



GISELE MONTALVÃO FREIXO

PROJETO DE REVITALIZAÇÃO NAS RUÍNAS DO MIRANTE DAS LENDAS

TERESÓPOLIS, RIO DE JANEIRO

REINTEGRAÇÃO DE LACUNAS EM
PAINÉIS AZULEJARES



Projeto de revitalização nas ruínas do Mirante das Lendas, Teresópolis, Rio de Janeiro

Reintegração de lacunas em painéis azulejares

Gisele Montalvão Freixo

Dissertação de Mestrado Profissional em Projeto e Patrimônio 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 Projeto e Patrimônio.

Orientadora: Rosina Trevisan M. Ribeiro

Rio de Janeiro

Dezembro/ 2017

Projeto de revitalização nas ruínas do Mirante das Lendas, Teresópolis, Rio de Janeiro.
Reintegração de lacunas em painéis azulejares.

Gisele Montalvão Freixo

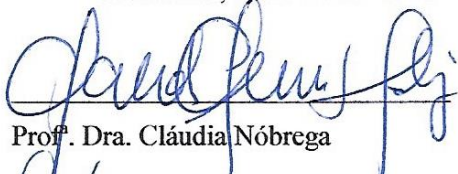
Orientadora: Prof.^a Dra. Rosina Trevisan M. Ribeiro

Dissertação de Mestrado Profissional em Projeto e Patrimônio 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 Projeto e Patrimônio.

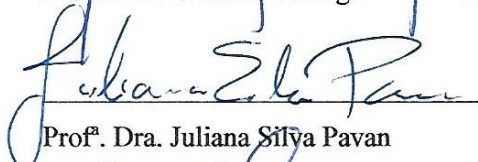
Aprovada por:



Presidente, Prof.^a Dra. Rosina Trevisan Ribeiro



Prof.^a Dra. Cláudia Nóbrega



Prof.^a Dra. Juliana Silva Pavan



Prof.^a Dra. Maria das Graças Ferreira

Rio de Janeiro
Dezembro/ 2017

FF862p Freixo, Gisele Montalvão
Projeto de revitalização nas ruínas do Mirante das
Lendas, Teresópolis, Rio de Janeiro Reintegração de
lacunas em painéis azulejares / Gisele Montalvão
Freixo. -- Rio de Janeiro, 2017.
177 f.

Orientador: Rosina Trevisan Ribeiro.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Faculdade de Arquitetura e
Urbanismo, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura,
2017.

1. Azulejaria. 2. Ruína. 3. Reintegração de
Lacunas. 4. Patrimônio Cultural. I. Ribeiro, Rosina
Trevisan, orient. II. Título.

Agradecimentos

E aprendi que se depende sempre
De tanta, muita, diferente gente
Toda pessoa sempre é as marcas
Das lições diárias de outras tantas pessoas

E é tão bonito quando a gente entende
Que a gente é tanta gente onde quer que a gente vá
E é tão bonito quando a gente sente
Que nunca está sozinho por mais que pense estar

É tão bonito quando a gente pisa firme
Nessas linhas que estão nas palmas de nossas mãos
É tão bonito quando a gente vai à vida
Nos caminhos onde bate, bem mais forte o coração

Caminhos do Coração - Gonzaguinha

Minha gratidão a Deus, que em sua infinita bondade, me concedeu a oportunidade de chegar até aqui.
À professora Dra. Rosina Trevisan M. Ribeiro, pela orientação, inspiração, apoio, paciência, disponibilidade e confiança depositada. Sinto-me honrada de ter sido sua orientanda.
Ao professor Jorge Astorga, por todas as pertinentes colaborações que fez a este trabalho.
Ao INEPAC, pela generosa contribuição que fez à esta pesquisa ao ceder seu material.
À exemplar professora Dora Alcântara, por ter me recebido sempre com boa vontade e gentis palavras.
Aos membros da banca de Qualificação e Defesa de Mestrado, pelos conselhos, sugestões e interesse em contribuir para o desenvolvimento deste projeto, em especial a professora Dra. Maria das Graças Ferreira, por ter plantado em mim a semente do amor à azulejaria.
A todos os professores do Mestrado Profissional em Projeto e Patrimônio, por partilhar conosco suas experiências e conhecimentos.
Aos queridos companheiros da turma 2015, pela cumplicidade, parceria e amizade.
Aos amigos que direta ou indiretamente colaboraram para que este objetivo fosse atingido.
Aos meus pais e irmãos, pela base sólida, pelo exemplo de que é com a Educação que se muda o mundo.
Por último, ao Mirante das Lendas, maior companheiro que tive nesta jornada, agradeço pelo acolhimento, pelo abrigo, pela oportunidade de abrir meus horizontes para o céu estrelado que hoje, sem coberturas, descortinas. E como é sua função, é do seu interior que eu vislumbro a paisagem do meu futuro e reitero minha paixão pelo nosso Patrimônio.

