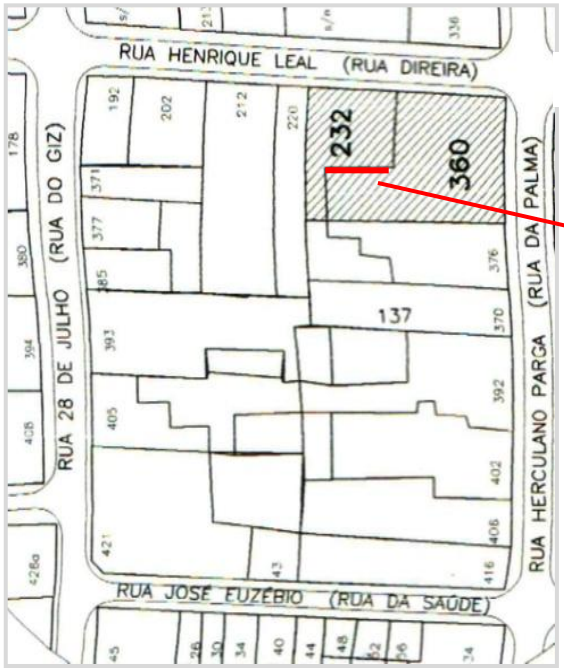

Figura 4.2: Planta de situação dos prédios que compõem o CRA. (Grifo de parede em vermelho, nosso).
Fonte: IPHAN, 2006

Figura 4.3: Parede meeira entre os prédios e detalhe para as colunas de sustentação que estavam embutidas.
Fonte: IPHAN, 2006

O vestíbulo central está entre dois salões à direita e dois à esquerda e se prolonga pelo hall da escada que dá acesso ao pavimento superior (Figura 4.4). As paredes são revestidas de azulejo português até meia altura e o piso é em ladrilho hidráulico. Atravessando o hall da escada encontra-se uma varanda que dá acesso à Rua da Direita por uma sala menor. Ainda através dessa varanda encontra-se a ala coberta que se prolonga até o final do terreno paralelo ao pátio descoberto. A planta do pavimento superior de repete sobre a planta do pavimento inferior em forma e área construída.

[1] IPHAN/3ª SR, Processo nº 000259/95-99, fl. nº 03, sobre a recuperação do imóvel nº 232, da Rua da Direita.

Figura 4.4: Vestíbulo do CRA da entrada da Rua da Palma com piso em ladrilho hidráulico e parede revestida em azulejo.
Fonte: foto da autora, 2011.

A fachada da Rua da Palma é revestida em azulejo português de 13,5 cm x 13,5 cm, com estrutura gráfica policromada, enquanto a fachada da Rua da Direita é revestida em pintura à base de água (Fig.4.5). O térreo apresenta uma sequência de vãos de portas com vergas em arco abatido guarnecidos por molduras em argamassa. O 1º pavimento possui janelas rasgadas em arco pleno, com balcões individuais sacados em pedra de lioz, protegidos por gradis em ferro batido e corrimão em madeira. Já o sobrado da Rua da Direita compõe o conjunto do CRA, com uma sequência de portas em arco abatido e janelas no pavimento superior com as mesmas características do edifício da Rua da Palma. Adequado ao clima equatorial que se utilizava de azulejos na impermeabilização das alvenarias externas, diminuindo o calor refletido para o interior do edifício e protegendo as fachadas da forte incidência das chuvas da região, o CRA é um representante de valor excepcional do patrimônio.

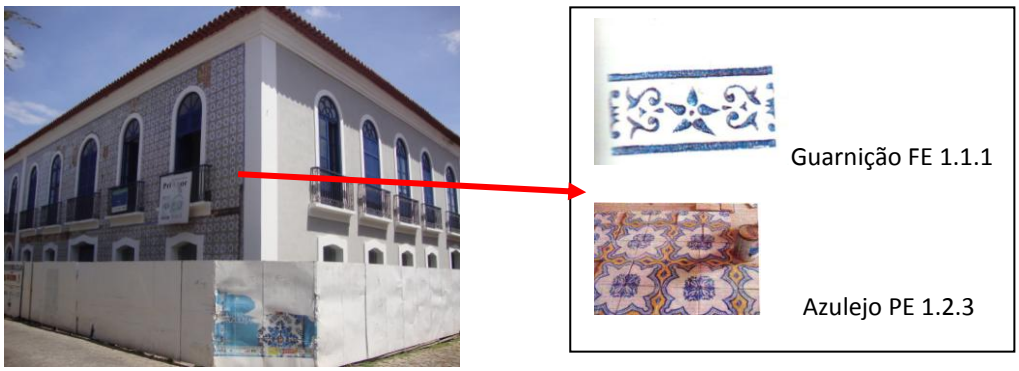

Figura 4.5: Foto da fachada do CRA da Rua da Palma em azulejo português, com detalhes à direita do tipo de guarnição e azulejo catalogado no livro "Azulejos Portugueses em São Luís do Maranhão, ALCÂNTARA, Dora Monteiro e Silva de, Ed. Fontana, Rio de Janeiro, 1980.
Fonte: IPHAN, 2010.

As obras de restauração, adaptação e implantação do novo uso do CRA estão sendo executadas com recursos da Lei Rouanet de Incentivo à cultura, através de mecenato. Estas obras iniciaram-se em 2006 e se estendem até a presente data. Hoje, 90% dos serviços estão prontos. Desde essa época, as obras foram paralisadas várias vezes. Vezes por questões burocráticas na liberação das verbas dos mecenas (VALE, BHP Billinton, BNDES e Caixa Econômica) e vezes por determinação do IPHAN quando algum serviço havia sido executado diferentemente do projeto aprovado ou até mesmo por inadequação na execução de serviços cujo projeto não havia sido submetido à apreciação do IPHAN.

Os edifícios do Convento das Mercês e do Centro de Referência Azulejar possuem estilos da arquitetura colonial luso-brasileira, porém são distintos em sua tipologia. O primeiro constitui um dos exemplos da arquitetura conventual; e o segundo, um exemplo da arquitetura civil, nos padrões das habitações e estabelecimentos comerciais em sobrado, uma das tipologias que configuram o centro antigo de São Luís.

ANÁLISE COMPARATIVA À LUZ DOS TEMAS DA TEORIA DO RESTAURO E CARTAS PATRIMONIAIS

Ao identificarmos em um bem cultural os valores que o levaram a ser preservado deveremos ficar atentos às intervenções que ali se fizerem, pois estas poderão causar danos ao edifício, alterando ou anulando seus valores. Deve-se procurar ao máximo promover, com as intervenções, a agregação de novos valores, valores de contemporaneidade, sem que haja perda da identidade do bem. Riegl (2006), ao interpretar a conservação de monumentos pelas teorias dos valores, diz que o valor de contemporaneidade resulta do valor de uso e do valor artístico. Este ligado à transcendência do monumento e o valor de uso ligado ao valor terreno das condições materiais de utilização prática dos monumentos, conservando seu papel memorial ou suas funções antigas ou recebendo novos usos, até mesmo museográficos.

Segundo Riegl (2006), só o reconhecimento dos valores de um patrimônio o credencia a ser preservado. Porém, quando nos referirmos à adequação de uso de edifícios históricos, além da identificação prévia dos valores estabelecidos para o conjunto arquitetônico, deveremos verificar se as intervenções propostas, de alguma forma, poderão anular, alterar ou agregar novos valores.

O patrimônio histórico é mais que vestígio tangível de um processo histórico. Engloba também todas as manifestações materiais de cultura criadas pelo homem com existência física num espaço e num determinado período de tempo. E, através da própria dinâmica da existência, o passado alimenta, pela sua permanência no tempo, a criatividade de novas gerações de produtores de novas culturas que acrescentam elementos às gerações anteriores. Assim a cultura vai fluindo. Através dessa construção cultural ou social é que o patrimônio nasce para um determinado coletivo humano e se torna digno de ser considerado legado para gerações futuras, num determinado lapso do tempo. O patrimônio cultural passará a se constituir dos elementos que fundam a identidade de um grupo e que o diferenciam dos demais. O patrimônio ensejará ser a representação simbólica de uma identidade transmitida ao futuro, com vínculos com o passado que faz com que todos de uma coletividade se sintam iguais e se diferenciem de outra coletividade.

A identidade arquitetônica expressará a evolução dos valores e de formas de pensamento. Fará parte de algo comum, pertencente a todos, como a própria história de um povo. Será referencial de todas as formas culturais tangíveis e intangíveis que se mantêm

numa relação entre ser o mesmo e se continuar reconhecido através do tempo, apesar das adequações de uso que se fazem necessárias. A identidade arquitetônica traduzirá materialmente a identidade de si mesma e a identidade do intangível de uma coletividade, num lugar e num intervalo de tempo.

A proposta de restauração do Conjunto Arquitetônico do Convento foi para reconstituir os valores ligados às raízes culturais do Maranhão e do Brasil, como afirmou o autor do projeto. Permaneceriam somente os traços remanescentes do barroco ibérico, representado pelas técnicas e sistemas construtivos luso-brasileiro. Houve preocupação em se manter o pouco que restou da organização espacial interna original e com o resgate dos valores estéticos, apesar das adequações ao novo uso. Foram feitas supressões (subtrações) radicais do que era considerado "novo", ou seja, as inclusões de componentes ao prédio com características mais recentes do século XX: demolições dos anexos que funcionavam como depósitos no flanco oeste do prédio e a garagem do Corpo de Bombeiros que estava construída sobre as ruínas da Igreja das Mercês. Mantiveram-se algumas paredes em alvenaria de tijolos furados e as lajes em concreto do pavimento superior nas áreas que iriam suportar cargas maiores, como biblioteca e central de documentos. Paredes divisórias de espaços internos foram executadas em alvenaria e lajes em concreto em dois ambientes do piso superior também foram executadas (adições). A volumetria, os materiais e os poucos elementos decorativos do prédio original foram mantidos e recompostos.

Dessa forma, todo um processo de demolição e construção, ou conforme Roger Clarck e Michael Pause (1997), adição e subtração, citado no capítulo II, foi realizado com o objetivo de restabelecer-se a forma original do edifício. Pode-se dizer que houve uma intervenção radical no Convento, pois não foi considerada a evolução da cronologia das transformações, principalmente da organização espacial interna do edifício.