RESUMO

Projeto de revitalização nas ruínas do Mirante das Lendas, Teresópolis, Rio de Janeiro.

Reintegração de lacunas em painéis azulejares.

Gisele Montalvão Freixo

Orientadora: Rosina Trevisan M. Ribeiro

Resumo da Dissertação de Mestrado Profissional em Projeto e Patrimônio 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 Projeto e Patrimônio.

A aplicação da azulejaria na arquitetura pode transcender a vocação apenas decorativa, lhe atribuindo valores artísticos que extrapolam a arquitetura em si. Para o patrimônio, cabe identificar estas relações e estabelecer as condutas de preservação, buscando sua valorização. O Mirante da Granja Guarani, localizado na região serrana do estado do Rio de Janeiro, Brasil, também denominado Mirante das Lendas, tem seu principal valor arquitetônico nos azulejos de temática indianista de autoria do notável artista português Jorge Colaço que hoje se encontra em estado de arruinamento após décadas de abandono e vandalismo. Após estudo pormenorizado do objeto, fundamentado em variada pesquisa bibliográfica, apresentaremos a proposta para revitalização do Mirante das Lendas, partindo de recomendações para sua área de entorno. O projeto tem foco na reintegração da unidade potencial dos painéis de azulejos enquanto obras de arte, hoje comprometidos em sua leitura devido às grandes lacunas existentes provenientes do péssimo estado de conservação do conjunto. Também será proposta a recuperação da arquitetura de suporte, imprescindível para sobrevivência dos painéis, com atenção especial para a recomposição das coberturas.

Palavras-chave: Azulejaria. Ruínas. Reintegração. Lacunas. Patrimônio Cultural.

Rio de Janeiro

Dezembro/ 2017

ABSTRACT

Revitalization project at the Mirante das Lendas ruins, Teresópolis, Rio de Janeiro.
Reintegration of lacuna panels.

Gisele Montalvão Freixo

Orientadora: Rosina Trevisan M. Ribeiro

Abstract da Dissertação de Mestrado Profissional em Projeto e Patrimônio 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 Projeto e Patrimônio.

The application of tile in architecture can transcend the vocation only decorative, attributing to it artistic values that extrapolate the architecture itself. For the patrimony, it is necessary to identify these relations and to establish the conducts of preservation, seeking their valorization. The Mirante da Granja Guarani, located in the mountainous region of the state of Rio de Janeiro, Brazil, also called Mirante das Lendas, has its main architectural value in Indian-themed azulejos by the noted Portuguese artist Jorge Colaço, who is now in the state of ruin after decades of neglect and vandalism. After detailed study of the object, based on a varied bibliographical research, we will present the proposal for revitalization of Mirante das Lendas, based on recommendations for its surrounding area. The project has focused on the reintegration of the potential unit of the tile panels as works of art, nowadays compromised in its reading due to the great existing gaps coming from the poor state of conservation of the set. It will also be proposed the recovery of the support architecture, indispensable for the survival of the panels, with special attention to the recomposition of the roofs.

Keywords: Tiles. Ruins. Reintegration. Gaps. Cultural Heritage.

Rio de Janeiro
Dezembro/ 2017

Lista de Figuras

| | |
|--|----|
| Figura 1 - Mirante da Granja Guarani | 4 |
| Figura 2 - Vista interna do Mirante em meio a natureza | 5 |
| Figura 3 - Localização macro do Mirante | 24 |
| Figura 4 - Ilustração do Mirante ainda preservado, na década de 1960. | 25 |
| Figura 5 - Hospital Gaffrée e Guinle, em 2016. | 27 |
| Figura 6 - Mirante ainda íntegro, em foto sem data. | 29 |
| Figura 7 – Mirante das Lendas e a paisagem de Teresópolis em 1950. | 30 |
| Figura 8 - Vista interna do Mirante ainda íntegro, foto sem data..... | 31 |
| Figura 9 - Projeto de Victor Dubugras para a residência de Arnaldo Guinle em Teresópolis . | 32 |
| Figura 10 - Entrada Bairro Granja Guarani | 33 |
| Figura 11 - Mirante Terê Parque Hotel | 34 |
| Figura 12 - Fonte com painel em azulejos - Terê Parque Hotel | 35 |
| Figura 13 - Detalhe faixa de azulejo do banheiro da sede do Terê Parque Hotel. | 35 |
| Figura 14 - Mirante ainda com suas coberturas. Década de 1980..... | 36 |
| Figura 15 - Mirante das Lendas em 1987. | 38 |
| Figura 16 - Desabamento das coberturas do Mirante, 1996..... | 39 |
| Figura 17 - Mirante das Lendas em 2011, ano da desapropriação | 40 |
| Figura 18 - Ação Cultural no Mirante da Granja Guarani em 2014..... | 41 |
| Figura 19 – Detalhe planificação painel de azulejos com a lenda "Como a noite apareceu" .. | 43 |
| Figura 20 – Planificação do painel de azulejo com a lenda "O Anhangá e o Caçador"..... | 44 |
| Figura 21 – Detalhe frisos e inscrição dos painéis. | 44 |
| Figura 22 - Detalhe padrão tapete na base das colunas. | 45 |

| | |
|---|----|
| Figura 23 - Vista interna do Mirante das Lendas. Detalhes dos bancos internos e arcos..... | 46 |
| Figura 24 – Local da antiga fonte no Mirante das Lendas. | 46 |
| Figura 25 - Jorge Colaço aos 22 anos em Paris, em Lisboa/1905 e auto caricatura de 1908...47 | 47 |
| Figura 26 - Painel com técnica da corda seca, temática indianista, imóvel particular/ Lisboa.49 | 49 |
| Figura 27 - Capa da 1ª publicação da revista "Cerâmica e Edificação", em 1933. | 50 |
| Figura 28 - Painel "O Adamastor" (1907), Palace Hotel Buçaco..... | 51 |
| Figura 29 - Estação São Bento, no Porto..... | 52 |
| Figura 30 - Jorge Colaço junto de um dos painéis do Mirante..... | 54 |
| Figura 31 - Detalhe assinatura autoria. Estação do Porto e Mirante das Lendas. | 54 |
| Figura 32 - Localização macro do Mirante. | 57 |
| Figura 33 - Planta da Granja Guarani em 1976..... | 58 |
| Figura 34 - Granja Guarani em 2016..... | 59 |
| Figura 35 - Análise morfológica do entorno | 60 |
| Figura 36 - Exemplos de tipologias de construção no bairro | 61 |
| Figura 37 - Análise dos aspectos funcionais | 62 |
| Figura 38 – Áreas de entorno imediato | 63 |
| Figura 39 - Terreno circundante ao Mirante (área livre 01) | 64 |
| Figura 40 - Trecho do terreno adjacente ao Mirante (área livre 02)..... | 64 |
| Figura 41 - Vestígios da escada lateral ao Mirante (2013)..... | 65 |
| Figura 42 - Vestígios da escada e área de contorno (2013)..... | 65 |
| Figura 43 - Corte esquemático do terreno | 67 |
| Figura 44 – Planta baixa com o posicionamento dos painéis de azulejo..... | 68 |
| Figura 45 - Painel de azulejos 01 | 68 |
| Figura 46 - Painel de azulejos 02 | 69 |

| | |
|--|----|
| Figura 47 - Painel de azulejos 03 | 69 |
| Figura 48 - Painel de azulejos 04 | 69 |
| Figura 49 - Quadros 1, 2 e 3 do painel 05 | 70 |
| Figura 50 - Quadros 4 e 5 do painel 05 | 70 |
| Figura 51 - Painel 06 | 70 |
| Figura 52 - Revestimento dos bancos internos..... | 71 |
| Figura 53 - Detalhe quinas externas em azulejo..... | 71 |
| Figura 54 - Estado atual do piso | 77 |
| Figura 55 - Estado atual das coberturas..... | 77 |
| Figura 56 - Estado atual dos bancos internos | 78 |
| Figura 57 - Rachadura por recalque do terreno | 78 |
| Figura 58 - Detalhe lacuna painel 06..... | 79 |
| Figura 59 - Detalhe das instalações elétricas..... | 79 |
| Figura 60 - Ausência de um dos pináculos..... | 79 |
| Figura 61 - Fachada sul | 80 |
| Figura 62 - Fachada norte..... | 80 |
| Figura 63 - Fachada oeste..... | 80 |
| Figura 64 - Fachada leste..... | 80 |
| Figura 65 – Planificação painel de azulejos 01 | 84 |
| Figura 66 - Foto painel de azulejos 01 | 84 |
| Figura 67 - Patologias painel 01 | 84 |
| Figura 68 - Planificação painel de azulejos 02 | 85 |
| Figura 69 - Foto painel de azulejos 02 | 85 |
| Figura 70 - Patologias painel 02 | 85 |