No caso do edifício do CRA, tais adições e subtrações serviram para adequar o edifício com espaços, para atender a atividades relacionadas ao novo uso, inclusive a que permitiu que os dois prédios fossem unificados, retornando à volumetria original de um só sobrado. Todas as alvenarias em pedra argamassada foram mantidas. As paredes de taipa das divisões internas foram recuperadas e ao contrário do edifício do Convento das Mercês, onde a volumetria foi modificada pela subtração das áreas edificadas onde funcionavam o Corpo de Bombeiros (sobre a antiga Igreja), o depósito na fachada oeste e a demolição de toda circulação interna do pavimento superior, o CRA permaneceu com a mesma massa edificada,

correspondente aos dois prédios: da Rua da Palma, nº 360 e o da Rua Direita, nº 232. Poucas adições com alvenarias em tijolo foram feitas para adequações na reorganização de espaços relacionados à área destinada ao almoxarifado, à sala da diretoria e à sala de apoio, no térreo; e no pavimento superior à subestação. Como subtração, no térreo, houve a demolição de uma parede sem valor histórico na área livre, na área destinada à reserva técnica e da parede que dividia o sobrado em dois (Fig. 4.6).

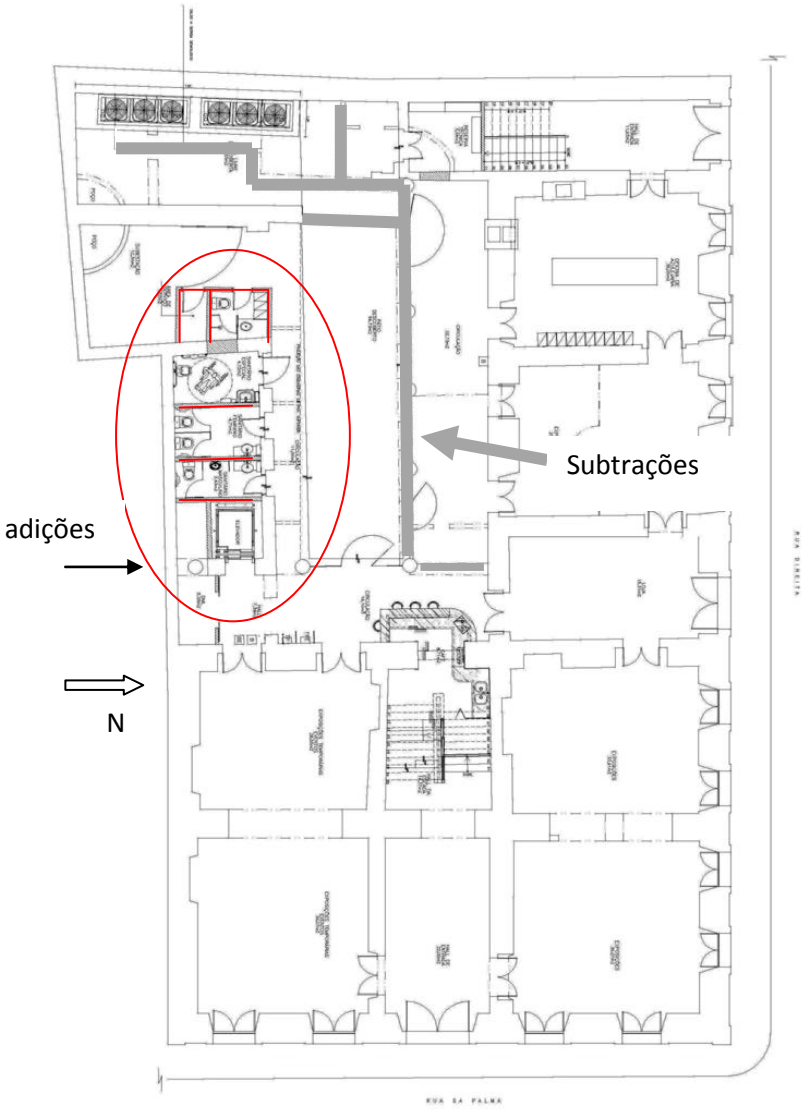

Figura 4.6: Croquis de demolição e adição no CRA
Fonte: da autora, 2011

Cabe aqui transcrever um parecer do IPHAN com relação a uma solicitação feita para demolir uma parede interna de taipa. *In verbis:*

> [...] de acordo com a Carta de Veneza (ICOMOS, 1964), em seu artigo3ª, "... A conservação e a restauração dos monumentos visam a salvaguardar tanto a obra de arte quanto o testemunho histórico". E é neste segundo componente da finalidade da

> restauração, o testemunho histórico, que deve ser entendida a necessidade da preservação não só das tecnologias tradicionais, cujo exemplo é a taipa, mas também o próprio material, pois este revela aspectos da aplicação da tecnologia, entre eles o aspecto temporal, haja vista que em muitas situações a idade do bem cultural é datada da análise físico-químicas dos materiais que o compõe. [2]

O IPHAN fundamenta também o indeferimento à solicitação, citando ainda o Decreto-Lei nº 25 de 1937, as normas do órgão e o artigo 9º da Carta de Veneza, que dizem ser a restauração uma operação que tem caráter excepcional e fundamenta-se no respeito ao material original. Diz ainda que a Fundação Municipal do Patrimônio Histórico - FUMPH não apresentou elementos que comprovassem a condição de comprometimento da alvenaria em taipa a ponto de não haver possibilidades de restauração (Fig. 4.7)

Figura 4.7: parede de taipa a ser recuperada no CRA.
Fonte: IPHAN, 2010

Dessa forma, tanto no Convento como no CRA, houve preocupação com a restauração dos valores estéticos e com a leitura das tipologias arquitetônicas originais, pois ambos se constituem em exemplares arquitetônicos de estilos que fazem parte da história desse lugar.

A restauração do Convento restituiu-lhe a feição do século XIX[3], a qual lhe conferiu uma relação com o momento histórico daquela época. A intervenção realizada na inversão do fluxo da entrada principal da fachada leste para oeste, como era originalmente, tinha também a finalidade de recuperar a identidade do edifício. Contudo, foi uma decisão que

[2] IPHAN, IT nª 01025 2007 – DT
[3] Em 1863, com a Ordem dos Mercedários, quase extinta, e já sob a administração da Diocese de São Luís, o Convento passou por uma grande reforma e tem-se notícia de novas construções para adequá-lo ao uso de Seminário Menor de Nossa Senhora das Mercês (arquivo da Fundação José Sarney, 2010.)

perdurou somente até 2010, pois o próprio fluxo do entorno de chegada ao prédio, naturalmente, obrigou que o acesso ao prédio voltasse a ser pela fachada leste, como era na época em que funcionava o Quartel da Polícia Militar, antes da restauração de 1989.

No geral, enquanto no edifício do Convento das Mercês houve uma grande transformação e reconstrução da identidade original, no edifício do CRA, a permanência da identidade se caracterizou pela restauração de elementos arquitetônicos como os azulejos da fachada da Rua da Palma, colunas, arcos, esquadrias, guarda-corpo em ferro batido, pisos em cantaria e em ladrilhos, soleiras, cunhal em pedra de lioz, sacadas, paredes em taipa e pela recomposição da unidade do monumento em um só edifício. O resgate da identidade original no CRA deu-se também pela conservação da volumetria e pela concepção espacial interna do edifício que se mantiveram, permitindo uma visualização do sobrado original. Quanto aos azulejos da fachada e do hall de entrada da Rua da Palma, são comuns nas moradias do centro histórico de São Luís construídas na segunda metade do século XIX e início do século passado.

Componente próprio da arquitetura, cobiçado por antiquários em face da importância adquirida como raridade artesanal, o azulejo antigo é notável elemento de valorização dos velhos casarões.

Na restauração da fachada do CRA composta por azulejos, as peças existentes foram submetidas a tratamento com todos os critérios de segurança e somente foram retiradas as peças com risco iminente de queda. Os azulejos faltantes foram confeccionados artesanalmente com biscoitos de argila prensados e secos, pintura com óxidos minerais sobre base estanífera, vitrificação à base de chumbo e queima em forno em torno de 900º C (Fig 4.8).

Fig. 4.8: Em seqüência, restauração das peças retiradas, reassentamento dos azulejos na fachada externa e azulejos à meia parede do hall de entrada da Rua da Palma.
Fonte: IPHAN, 2011.

De acordo com Riegl, em um projeto de restauração de um bem cultural, o objetivo principal será a recuperação do valor desse bem. O valor (histórico, artístico, arqueológico, etnográfico, paisagístico etc) reconhecido em um bem cultural imprimirá a esse um papel importante para a história da sociedade que o produziu e àquela que o reconheceu como merecedor de destaque e de ações que permitiram sua preservação para as gerações presente e futura.

No momento em que se iniciaram as obras de restauração do Convento, o objetivo principal era resgatar um edifício que fazia parte da cultura de um povo como testemunho de acontecimentos históricos do país, já que, nessa época, o centro histórico de São Luís era tombado somente em esfera nacional. Podemos dizer então, que o convento possuía um valor histórico.

Com o início das obras de restauração e com a definição do novo uso de museu e centro cultural, o enfoque ou a diretriz da equipe responsável pela restauração ia se formando. Na medida em que as obras corriam e as descobertas com as prospecções iam aparecendo, detalhes do prédio iam surgindo. A retirada das camadas de reboco, pavimentações inadequadas, demolições de elementos impróprios ao prédio permitiram o resgate de um edifício conventual de grande valor, não só histórico como também de valor estético, relacionado à aparência física, elementos compositivos e sistemas construtivos.

E ainda, a introdução de elementos modernos como as escadas em estrutura metálica de acessos ao 1º pavimento, trilhos para iluminação, climatização, divisórias em painéis de madeira removíveis e demais elementos contemporâneos, foram necessários para a leitura e utilização do novo espaço. Assim, agregou-se ao edifício um novo valor: o valor da contemporaneidade, reforçado pelo papel que este desempenha hoje, como um centro cultural.