| | |
|---|-----|
| Figura 71 - Planificação painel de azulejos 03 | 86 |
| Figura 72 - Foto painel de azulejos 03 | 86 |
| Figura 73 - Patologias painel 03 | 86 |
| Figura 74 - Planificação painel de azulejos 04 | 87 |
| Figura 75 - Fotos painel de azulejos 04 | 87 |
| Figura 76 - Patologias painel 04 | 87 |
| Figura 77 - Planificação painel de azulejos 05 | 88 |
| Figura 78 - Foto painel de azulejos 05 | 88 |
| Figura 79 - Patologias painel 05 | 88 |
| Figura 80 - Planificação painel de azulejos 06 | 89 |
| Figura 81 - Foto painel de azulejos 06 | 89 |
| Figura 82 - Patologias painel 06 | 89 |
| Figura 83 - Estudo preliminar para área de entorno | 93 |
| Figura 84 - Diferenciação painéis de azulejos utilitários e artísticos no Mirante..... | 95 |
| Figura 85 - Detalhe de algumas lacunas do painel 03 | 97 |
| Figura 86 – Lacunas existentes e simulações de preenchimento por neutralidade | 99 |
| Figura 87 – Reintegração de lacuna em painel por substituição de peça, sem data. | 100 |
| Figura 88 - Reintegração de lacuna em painel por substituição de elemento abstrato..... | 100 |
| Figura 89 - Painel face oeste - maior lacuna. | 101 |
| Figura 90 - Detalhe antes/ depois - Reintegração cromática aplicada em tela – Pontilhismo | 102 |
| Figura 91 - Detalhe técnica abstração cromática aplicada a pintura de cavalete | 103 |
| Figura 92 - Ausência de um dos painéis de azulejo - Igreja N. Sra. da Saúde | 106 |
| Figura 93 - Reprodução em tamanho real de um dos painéis - Igreja N. Sra. da Saúde | 107 |
| Figura 94 - Processo de reprodução de um dos painéis - Igreja N. Sra. da Saúde | 107 |

| | |
|--|-----|
| Figura 95 - Recomposição apenas da moldura do painel - Igreja N. Sra. da Saúde..... | 108 |
| Figura 96 - Exemplo de reintegração à quente | 109 |
| Figura 97 - Reintegração artística em lacunas, artista Joana Abreu | 110 |
| Figura 98 - Reintegração artística em lacunas, artista Fábio Carvalho | 111 |
| Figura 99 - Planificação Painel 01 | 118 |
| Figura 100 - Planificação Painel 02..... | 118 |
| Figura 101 - Estado atual - Painel 01 | 118 |
| Figura 102 - Estado atual - Painel 02 | 118 |
| Figura 103 – Preenchimento das lacunas por abstração cromática - Painel 01 | 118 |
| Figura 104 – Reintegração das lacunas por abstração cromática - Painel 02..... | 118 |
| Figura 105 - Museu Moritzburg - Halle, Alemanha..... | 127 |
| Figura 106 - Santuário do Caraça - Catas Altas, MG..... | 128 |
| Figura 107 - Santa María de Vilanova de la Barca - Lleida – Espanha | 129 |
| Figura 108 - Mosteiro San Juan – Burgos, Espanha | 130 |
| Figura 109 - Igreja Sant Pere - Corbera d'Ebre, Tarragona – Espanha | 132 |
| Figura 110 - Igreja Matriz da Santíssima Trindade - Vila Bela – MT | 133 |
| Figura 111 - Croqui comparativo estrutura cobertura original x cobertura proposta..... | 136 |
| Figura 112 - Mirante pós-intervenção - Vista sul..... | 140 |
| Figura 113 - Mirante pós-intervenção - Vista oeste | 140 |
| Figura 114 - Mirante pós-intervenção - Vista leste | 140 |
| Figura 115 - Mirante pós-intervenção - Vista norte | 140 |
| Figura 116 - Mirante pós-intervenção - Vista sul..... | 141 |
| Figura 117 - Mirante pós-intervenção - Vista oeste | 141 |
| Figura 118 - Mirante pós-intervenção - Vista leste | 141 |

| | |
|--|-----|
| Figura 119 - Mirante pós-intervenção - Vista sul..... | 141 |
| Figura 120 - Cobertura e forros originais - Vista leste | 142 |
| Figura 121 - Ausência da cobertura e forro em ruínas - Vista leste | 142 |
| Figura 122 - Nova cobertura - Vista leste..... | 142 |
| Figura 123 - Coberturas e forros originais - Vista oeste..... | 142 |
| Figura 124 - Ausência da cobertura e forro em ruínas - Vista oeste | 142 |
| Figura 125 - Nova cobertura – Vista oeste | 142 |

Lista de Quadros

| | |
|--|-----|
| Quadro 1 - Parâmetros de observação do entorno | 66 |
| Quadro 2 - Resumo dos conceitos das relações antigo-novo | 124 |

Lista de Anexos

| | |
|--|-----|
| Anexo 1- Reportagem Teresópolis Jornal, 19/11/1983..... | 150 |
| Anexo 2 - Reportagem Tribuna de Teresópolis 18/11/94. | 151 |
| Anexo 3 - Reportagem Tribuna de Teresópolis 20/06/96. | 152 |
| Anexo 4 - Reportagem O Diário de Teresópolis 21/04/98..... | 152 |
| Anexo 5 - Ficha de inventário INEPAC - Folha 01 | 153 |
| Anexo 6 - Ficha de inventário INEPAC - Folha 02 | 154 |
| Anexo 7 - Projeto de Arquitetura | 155 |

Sumário

| | |
|---|-----|
| Introdução..... | 1 |
| Capítulo 1 – Definições Preliminares..... | 4 |
| 1.1 As Ruínas e seus Valores..... | 5 |
| 1.2 A azulejaria e sua importância como bem integrado à arquitetura..... | 17 |
| Capítulo 2 – O Mirante das Lendas..... | 23 |
| 2.1 Histórico..... | 25 |
| 2.2 O Conjunto Azulejar do Mirante..... | 42 |
| 2.3 Análise da Área de Entorno ao Mirante..... | 55 |
| 2.4 Características Arquitetônicas do Mirante..... | 67 |
| 2.5 Diagnósticos..... | 73 |
| 2.5.1 Diagnósticos da Arquitetura de Suporte..... | 74 |
| 2.5.2 Diagnósticos dos Painéis de Azulejos..... | 81 |
| Capítulo 3 – Projeto de Revitalização..... | 90 |
| 3.1 Estudo Preliminar para Revitalização da Área de Entorno..... | 91 |
| 3.2 Projeto de Restauração dos Painéis Azulejares – Reintegração das Lacunas..... | 94 |
| 3.2.1 Fundamentação teórica..... | 94 |
| 3.2.2 Exemplos de Reintegração de Lacunas..... | 105 |

| | |
|--|-----|
| 3.3.3 Proposta | 112 |
| 3.3 Projeto de Restauração do Mirante das Lendas | 119 |
| 3.3.1 Fundamentação Teórica da Intervenção | 119 |
| 3.3.3 Proposta | 134 |
| Considerações Finais | 143 |
| Referências Bibliográficas..... | 146 |
| Anexos..... | 150 |

INTRODUÇÃO

A contemplação das ruínas nos permite vislumbrar fugazmente, a existência de um tempo que não é o tempo falado nos livros de história, ou de que tratam de ressuscitar as restaurações. É um tempo puro, ao que não se pode atribuir data, que não está presente em nosso mundo de imagens, simulações e reconstituições, que não se encontra em nosso mundo violento, um mundo cujo os entulhos, escassos de tempo, ainda não conseguem converter-se em ruínas. É um tempo perdido cuja recuperação compete à arte (AUGÉ, 2003, tradução nossa)¹.

A arquitetura e a arte sempre estiveram intrinsecamente ligadas. O homem, desde que fez das cavernas sua morada, decorava suas paredes com imagens de suas conquistas e de seu cotidiano, e a mesma vontade artística que o pintor coloca no seu pincel pode ser vista no risco do nanquim do arquiteto. As conexões entre arquitetura, enquanto suporte, e da arte azulejaria, enquanto ornamento, que perdura até os dias de hoje e cabe ser preservada para as gerações futuras, é o eixo fundamental de pesquisa deste trabalho.

Dentro dos estudos da área do Patrimônio, dois assuntos sempre me despertaram especial atração. As ruínas, por seu encanto e poesia, pelo ambíguo sentimento de finitude e perenidade que nos passa – e a azulejaria, pela variedade técnica e figurativa conseguida. Na busca por um objeto de estudo para realizar a dissertação deste Mestrado Profissional em Projeto e Patrimônio, recebi o presente de encontrar a oportunidade de unir estes dois interesses.