Quanto à função do Convento, o próprio arquiteto responsável pelo projeto afirmou que este continuaria com uma função compatível à original, "já que funcionará como uma extensão do educandário preconizado pelo Padre Antônio Vieira, em seu sermão na benção da Igreja"[4].

Concordamos com esta afirmação do arquiteto Olavo, uma vez que a permanência da identidade de um bem, também tem a ver com a identidade de uma sociedade. O Conjunto Arquitetônico das Mercês é referencial de uma sociedade e, no contexto urbano do entorno,

[4] IPHAN, Proc. 866: Restauração do Convento das Mercês , 1989. Em anexo a esta dissertação.

assume papel importante, interagindo com a cidade e com as pessoas. Passeando pelo tempo, o prédio nos seus diversos papéis enquanto convento, seminário, quartel e, depois, enquanto espaço cultural propõe-se a resguardar a memória do lugar, a paisagem – natureza e cidade - e também as tradições e crenças de um povo através de atividades culturais desenvolvidas nos seus espaços. Proporciona um diálogo com a comunidade, pertinente à sua essência de convento, à medida que desenvolve também projetos sociais, como a Escola de Música do Bom Menino das Mercês. Pode-se afirmar que o Convento tornou-se um marco, pois trouxe consigo uma reorganização espacial no entorno imediato, influenciando, inclusive, na recuperação de outros prédios da região.

O Conjunto Arquitetônico Mercedário possui mais que valor histórico e mais que valor estético. Possui valor contemporâneo, no momento em que se transformou em um Centro Cultural como palco de manifestações populares, de mostras e performances que levam até ali centenas de pessoas[5], revitalizando-se a região e recriando-se sua nova identidade e, ao mesmo tempo, aproximando-se de sua original identidade, como espaço congregador da comunidade, inerente às igrejas e conventos do passado.

Com relação ao edifício do Centro de Referência Azulejar podemos dizer que o mesmo manteve o estilo original de sobrado colonial com a permanência da sua identidade estética e histórica. Nesse contexto, destaca-se o trabalho de restauração dos azulejos da fachada e do rol de entrada executado pelos alunos da Oficina Escola de Azulejaria de São Luís.

Quanto ao caráter do valor de contemporaneidade do CRA, só poderá ser mensurado a partir do funcionamento como centro cultural e museu. Contundo, com a inserção dos elementos como fechamentos em vidro, climatização, trilhos de iluminação, projetos de acessibilidade, sistemas de segurança e outros elementos novos previstos no projeto museográfico, o edifício adequado à realidade da época e às necessidades do novo uso deverá adquirir valor de contemporaneidade.

De acordo com os conceitos de restauro, as novas inserções deverão ser visíveis de maneira a não confundir o observador imitando o antigo e criando um falso fato histórico. Por esse motivo, as inclusões contemporâneas deverão obedecer às recomendações das teorias

[5] Informação evidenciada no documento dos arquivos da Fundação José Sraney - "Quadro Resumo de atividades realizadas entre os anos de 1989 e 2010" – constando o registro da quantidade de pessoas que freqüentaram o Convento no referido período.

de restauro e cartas patrimoniais, ou seja: deverão ser facilmente identificadas, contrastando com o material antigo. Ainda, a Carta de Veneza (ICOMOS, 1964), no artigo 5ª diz: "[...] A conservação dos monumentos é sempre favorecida por sua destinação a uma função útil à sociedade [...]". No entanto, este mesmo artigo estipula os limites deste novo uso, quando expressa que a destinação "[...] não pode e nem deve alterar a disposição ou a decoração dos edifícios. É somente dentro destes limites que se deve conceber e se pode autorizar as modificações exigidas pela evolução dos usos e costumes". Na Carta de Burra (ICOMOS, 1980) destaca-se que o objetivo da conservação será preservar a significação cultural de um bem. No artigo 3º dessa carta diz que "[...] a conservação se baseia no respeito á substância existente e não deve deturpar o testemunho nela presente [...]". Portanto, um novo uso deve adaptar-se ao espaço existente, tanto sobre o aspecto funcional quanto à substância existente e quanto à manutenção da disposição e decoração.

Na maioria das vezes, inclusões contemporâneas dizem respeito às adequações técnicas para que o edifício passe a funcionar atendendo ao novo programa de uso. Dentre essas adequações podemos citar a climatização dos ambientes, a iluminação apropriada, a informatização dos sistemas de pesquisa, sistemas de segurança e acessos mecanizados para portadores de deficiência.

Ao se analisar a implantação da climatização no Convento das Mercês, pode-se dizer que na época da implantação do projeto de restauro, em 1989, não houve inserção de elementos relacionados a sistemas de ar condicionado, conforme citado anteriormente no capítulo III. Elementos referentes à climatização foram sendo incluídos após esse período e de forma paulatina. Em alguns ambientes, como nas salas das reservas técnicas e ambientes de exposição, foram instalados aparelhos ligados a uma central com as tubulações embutidas no forro ou expostas às lajes de concreto, caiadas, sem prejudicar o ambiente interno. Nas salas da administração foram instalados aparelhos de ar condicionados de janela que ficaram expostos na fachada agredindo-a sensivelmente. No auditório do pavimento superior, na ala norte, assim como em áreas de recuperação do acervo, na ala sul, foram instalados aparelhos de ar condicionado do tipo "splits". Neste último, porém, as tubulações foram embutidas nas alvenarias de pedra. No auditório da ala sul, pavimento térreo, os dutos de ar condicionado ficaram expostos sob o forro de madeira (Fig. 4.9 e fig. 4.10).

Figura 4.9: Convento das Mercês: À esquerda, Intervenção realizada em 2010, no auditório Marly Sarney, para instalação de ar condicionado splits. À direita, instalações de ar condicionado no auditório José Sarney.
Fontes: foto da autora, 2010 e foto de Edgar Rocha, 1989.

Fig. 4.10: Convento das Mercês: instalações de ar condicionada no hall de acesso ao pátio lateral, ala sul, e fachada leste com ar condicionado.
Fonte: fotos da autora, 2010.

No edifício do CRA, as tubulações do sistema de climatização foram embutidas, porém, elementos como os insufladores e condensadores causaram polêmica. O relatório de inspeção do IPHAN de fevereiro/2010 descreveu a situação com relação a tais elementos: "[...] promovia interferência negativa na espacialização interna do imóvel e na ambiência dos demais imóveis da quadra" (IPHAN, 2010)[6]. A instalação dos insufladores no centro dos forros colocava tais equipamentos em destaque na visualização dos ambientes, principalmente quando somados aos equipamentos de iluminação (fig.4.11) que deram um caráter de "confusão visual" aos forros da edificação com luminárias de sobrepor e trilhos de iluminação direcional. Por outro lado, o posicionamento dos condensadores na área externa em plataforma metálica com cota elevada, na altura do muro, colocava esses equipamentos na visualização dos espaços abertos da quadra, interferindo na ambiência dos demais imóveis por

[6] Pasta nº 08, processo nº 01494.000009/2006-72, Informação técnica do IPHAN nº 0051/2010 - CT/IPHAN/MA de 11 de fevereiro de 2010.

conta das dimensões dos mesmos (Fig.4.12). A solução proposta pelo IPHAN para esses problemas foi adequar o sistema de climatização e iluminação à estrutura já existente, com a retirada do forro e das luminárias de sobrepor, remanejamento de instalações elétricas e recolocação das luminárias acima do forro tipo colméia, retiradas de eletrocalhas com projetores e fazendo o remanejamento do sistema de climatização. Já os condensadores, na área externa deveriam ser instalados a 40 cm acima do local onde está situado o poço.

Figura 4.11: Detalhe de instalações no CRA para insufladores de ar condicionado, trilhos de iluminação, iluminação indireta e câmeras de segurança.
Fonte: foto da autora, 2011.

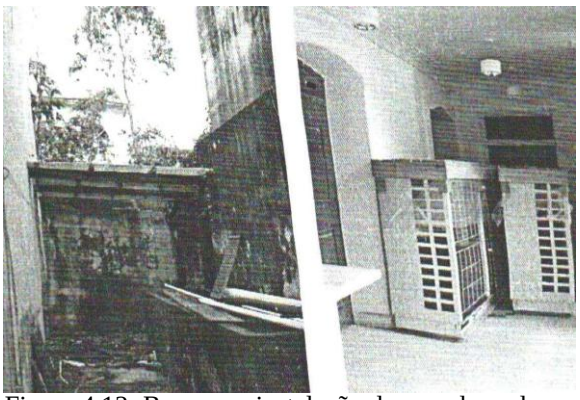

Figura 4.12: Base para instalação dos condensadores do ar condicionado na área externa à esquerda e condensadores à direita.
Fonte: IPHAN, 2010

Entretanto, o que aconteceu em seguida foi a aceitação, por parte do IPHAN, dos argumentos levantados pelo Instituto Municipal do Patrimônio Histórico e Artístico para a permanência dos insufladores na posição em que já estavam e da iluminação, também na forma em que estavam. A nova determinação deu-se em função de que a permanência de tais elementos causariam menos agressividade aos espaços do que outra solução e que estes não poderiam ser retirados, pois se tratavam de elementos necessários à valorização do edifício quanto a sua contemporaneidade[7].

Com relação à inserção de elementos de adequação para garantir o acesso de portadores de necessidades especiais, podemos dizer que a instalação desses equipamentos em edificações históricas exige muita criatividade dos projetistas. Geralmente, os níveis superiores nas edificações antigas são acessados por meio de escadas em espaços restritos dificultando a inserção de equipamentos do tipo rampas e elevadores.

No edifício do Convento das Mercês foram criadas rampas nas entradas de acesso ao prédio e nos pequenos desníveis do pavimento térreo em estrutura metálica. O projeto de

[7] Depoimento do Presidente da Fundação Municipal do Patrimônio Histórico- FUMPH, José Aquiles Sousa Andrade, 2011.

restauração de 1989 contemplava um elevador que só foi instalado depois e em local diferente daquele previsto em projeto. Esse elevador é constituído por estrutura metálica, todo aberto, para que não interfira na leitura do espaço (Fig. 4.13).