¹ Do original: “La contemplación de las ruinas nos permite entrever fugazmente la existencia de un tiempo que no es el tiempo del que hablan los manuales de historia e o del que tratan de resucitar las restauraciones. Es un tiempo puro, al que no puede asignarse fecha, que no está presente em nuestro mundo de imagines, simulacros y reconstituciones, que no se ubica em nuestro mundo violento, un mundo cuyos cascotes, faltos de tiempo, no logran ya convertirse en ruinas. Es un tiempo perdido cuya recuperación compete al arte” (AUGÉ, 2003).

Este trabalho tem como objetivo elaborar um Projeto de Revitalização para o Mirante das Lendas, em Teresópolis, RJ, contemplando sua área imediata de entorno e arquitetura, com foco na reintegração da unidade potencial dos painéis de azulejos enquanto obras de arte, hoje comprometidos em sua leitura devido às grandes lacunas existentes provenientes do péssimo estado de conservação do conjunto, após anos de abandono que causaram seu parcial arruinamento.

Justificando a importância deste estudo, cabe citar que os painéis do Mirante formam um conjunto de expressão gráfica singular, por representarem peculiares cenas do folclore indígena brasileiro, o que corrobora o interesse em preservá-lo. O autor dos mesmos, Jorge Colaço, tem expressivo legado artístico na azulejaria portuguesa, com outras obras pelo Brasil, América do Sul e Europa, sendo um dos responsáveis pelo ressurgimento da arte da azulejaria em Portugal nos princípios do século XX. Além disso, apesar de haver no Brasil variada bibliografia relacionada aos azulejos, não há abordagem específica para a temática do tratamento das lacunas, assunto relevante frente à volumosa coleção azulejar existente em nosso território, por ter sido a mais importante colônia portuguesa e herdeira da arte da azulejaria.

No primeiro capítulo, denominado Definições Preliminares, apresentamos a fundamentação teórica através de uma revisão bibliográfica e cronológica das teorias relacionadas à preservação de bens culturais, em especial nas diretrizes de intervenção em ruínas. Também é apresentado breve histórico da azulejaria, sua origem, trajetória e seu legado na arquitetura brasileira. Na sequência são feitas reflexões sobre a arte do azulejo na condição de bem

integrado à arquitetura e abordaremos a importância da azulejaria como expressão gráfica muito além do simples objeto decorativo ou utilitário.

No segundo capítulo, intitulado O Mirante das Lendas, apresentaremos o objeto de estudo como exemplar relevante da arquitetura brasileira, principalmente pelo valor artístico contido em seus painéis de azulejos. Sua implantação, trajetória, processo de arruinamento, medidas protetivas e as mais recentes iniciativas de recuperação serão descritas, além da contextualização histórica de sua construção. Com base no recorte espacial em que o Mirante está inserido na cidade de Teresópolis, será exposta a análise do seu entorno, objetivando identificar os problemas e potenciais a serem desenvolvidos a fim de garantir a eficácia da intervenção no bem. Por meio de levantamentos arquitetônicos no local e pesquisas, são apresentadas as características arquitetônicas do Mirante, através das plantas arquitetônicas da edificação em fase anterior ao arruinamento. No subitem intitulado Diagnóstico, através de plantas, representações gráficas e fotos, serão descritas as patologias encontradas no Mirante, tanto na arquitetura de suporte quanto nos painéis de azulejos, com o propósito de concluir a análise necessária para as proposições de restauro que virão a seguir.

Expostas as teorias, e após estudo pormenorizado do objeto, no terceiro e último capítulo apresentaremos o Projeto de Revitalização para o Mirante da Granja Guarani, partindo de recomendações para sua área de entorno, primordial para a subsistência do bem. Na sequência, baseada na fundamentação teórica e exemplos de aplicação apresentados, seguem os projetos para a restauração dos painéis de azulejos, visando restabelecer sua leitura e valorizando sua originalidade artística, e também para a recuperação da arquitetura de suporte, imprescindível para sobrevivência dos painéis, com atenção especial para a recomposição das coberturas.