Fig. 4.13 – Convento das Mercês – Elevador de ligação entre pavimento térreo e superior nos ambientes internos.
Fonte: da autora, 2010.

No edifício do CRA, a inclusão dos elementos para a acessibilidade de pessoas com necessidades especiais foi prevista na fase de projeto e ainda estão em fase de execução. As rampas serão em estrutura metálica e o elevador será semelhante ao do Convento.

Nos croquis dos pavimentos térreos dos edifícios do Convento e CRA, apresentadas mais adiante, estão marcadas as escadas, rampas e elevadores. Para ambos, estes novos elementos são considerados na condição de inclusões contemporâneas. Registre-se que, quando os serviços propostos pelo IPHAN de recuperação das escadas do CRA foram iniciados, percebeu-se que não haveria nenhuma condição de reparos ou restauração, pelo alto grau de deterioração e, aí, adotou-se a implantação de novas escadas em madeira seguindo o desenho da original (Fig. 4.14).

Fig. 4.14: Vistas da escada em madeira do CRA
Fonte: foto da autora, 2011.

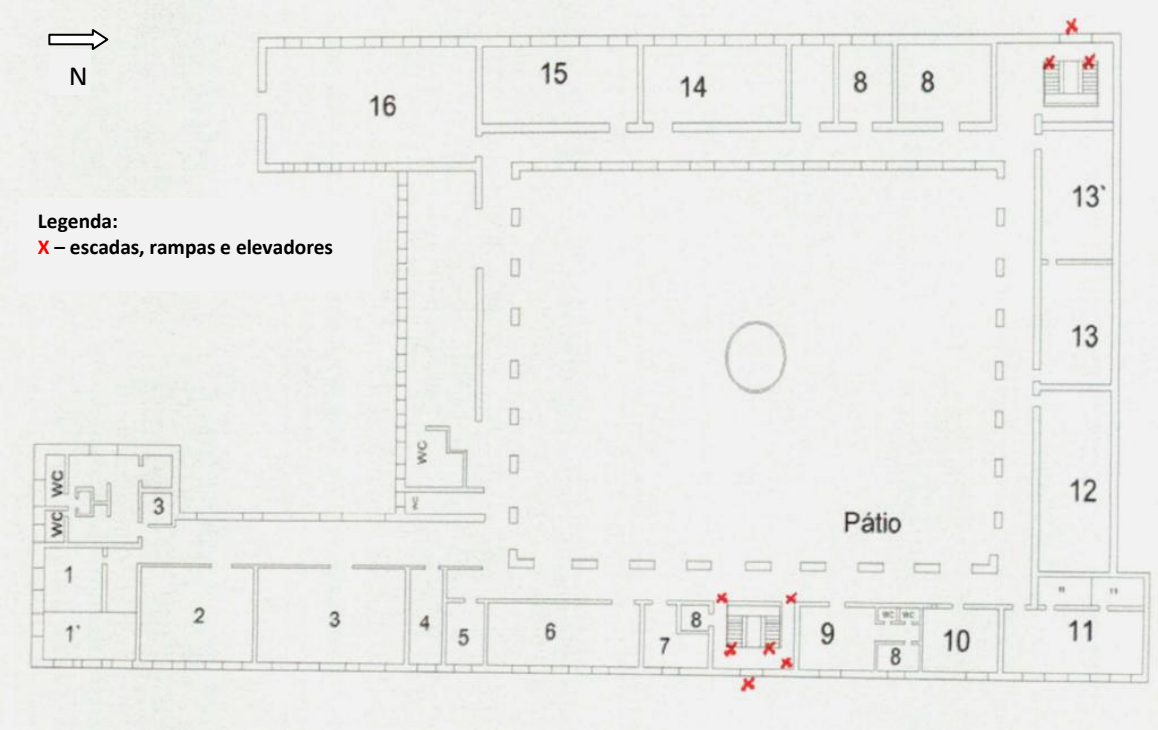

Fig. 4.15: Planta do pavimento térreo do Convento com localização de elevadores, rampas e escadas
Fonte: croqui da autora, 2011

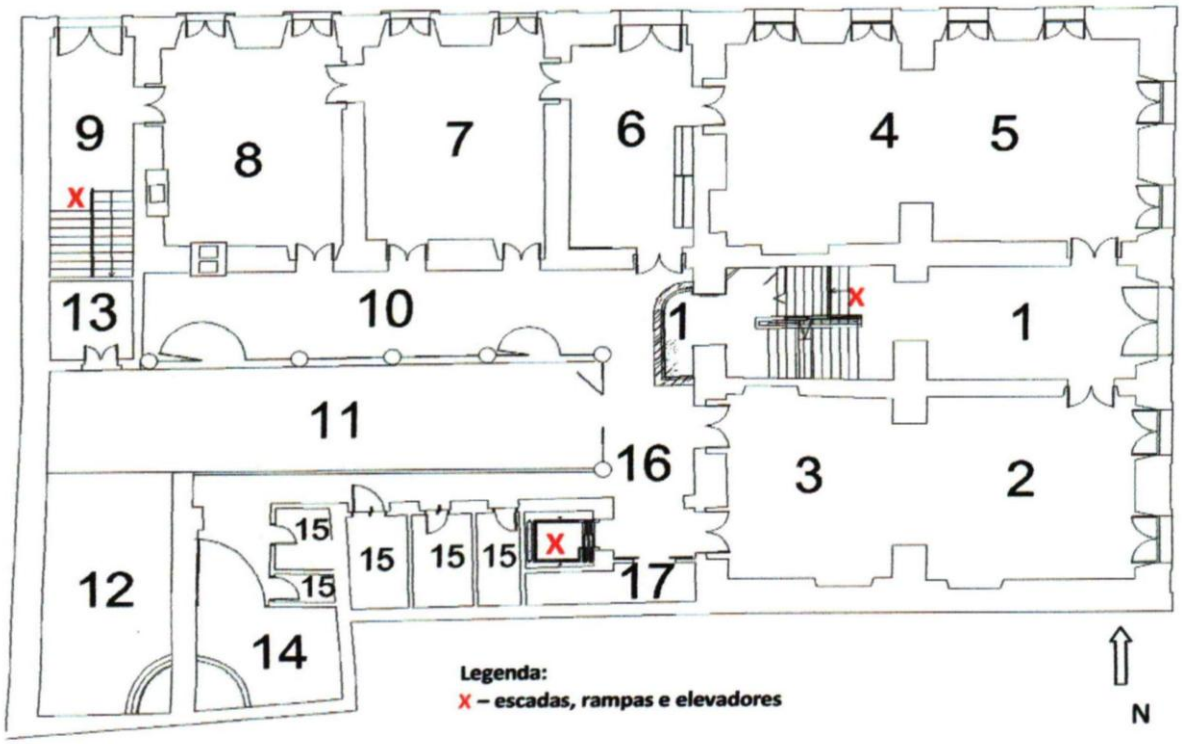

Fig. 4.16: Planta do pavimento térreo do CRA com localização de elevadores, rampas e escadas
Fonte: croqui da autora, 2011

ANÁLISE COMPARATIVA COM OS TEMAS DE ARQUITETURA DE MUSEUS

Josep Maria Montaner no artigo "Museu contemporâneo: lugar e discurso" discorre sobre os temas de projeto, diz ele que:

> 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).

Na análise comparativa do Convento e do CRA com os temas da arquitetura de museus foram considerados, de acordo com o texto de Montaner: o repertório tipológico, a hierarquia de espaços (ordenação espacial), a relação forma-discurso e os materiais de fundo. O autor desenvolve também observações sobre a iluminação natural e artificial, o papel das vitrines e os suportes na "arquitetura" dos espaços expositivos, porém, não os consideramos aqui.

Com base na metodologia apresentada no capítulo II desta dissertação, seguem as análises comparativas dos edifícios em estudo, estabelecendo-se a relação entre a funcionalidade dos espaços expositivos e as atividades referentes ao programa de centro cultural e museu.

Repertório tipológico

Segundo Montaner (1991) "o repertório de tipologias para o tema museu é enorme" e dentre as tipologias que este autor analisa, no que se refere à tipologia dos edifícios reabilitados ao novo uso, podem-se encontrar relações com o Convento das Mercês e o Centro de Referência Azulejar.

Montaner afirma que as características formais, as restrições de área, a rigidez de compartimentação e percursos em edifícios históricos poderão dificultar a adequação destes ao programa museográfico, pois foram projetados originalmente para serem palácios, galpões, estações, indústrias e depois de reabilitados passam a ser museus.

O edifício do Convento das Mercês é uma construção religiosa, pois é constituído por precedente tipológico conventual, em termos funcionais, uma vez que, com a restauração de 1989, procurou-se ao máximo resgatar a estrutura original. Relaciona-se ao padrão compositivo dos conventos e em virtude da 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 de maior importância para a leitura do espaço original, a restituição do claustro incluindo, as arcarias e o poço. Os espaços foram definidos pela estrutura portante do edifício; deste modo, as paredes em pedra argamassada, que representavam a estrutura do edifício, foram mantidas e as demais, com poucas exceções, foram demolidas. Com isso, os espaços internos ficaram amplos, favorecendo a utilização do edifício para uso cultural.

Já o Centro de Referência Azulejar apresenta uma concepção de sobrado colonial português como repertório tipológico, caracterizado pelo requinte a que chegaram as moradias maranhenses do século XIX, utilizando azulejos no recobrimento das fachadas. Eram azulejos importados, principalmente portugueses. Vinham também da França e Holanda e eram considerados como os requintes mais luxuosos dessa arquitetura. As frentes são simetricamente riscadas sem reentrâncias ou saliências, exceto pelos beirais, sacadas, portadas, guarnições dos vãos e das quinas em cantaria ou em massas.

Os sobrados caracterizam-se pelas grandes dimensões e pela solidez das paredes externas de quase um metro de espessura em pedra argamassada e divisões internas de taipa. No geral, a distribuição dos espaços dos sobrados, no térreo, busca uma certa simetria[8] que se repete no pavimento superior pelas próprias condições estruturais. Nos sobrados mistos, que é o caso do CRA, os pavimentos superiores ficavam destinados à habitação, e o térreo ao comércio, onde as portas das fachadas predominavam sobre as demais envasaduras. Considerando o CRA como um só edifício implantado sobre a testada e limites laterais do lote, pode-se dizer que este apresenta partido retangular em "U". Trata-se de uma das cinco versões típicas das construções coloniais do centro histórico de São Luís (Fig.4.17) que juntamente com a planta em forma de "L" são as predominantes da região.

[8] 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)

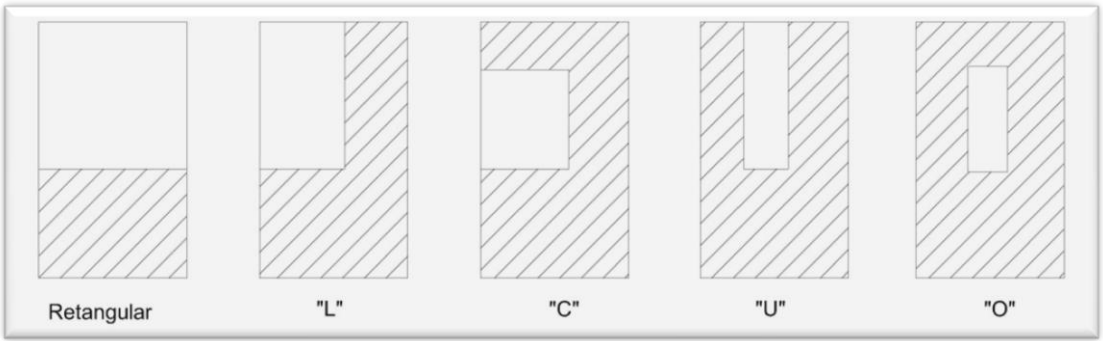

Figura 4.17: Tipologia dos partidos de construções coloniais de São Luís.
Fonte: SILVA, 1998.

Como na maioria dos sobrados, ao contrário das frentes fechadas e pesadas, o CRA possui a fachada interna leve e vazada, com fechamento no pavimento superior pelas esquadrias de madeira tipo veneziana e guilhotina de proteção contra a chuva (Fig. 4.18).

Fig. 4.18: Na seqüência, as duas primeiras: vistas da fachada interna com detalhe para as colunas e fechamento em madeira e na terceira, vista interna das esquadrias em madeira tipo venezianas e guilhotinas.
Fonte: IPHAN, 2007.

Ordenação espacial e relação forma-discurso

Um centro cultural ou um museu deverá possuir ordenação espacial. Deverá existir uma relação harmônica entre a forma arquitetônica do edifício e o discurso interno proporcionando a percepção do edifício. Para Montaner "uma das mais importantes condições que se exigem de um complexo cultural ou um museu é a clareza de sua ordenação espacial", atribuída à distribuição formal da planta, facilitando a percepção total do edifício (MONTANER, 1991, p. 03). Assim, para este autor, 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, deverá observar esta integração formal e simbólica.

Em um projeto de reutilização de edifícios históricos para finalidade de museu e centro cultural, 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). Diz ainda o autor que a necessidade dessa reestruturação ocorrerá em função das visitas, na grande maioria compostas por pessoas em viagem que não conhecem o ambiente e precisarão orientar-se dentro do edifício.

Dentro desses preceitos pode-se dizer que o Convento das Mercês possui clareza espacial proporcionada pelo arranjo da planta, com espaços amplos e independentes, favorável ao desenvolvimento de um percurso planejado para diversas exposições que podem ocorrer, inclusive, ao mesmo tempo.

A análise do percurso expositivo do Convento, no térreo dá-se através de um modelo organizado ao redor da circulação do claustro (Fig.4.19) que serve como referência visual ao visitante, dando "noção de sua situação em relação ao percurso global da exposição" (MONTANER, 1999, p.35). Além dos cinco salões designados a exposições temporárias, todos voltados para o claustro, a circulação, por vezes, também poderá ser utilizada como área de exposição (Fig.4.20).

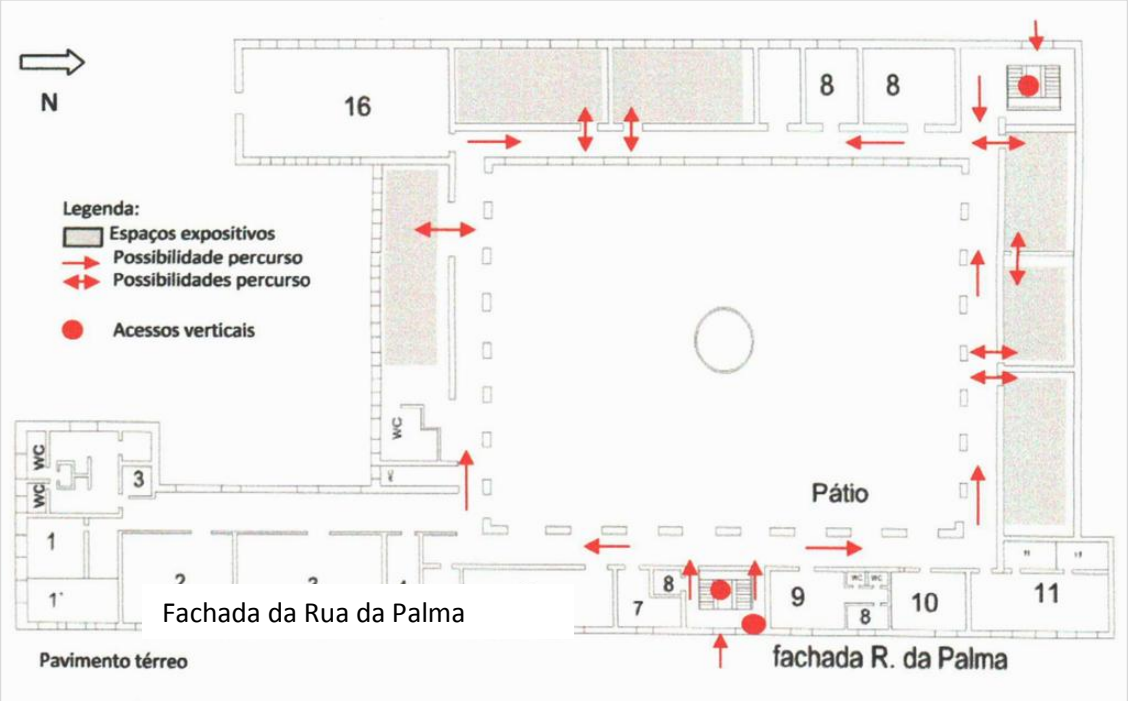

Figura 4.19: Croqui do térreo com possível percurso expositivo no Convento e identificação de acessos verticais. Fonte: da autora, 2011

Figura 4.20: foto de uma exposição realizada na circulação do claustro do Convento.
Fonte: da autora, 2010

No pavimento superior existem três salões de exposição permanente, cujo acesso se faz pela escada em estrutura metálica e elevador da entrada da Rua da Palma. O percurso expositivo nesse pavimento se apresenta em salas enfileiradas e interligadas, o que pode configurar um percurso linear (Fig. 4.21). Para este modelo de Montaner, a visualização do percurso não seria clara, pois o visitante não conseguiria perceber a totalidade do espaço do edifício, ou da exposição. Contudo, em função do Convento possuir dimensões espaciais amplas, tal modelo não impacta na percepção do visitante, que consegue manter-se orientado quanto à totalidade do espaço e do percurso a seguir no edifício.

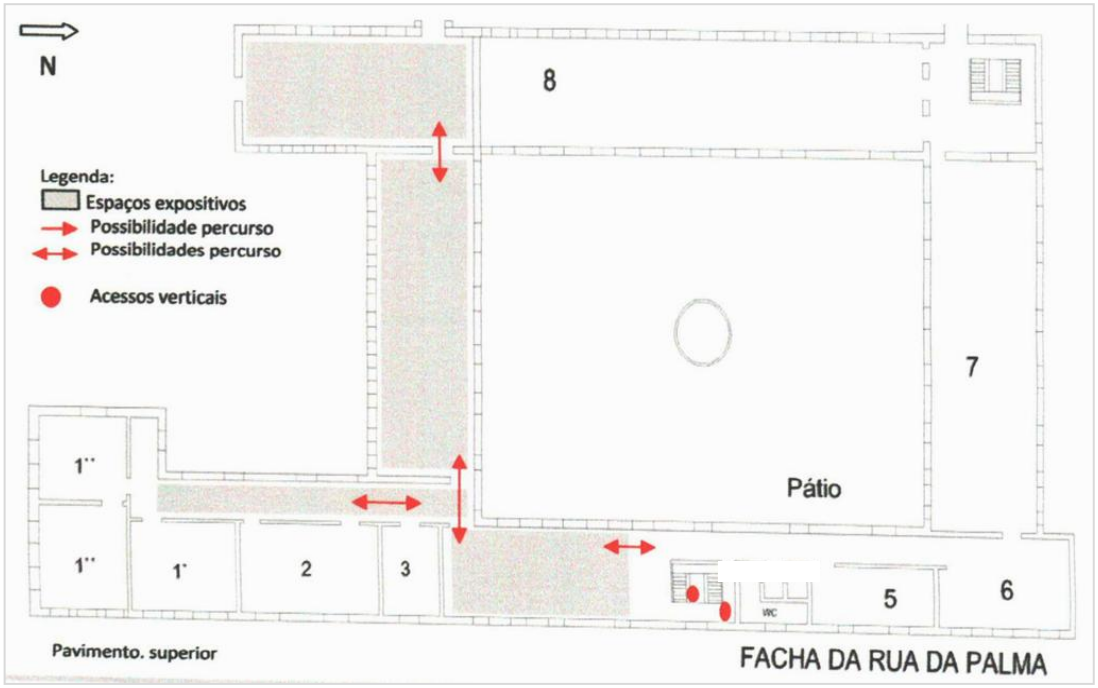

Fig. 4.21: Croqui do pavimento superior com possível percurso expositivo no Convento.
Fonte : da autora, 2011

Dessa forma, as exposições no Convento poderão ser configuradas de pequeno porte, ocupando cada salão independente no térreo ou apenas as salas de exposições de um dos andares; cada pavimento poderá apresentar uma exposição distinta ou com outra museografia, ou todo o edifício poderá ser ocupado por uma única exposição. Foi o caso da exposição Brasil 500 anos, em 2001 (Fig. 4.22).