CAPÍTULO 1 – DEFINIÇÕES PRELIMINARES

O monumento escolhido como objeto de estudo desta dissertação, o Mirante das Lendas (Fig. 01), possui singularidades importantes para seu completo entendimento como tal. Apesar de ser um exemplar da arquitetura neocolonial brasileira com menos de um século de construção, se encontra a pelo menos duas décadas em ruínas. Não é a volumetria de suas formas, e sim seus ornamentos – raros e belos painéis de azulejaria portuguesa – que lhe atribuem seu principal valor estético. Desta forma, é necessário considerar de que modo as teorias relativas à preservação do patrimônio tangenciam as intervenções em ambiente de ruínas, e como as expressões artísticas agregadas à arquitetura, neste caso, o azulejo, se relacionam com o monumento a salvaguardar.



Figura 1 - Mirante da Granja Guarani
Foto da autora em Janeiro/ 2017.

1.1 AS RUÍNAS E SEUS VALORES

Se a intervenção no ambiente histórico é um constante desafio no exercício da profissão do arquiteto que atua no campo do patrimônio, mais complexo é o debate quando se tratam de ruínas. Enquanto a definição formal ressalta a ideia de decadência relacionada à palavra, é a incompletude das formas, é o fragmento de uma complexidade perdida, que desperta o interesse na ruína arquitetônica. Nas ruínas, a despeito das partes faltantes, é possível reconhecer a existência de uma unidade estética, que também pode ser associada ao caráter de passado que valorizamos nas obras mais antigas. Encontramos nas palavras do sociólogo alemão Georg Simmel² uma boa definição para este sentimento:

A ruína da obra arquitetônica significa que naquelas partes destruídas e desaparecidas da obra de arte outras forças e formas – aquelas da natureza - cresceram e constituíram uma nova totalidade, uma unidade característica, a partir do que de arte ainda vive nela e do que de natureza já vive nela. (SIMMEL apud SOUZA, 1998)



Figura 2 - Vista interna do Mirante em meio a natureza
Foto da autora em Maio/ 2017.

² **Georg Simmel** (1858 – 1918) Sociólogo e filósofo alemão nascido em Berlim, um dos responsáveis por criar a Sociologia na Alemanha, juntamente com Max Weber e Karl Marx, tido hoje como o principal sociólogo do princípio do século XX e criador do conceito de sociabilidade e teórico do formalismo. Em termos de sociologia, preocupou-se primordialmente com as reações do indivíduo frente ao mundo urbano.

Nesta visão romântica e naturalista de Simmel pode-se entender a sedução que as ruínas exercem sobre nós, não somente pelo apelo estético de suas formas decadentes, mas também pela relação do homem com o fenômeno da morte, tão misterioso e fascinante, quando o ciclo da vida – nascer, viver e morrer – pode ser também atribuído a uma obra.

As ruínas habitam simultaneamente dois tempos, o ocorrido e o presente. As ruínas atendem às funções de antiguidade, continuidade, finalismo e sequência do passado, ou seja, não somente colocam aquele que as admira como herdeiro daquela criação como une aqueles dois momentos, passado e presente, de forma indelével. (MENEGUELLO, 2003)

O Mirante das Lendas é uma ruína pelo abandono, pelo descaso e pelo vandalismo. É uma vítima do tempo, da burocracia, do interesse financeiro, e da indiferença à cultura, e por isso, merece ter seu futuro assegurado. Tendo em vista o fascínio que o tema das ruínas nos causa, os pensadores e teóricos da área de preservação há séculos debatem as teorias basilares para intervenções nestes ambientes, que veremos a seguir.

No século XIX, John Ruskin³, tinha seu pensamento vinculado ao movimento literário e ideológico romântico, atribuindo a obra um espírito concedido pela mão do artífice, impossível de ser substituído ou recomposto na restauração, sendo tido como o teórico do anti restauro: “Não falemos, pois, de restauração. Trata-se de uma mentira do começo ao fim”. Mas isso não impedia que ele defendesse a conservação das obras, como é claro na sentença “Cuide bem de seus monumentos, e não precisará restaurá-los”. (RUSKIN, 2008, p. 81). Sua máxima “A

³ **John Ruskin** (1819 – 1900) Nascido em Londres no ano de 1819, Ruskin foi um crítico de arte, arquitetura e sociedade que, ao longo de seus oitenta e um anos de vida, pintou, escreveu e fez campanha por uma mudança social. Embora não seja arquiteto, ajudou na proliferação dos movimentos do Renascimento Romântico e Gótico na Inglaterra. Escreveu vários livros, entre eles, *The Stones of Venice* (1851-53).

arquitetura deve ser feita histórica e preservada como tal” (p. 51) revela como ele valorizava o antigo, o passar do tempo – “a maior glória de um edifício não está em suas pedras, ou em seu ouro. Sua glória está na sua idade [...], no seu sereno contraste com o caráter transitório de todas as coisas” (p.68). Os quase 90 anos decorridos desde sua construção pesam sobre o Mirante das Lendas muito mais pela falta de cuidado, do que pela idade em si.