Figura 4.22: Serviços de montagem e adequação do Convento à exposição "Brasil 500 anos", utilizando todos os espaços do edifício, em 2000.
Fonte: foto de Edigar Rocha, 2010.

No CRA, os espaços de exposição são bem menores que no Convento. A estrutura espacial interior é compartimentada, caracterizando-se, na classificação de Montaner, como um museu de repertório tipológico com modelo de percurso labiríntico, típico de edifícios tombados. Com o pátio interno do pavimento térreo, a visualização do percurso apresenta-se clara, proporcionando ao visitante a totalidade do espaço do edifício ou da exposição. As salas são interligadas e duas delas possuem abertura para a circulação do pátio interno. Já no pavimento superior, os espaços de exposição com percurso labiríntico não apresentam clareza na visualização dos percursos (Fig. 4.23 e 4.24). Com relação às exposições, poderão ser distribuídas ocupando as salas de exposições de apenas um andar. Assim, cada pavimento poderá apresentar uma exposição distinta ou com outra museografia. Ainda, haverá a possibilidade de todo o edifício vir a ser ocupado por uma única exposição.

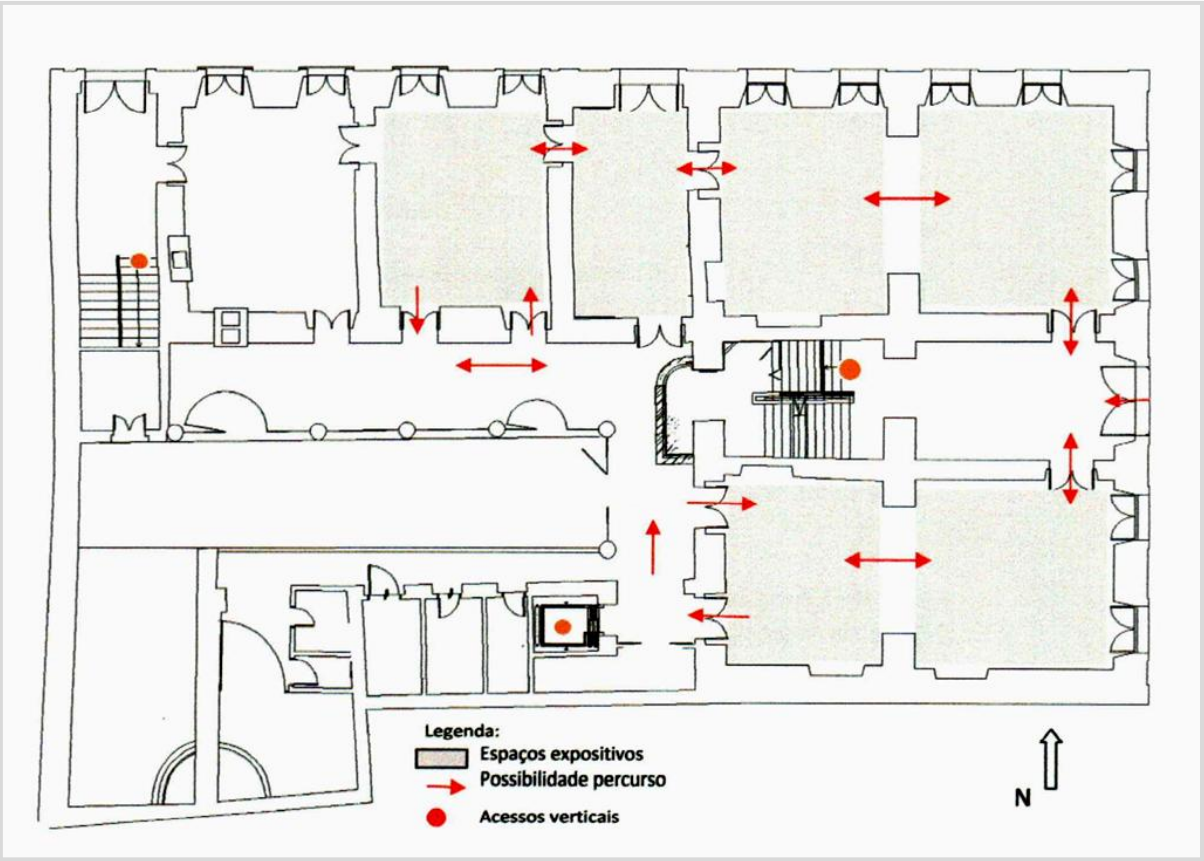

Figura 4.23: Croqui do pavimento térreo com possível percurso expositivo no CRA
Fonte: da autora, 2011.

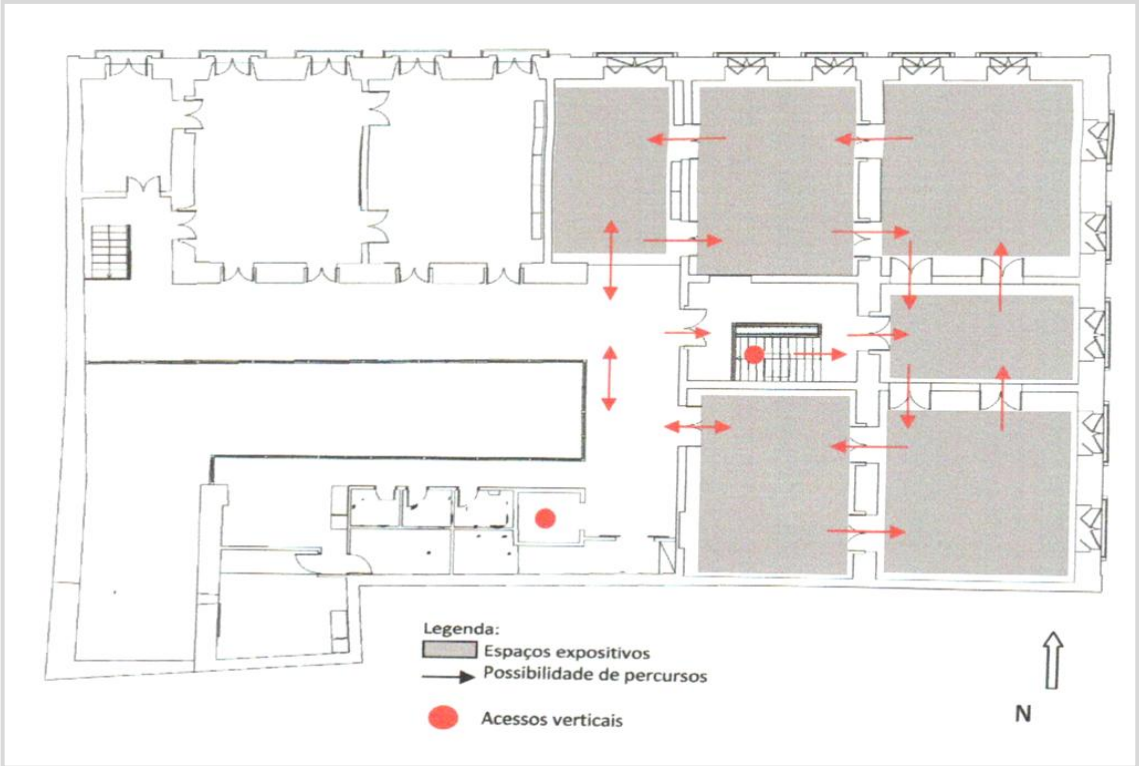

Figura 4.24: Croqui do pavimento superior com possível percurso expositivo no CRA
Fonte: da autora, 2011

Materialidade de fundo

Conforme discorrido, a materialidade de fundo é constituída pelo piso, tetos e paredes do interior de um museu. Somando-se a isso, particularmente, verificou-se que, no Convento das Mercês e no Centro de Referência Azulejar, o edifício e o espaço arquitetônico de ambos, por si sós, são considerados como "obra exposta".

No caso do espaço expositivo do edifício do Convento das Mercês, este se apresenta neutro com as paredes de todas as salas e salões pintadas na cor branca, piso e teto em madeira encerada. Os ambientes localizados no pavimento térreo possuem piso de pedra tipo piracuruca e teto em barrotes de madeira. Já no pavimento superior, o piso é todo em tábua de madeira corrida sobre barrotes, mas existem locais previstos com sobrecargas maiores, como as áreas de acervo, onde este piso apóia-se sobre laje de concreto. As paredes são pintadas em branco e forro em madeira encerada.

O caráter contemporâneo das obras expostas permanentes no Convento das Mercês: esculturas, imagens religiosas, pinturas e gravuras, entre outras constituídas de diversos materiais, estabelecem uma relação bastante harmônica. Já com respeito às exposições que ali se instalam, nem sempre são harmônicas e aí, estabelecem um contraste com o espaço arquitetônico do edifício.

O volume arquitetônico do edifício e em especial os elementos – arcos, pátios e fachadas exuberantes – se constituem, por si próprios, fortes atrativos para os visitantes. A simplicidade da arquitetura colonial do Convento em conjunto com a pintura adotada nas paredes internas, na cor branca, facilitou a adequação dos espaços internos do edifício às exposições, mantendo o equilíbrio do atrativo da arquitetura em si e da apresentação da obra exposta (MONTANER, 1999, p.40).

Quanto ao Centro de Referência Azulejar, a fachada em azulejos portugueses é o forte atrativo para os visitantes desse edifício. Fazendo parte do maior conjunto de casario azulejado da América Latina, o CRA define-se como o próprio objeto em exposição. Porém, os espaços internos expositivos, quando concluídos, possuirão elementos como as paredes de todas as salas e salões pintadas na cor branca, piso encerado no pavimento superior, no térreo piso em cerâmica na cor branca ou piso em pedra de lioz, e forro pintado de branco (Fig. 4.25). O edifício do CRA, em 2005, encontrava-se em precárias condições e interditado pela defesa civil, pois parte do teto havia desabado e as paredes ameaçavam desabar. Houve,

então, a reconstituição dos espaços a partir de elementos simples, ou seja, forro em madeira, pisos do andar superior também em madeira, com exceção para a área molhada dos banheiros em concreto, piso do térreo em cerâmica e forração em madeira e paredes lisas sem detalhes pintadas na cor branca. Mantiveram-se os pisos em cantaria e ladrilho hidráulico encontrados. Assim, os espaços expositivos desse edifício terão a neutralidade necessária para a adequada museografia das exposições. Um projeto museográfico da exposição permanente encontra-se em estudo pela Fundação Municipal do Patrimônio Histórico – FUMPH.

Figura 4.25: salas de exposição do CRA.
Fonte: foto da autora, 2011.

Para Montaner, “as melhores soluções seriam “[...] aquelas que outorgam caráter ao ambiente arquitetônico sem interferir na apreciação da obra.” (MONTANER, 1999, p. 38). Dentro dessa perspectiva, no caso do edifício do CRA, por ser um casarão sem muitos detalhes arquitetônicos, portanto simples, também não foi preciso haver preocupação com o que às vezes acontece em edifícios que trazem requintes arquitetônicos: um empobrecimento do discurso expositivo devido ao continente arquitetônico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arquitetura é a única arte e ciência cujas obras precisam ser sentidas por todo o corpo, no momento em que, para entendê-las urge percorrê-las, percebê-las fisicamente e, não só observá-las de um ponto referencial. Numa relação simbiótica, o uso enquanto integrante da essência da arquitetura relaciona-se com suas finalidades estéticas e simbólicas, relação esta que se torna mais difícil nos casos dos edifícios históricos, ao serem reutilizados com uma nova função diferente daquela original.

Por isso, a reutilização se deriva do bom senso e de uma sensibilidade em perceberem-se as tradições urbanas, os comportamentos patrimoniais e cultura do lugar, respeitar-se a identidade arquitetônica dos edifícios face às adequações contemporâneas necessárias para dotá-los de valor de contemporaneidade.

Ao se analisar, através desta pesquisa, a compatibilização da identidade arquitetônica dos edifícios históricos com novos programas de museus e centros culturais tem-se algumas conclusões importantes de contribuição na disciplina restauração de patrimônio:

Apesar de divergentes opiniões sobre a reutilização de edifícios históricos, esta ainda é a única maneira de se manter preservado fisicamente e valorizado o patrimônio. É a única forma paradoxal, audaciosa e difícil, de se manter um edifício, sem expô-lo aos riscos do desuso. A reutilização é complexa, pois não deverá basear-se somente na homologia com a destinação original; deverá, sim, levar em consideração o estado material do edifício, a avaliação do fluxo dos usuários que irão utilizá-lo. Portanto, um edifício não poderá ter uma destinação qualquer, uma vez que um uso "inadequado" poderá levá-lo à degradação e desagregar valores. A forma de dar-se uso aos bens preservados sem lhes retirar o significado, ou valor, consolidar-se-á como a grande questão da restauração do patrimônio histórico edificado.

No estudo de caso desenvolvido nesta pesquisa foi possível analisar as etapas de desenvolvimento do projeto de restauração do Convento e a relação do binômio: forma versus função, levando em consideração um diálogo comparativo do Convento com o Centro de Referência Azulejar, utilizando-se as fundamentações apresentadas no segundo capítulo referentes às premissas consideradas em projetos de restauro, a utilização dos conceitos e

elementos que identificam os fatores referentes ao desenvolvimento das atividades museográficas e de ferramentas que auxiliam a análise formal arquitetônica.

Outra importante conclusão desta dissertação é que a definição do uso deva ser anterior à fase projetual de adequação da nova função de um edifício histórico, pois os problemas poderão ser identificados e solucionados nessa fase, diminuindo intervenções posteriores. No caso do edifício do Convento das Mercês, os serviços de restauração iniciaram-se com objetivo apenas de restituir fisicamente o edifício sem função pré-estabelecida. Contudo, num curto espaço de tempo foi definida a função de centro cultural e o projeto de restauração foi desenvolvido com as devidas adequações para esse uso. Na implantação do projeto, serviços como as instalações de ar condicionado, acessibilidade e soluções estruturais previstas, não foram executados por determinação do órgão responsável pelas obras - a Secretaria de Transportes e Obras Públicas do Estado. Foi alegado, na época, limitação de verba.

Ao longo da implantação das obras de restauração foram sendo feitas alterações de projetos. Acredito que a falta de participação ativa do IPHAN concorreu para inadequadas tomadas de decisões no projeto executivo. Algumas delas passo a citar: as luminárias instaladas em toda a circulação do claustro são lampiões que imitam o antigo, criando, desta forma, um falso histórico; não houve preocupação em se manter as irregularidades originais do prumo das paredes, mas, sim, corrigir-se, em determinados locais, com camadas de argamassa que chegaram a mais de quinze centímetros de espessura; as alvenarias dos arcos, em pedras que se encontram à mostra, estão sofrendo desgastes por estarem expostas às intempéries, quem sabe até impactando nos problemas estruturais no prédio, detectados e comentados no Capítulo III desta dissertação; em alguns locais foi executada a complementação das alvenarias originais em pedra, com alvenarias em tijolos imitando a volumetria original, sem deixar um marco aparente, portanto, não deixando claro aos visitantes a temporalidade das intervenções no edifício. Registro que, a partir de estudos, intervenções como estas podem ser corrigidas, todavia isto passa por uma análise técnica fundamentada nos preceitos de restauração, pelo envolvimento participativo do IPHAN e por uma vontade política que a corrobore.

Na restauração do Centro de Referência Azulejar, onde o IPHAN tem tido grande participação e cuja função foi previamente definida como centro cultural, muitos problemas foram resolvidos na fase projetual. Em função da limitação de espaço, no CRA, algumas

dificuldades foram encontradas para solucionar questões referentes a depósitos de materiais museográficos, circulação de visitantes confundindo-se com a circulação do pessoal administrativo, a própria instalação da iluminação direta, climatização e acessibilidade. Já para o Convento, não houve qualquer dificuldade com relação à adequação de espaços para depósitos ou circulação de funcionários, pois as áreas ali encontradas são grandes.

Pela análise das possibilidades dos percursos expositivos nos dois edifícios pode-se dizer que o Convento possui facilidades nas propostas, porém o Centro de Referência Azulejar, principalmente para o pavimento superior, apresenta distribuição de espaços numa forma labiríntica.

Em suma, apesar das dificuldades apresentadas nas obras de restauração nos dois edifícios pontua-se que a readequação a museu e centro cultural lhes proporcionou preservação das identidades arquitetônicas e a valorização dos mesmos do ponto de vista histórico e estético e ainda acrescentou-lhes valor de contemporaneidade.

Tanto o Convento das Mercês quanto o Centro de Referência Azulejar, com tipologias diferentes de convento e sobrado, respectivamente, possuem características na simplicidade das formas e espaços, o que favorece a implantação das atividades do centro cultural, apesar do CRA ter um espaço mais reduzido.

Nos dois edifícios percebeu-se a preocupação com a identificação imediata das inclusões contemporâneas que se apresentam expostas nos ambientes, com a utilização de materiais metálicos e fechamentos em vidro, por exemplo, em sua maioria contrastando com o antigo e ressaltando os detalhes estéticos e históricos do edifício, mais presente no CRA.

Em vista do exposto, conclui-se que, com ou sem prévia definição do uso e independentemente do estilo arquitetônico, da tipologia ou forma interna, a adaptação ao programa de museu ou centro cultural apresenta-se também como uma forma de preservar o monumento. Talvez não a mais perfeita, mas na sociedade imediatista de informações massificadas em memórias armazenadas em potentes próteses mecânicas, esta corrobora para a abstração das memórias artificiais, trazendo a linearidade temporal das edificações históricas conservadas nas memórias orgânicas das sociedades.

REFERÊNCIAS

Livros

ABREU, M. de A. **Evolução urbana do Rio de Janeiro**. 3 ed. Rio de Janeiro: IPLANRIO, 1997.

AB' SÁBER, A. N. **Os domínios de natureza no Brasil:** potencialidades paisagísticas. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

ARANTES, O. **Urbanismo em fim de linha:** e outros estudos sobre o colapso da modernização arquitetônica. 2 ed. São Paulo: Edusp, 1998.

BAKER, G. **Análisis de la Forma/Urbanismo y Arquitectura**. México, Gustavo Gili, 1991.

BENEVOLO, L. **A cidade e o arquiteto**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BOITO, C. **Os Restauradores:** conferência feita na exposição de Turin em 7 de junho de 1884. Tradução Paulo Mugayar Kuhl e Beatriz Mugayar Kuhl; 3. Ed. ; Cotia, SP. , Ateliê Editorial, 2008.

BRANDI, C. **Teoria da Restauração.** Tradução Beatriz Mugayar Kuhl São Paulo: Cotia, SP, Ateliê Editorial, 2004.

CHING, F. D. K. **Arquitetura:** forma, espaço e ordem. Tradução Alvamar Helena Lamparelli. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

CHOAY, F. **Le patrimoine en questions**. Ed. Seuil, 2009.

_____. **A Alegoria do Patrimônio.** Tradução. Luciano Vieira Machado. 3ª Ed. São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2006.

CLARK, R. H.; PAUSE, M. **Arquitectura:** temas de composición. 2 ed. México: Gustavo Gili, 1997.

CURY, I. (org.). **Cartas Patrimoniais**. 3 ed. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004.

D' OSSAT, G. A. **Guida allo studio metodico dei monumenti e dele loro cause di deterioramento.** Roma: ICCROM, 1982.

FAWCETT, J. **The future of the Past: Attitudes Towards Conservations.** Londres, 1976.

FERRAZ, E. **Convento dos Mercedários de Belém do Pará:** breve histórico e registro de sua recuperação. 2 ed. Belo Horizonte, C/Arte, 2000.

FUMPH – Fundação Municipal de Patrimônio Histórico, Ministério da Cultura, Ministério de Assuntos Exteriores y de cooperación, AECID. **São Luís do Maranhão e Alcetura e Alcântara:** Guia de arquitetura e paisagem. Organizador: José Viana Lopes, 2008.

GUIMARAENS, C. **Paradoxos Entrelaçados**: As torres para o futuro e a tradição Nacional. 1.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

GUIMARAENS, C. et. al. (org.). **Museografia e arquitetura de museus.** Rio de Janeiro: PROARQ-FAU/UFRJ, 2005.

GUTIÉRREZ, R. **Arquitetura latino-americana.** SãoPaulo: Nobel, 1989.

IPHAN. **Patrimônio: práticas e reflexões.** Rio de Janeiro: IPHAN / COPEDOC, 2007.

_____. **Caderno de Ensaios, nº1. Memória e Educação.** Rio de Janeiro, IPHAN, Paço Imperial, 2008.

KÜHL, B. M. **Arquitetura do ferro e arquitetura ferroviária em São Paulo:** Reflexões sobre a sua preservação. São Paulo: Ateliê Editorial. FAPESP. SEC. Da Cultura, 1998.

_____. **Preservação do Patrimônio Arquitetônico da Industrialização:** Problemas Teóricos de Restauro. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

LE GOFF, J. **História e Memória.** Tradução Bernardo Leitão. 2ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990.

MARX, M. **Cidade Brasileira.** São Paulo: Melhoramentos/Edusp, 1980.

MONTANER, J. Ma. **Después Del movimento moderno:** Arquitectura de La segunda metad Del siglo XX. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1999..

_____. **As formas do século XX.** Tradução Maria Luiza Tristão de Araújo. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2002.

_____. **Nouveaux musées.** Barcelona: Gustavo Gili, 1990.

NETTO, J. T. C. **A construção do sentido na arquitetura.** São Paulo: Perspectiva, 2002.

OCBPM - Organização das Cidades Brasileiras Patrimoniais Mundiais. Prefeitura de São Luís. **Guia das Cidades Brasileira:** Patrimônio Mundial; organizador José Viana Lopes. Brasília: OCBPM, 2007

PÔRTO, N. **Alvenarias e argamassas:** restauração e conservação. Rio de Janeiro: In-Fólio, 2009

RIEGL, A. **O culto moderno dos monumentos: sua essência e sua gênese.** Tradução Eliane Ribeiro Peixoto e Albertina Vicentine. Goiânia: Edição UCG, 2006.

SANTOS, M. **Técnicas, espaço, tempo.** São Paulo: Hucitc, 1994.

SILVA, f, O. P. da. **Arquitetura Luso-Brasileira no Maranhão**.2 ed. Belo Horizonte: Formato, 1998.

VIOLLET-LE-DUC, E. E. **Restauração.** São Paulo, Atelier Editorial, 2000.

WEIMER, G. **Arquitetura popular brasileira.** 1ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

Artigos e comunicações

ABREU, M. de A. Sobre a memória das cidades. Trabalho apresentado no Colóquio **"O discurso geográfico na aurora do século XXI"**. Florianópolis, 28-29 de novembro de 1996.

ANDRADE JUNIOR, N. V. 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.

ANDRÈS, L. P. de C. C.. In: A arquitetura maranhense e a economia do algodão. In: **Arquitetura na formação do Brasil.** 2 ed.. Brasília: UNESCO, 2008.

COSTA, L. **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.

GALLO, H.; MAGALHÃES, F. 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.

GUIMARAENS, C. Os museus do sistema Iphan/ FNpM. Comunicação apresentada no **XI Encontro Nacional da ANPUR.** Rio de Janeiro, 2004.

GUIMARAENS, C. et. al. A arquitetura de museus de arte moderna no Movimento Moderno. Comunicação apresentada no **I DOCOMOMO Norte Nordeste**. Recife, 2006.

_____. A transmutação do espaço museológico e a modernidade expográfica (galerias de arte no Rio de Janeiro). In Anais do **7º seminário do DOCOMONO**. Porto Alegre, 22 a 24 de outubro de 2007.

LYRA, C. C. **A importância do uso na preservação da obra de arquitetura.** Parte integrante da Tese de Doutorado em História da Arte intitulada Casa vazia ruína anuncia, apresentada pelo autor, em agosto de 2004, na Escola de Belas Artes da UFRJ.

MAHFUZ, E. da C. 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.

MONTANER, J.M.. Museu Contemporâneo: lugar e discurso. In. **Projeto**, nº144, São Paulo, 1991.

PEREIRA, S. G. Paço Imperial: valores e transformações. Comunicação apresentada no **Seminário Internacional Museografia e Arquitetura de Museus**. Rio de Janeiro, 2005.

RIBEIRO, R. T. M. R. Reflexões sobre o limite da intervenção no patrimônio edificado. **Revista Saberes**. Jaraguá do Sul, p.34 -36, ago. 2003.

RIBEIRO, R. T. M. R. et al. Projeto de restauração: as fases preliminares de pesquisa histórica e arqueológica – metodologia e influência no projeto final. In: **Encontro sobre conservação e reabilitação de edifícios,** 2003, Lisboa. Anais: LNEC.

SANTOS, C. N. F. dos. Preservar não é tombar, renovar não é pôr tudo abaixo. In: ensaio & pesquisa, **Revista Projeto**. São Paulo, n. 86, 1986.

SILVA, E. **Uma introdução ao projeto arquitetônico.** 2 ed. Porto Alegre: EdUFRS, 1998.

ZEIN, Ruth V. Museus em sete versões. In: **Projeto**, nº 144, São Paulo, 1991.

_____ Duas décadas de arquitetura de museus. In: **Projeto**, nº 144, São Paulo, 1990.

Leis e manuais

IPHAN. **Coletânea de Leis sobre Preservação do Patrimônio.** Rio de Janeiro. IPHAN, 2006.

_____. **Manual de elaboração de projetos de preservação do patrimônio cultural/elaboração.** Brasília: Ministério da Cultura, Instituto do Programa Monumenta, 2005.

_____. Grupo Tarefa. Banco Interamericano de Desenvolvimento. Programa Monumenta. **Manual de Conservação de Telhados.** Rio de Janeiro, 1999.

_____. Instituto do Patrimônio Histórico Artístico e Nacional. Departamento de Proteção. **Roteiro para apresentação de projeto executivo de restauração do patrimônio edificado,**1999.

_____. Instituto do Patrimônio Histórico Artístico e Nacional. Departamento de Proteção. **Roteiro para apresentação de projeto básico de restauração do patrimônio edificado:** manual do IPHAN. Rio de Janeiro, 2000. (Versão revisada).

LYRA, C.C. **Casa abandonada, ruína anunciada:** a questão do uso nas edificações de valor Cultural. Cadernos Técnicos: Grupo Tarefa/IPHAN/BID-Programa Monumenta, n. 1, p.23 , dez. 2000.

Processos do Centro de Documentação do IPHAN

IPHAN/3ª SR. Processo nº 866 de 1989, Restauração do Convento das Mercês na Rua da Palma

_____. Processo nº 000259/95-99, sobre a recuperação do imóvel nº 232, da Rua da Palma e Direita

_____. Processo nº 01494.000009/2006-72, Pasta nº 08, Informação técnica nº 0051/2010 - CT/IPHAN/MA de 11 de fevereiro de 2010, sobre recuperação do imóvel nº 232, da Rua da Palma e Direita.

Dissertações e teses

KIPERMAN, F. B. **Arquitetura civil:** o caso do Conjunto Arquitetônico do Valongo, Morro da Conceição, Rio de Janeiro. Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2003.

LONGO, F. M. V. **Museu de arte sacra do Pará:** Impactos do projeto de restauro na preservação. Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007.

LYRA, C. C. **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.

PEREIRA, S. G. **A Cultura da Transformação:** O Paço e o Tribunal Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007.

RIBEIRO, R. T. M. **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.

SILVA, S. L. **O encontro entre o arquiteto e o edifício a ser restaurado:** uma abordagem metodológica para os projetos de intervenção. 2002. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Arquivos eletrônicos

BRUNET. **Mercedários em La Argetina.** Disponível em: http: //www.merced.org.ar /biblioteca. Acessado em: 14 fev.2010.

CONTE, C. Q. Q. **Frontões curvos:** Um tipo de frontão em igrejas do litoral brasileiro. Disponível em: www.unisantos.br/pos/revistapatrimonio/imagens/Ensaio1_abrmaijun08.pdf. Acesso em: 19 de jul. de 2010.

GUIMARAENS, C.; IWATA, N. **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: 19 de jul. de 2010.

KIEFER, F. **Arquitetura de Museus.** Disponível em: www.ufrgs.br/propar/publicacoes/arqtexto/PDFs_revista. Acesso em: 25 jan. 2011.

OLIVEIRA, R. P. D. de. **O Pensamento de John Ruskin.** Resenhas Online, São Paulo, 07.074, fev 2008. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/ revistas/ read/ resenhasonline/07.074/3087. Acesso em: 25 ago. 2010.

SANTOS, A. C. M. dos. **Viollet-le-Duc e o conceito moderno de restauração.** Resenhas Online, São Paulo, 04.044, Vitruvius, ago 2005. Disponível em: http: //www.vitruvius. com.br/revistas/read/resenhasonline/04.044/3153. Acesso em: 25 ago. 2010.

SÃO LUÍS. **Imagens.** Disponível em: http://www.saoluis.ma.gov.br/fumph. Acesso em: 01 mai. 2011.

Folhetos, resenhas e outros

IPHAN; DPHAP; FUMPH. **Núcleo Gestor do Centro Histórico de São Luís, Patrimônio Mundial.** Organização de textos: Kátia Bogéa, Stella Brito, Raphael Pestana. São Luís, 2007.

PROJETO REVIVER. **Rua do Giz, 59.** Convite de Inauguração das Obras do Projeto Reviver do Acervo Arquitetônico e Ambiental Urbano da Praia Grande, no centro Histórico de São Luís, 1989.

CONSTRUTORA NORBERTO ODEBRECHT. **Relatório acompanhamento das obras nº 05 e 07 do Antigo Convento das Mercês** - Centro de Documentação Presidencial, 1989 /1990.

FUNDAÇÃO JOSÉ JARNEY. **Processo de Reconstrução da Igreja das Mercês**. Centro de documentação da Fundação, 1999.