As marcas do passar dos anos sobre a materialidade dos edifícios dariam, segundo Ruskin, um aspecto pitoresco que aproximaria a arquitetura da natureza, atribuindo uma beleza sublime e atrativa aos nossos olhos, assim como vemos no discurso de Simmel: “o que constitui a sedução da ruína é que nela uma obra humana é afinal percebida como um produto da natureza” (SIMMEL apud COSTA, 1998), perspectiva reconhecível no Mirante das Lendas, na simbiose entre a edificação e o ambiente. Ruskin valoriza a tal ponto a pátina - “elemento acessório que condensa, por assim dizer, os sinais da passagem do tempo, possibilitando à obra arquitetônica comunicar às levas sucessivas da humanidade as ligações entre os períodos da história. ” (RUSKIN, 2008, p. 28) – que considera que certos detalhes construtivos do edifício deveriam ser escolhidos levando em consideração o passar de pelo menos quatro séculos, e os vestígios que estes anos deixariam sobre ele.

Esta visão extrema de Ruskin afirmava que qualquer ação restauradora poderia ser considerada uma violação ao que ele considerava a autenticidade do edifício ou objeto: o momento presente em que foi construído, as mãos que o forjaram. Com a ciência de que ainda que se as conservassem, as obras teriam um fim, assim como a vida dos homens que as construíram, as ruínas reforçariam o caráter natural da morte: “Tudo que é humano vem do pó e ao pó

retornará.” (SIMMEL apud COSTA, 1998). Pode-se neste sentido, comparar a condição atual das ruínas do Mirante das Lendas, em progressiva degradação, a um doente em estado de agonia, em que se nenhuma medida for tomada, a morte – ou a destruição total – é certa.

Com visão totalmente oposta, carregada de nostalgia do futuro, e não do passado, como vimos em Ruskin, Viollet-le-Duc⁴, arquiteto francês, apresenta a sua teoria no ano de 1854, defendendo o restauro total e a integridade que um monumento deve apresentar. Sua visão sobre o que é restauração é absolutamente distinta da de Ruskin: “Restaurar um edifício não é mantê-lo, repará-lo ou refazê-lo, é restabelecê-lo em um estado completo que pode não ter existido nunca em um dado momento.” (VIOLETTE-LE-DUC, 2000, p. 29), evitando-se de toda forma que os edifícios chegassem ao estado de ruína, e podendo dar a ele características que eles jamais tenham tido. Viollet-Le-Duc acreditava que quando se retira uma parte do monumento, esta deve ser substituída por outra de um material melhor e mais eficaz.

No ano de 1884, os dizeres do arquiteto e escritor italiano Camillo Boito⁵, crítico das duas primeiras teorias apresentadas, busca sintetizar alguns pensamentos antagônicos destas. Boito diferencia vigorosamente os conceitos de restauração e conservação – “Uma coisa é conservar, a outra é restaurar, ou melhor, com muita frequência uma é o contrário da outra.” (BOITO,

⁴ **Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc** (1814 – 1879) Restaurador de monumentos francês nascido em Paris, arquiteto ligado ao revivalismo arquitetônico do século XIX e um dos primeiros teóricos da preservação do patrimônio histórico, foi um dos responsáveis pelo reconhecimento do *gótico* como uma das mais importantes etapas da história da arte ocidental.

⁵ **Camillo Boito** (1836 – 1914) é figura destacada no panorama cultural do século XIX, arquiteto, restaurador, crítico, historiador, professor, teórico literato e um analista dos mais argutos de seu tempo. Teve papel relevante na transformação da historiografia da arte e na formação de uma nova cultura arquitetônica na Itália.

2003, p. 37), e dá preferência ao primeiro – “É necessário fazer o impossível, é necessário fazer milagres para conservar no monumento o seu velho aspecto artístico e pitoresco”. (BOITO, 2003, p. 60). Camillo Boito reflete sobre a complexidade da intervenção de restauro, que só deve ser praticada em último caso, após o fracasso de outros meios de salvaguarda, como a manutenção e a consolidação, o que é o caso do Mirante das Lendas, onde a conservação faltou por tantos anos, carecendo hoje de medidas mais extremas.

Se concebida, a restauração deve ser baseada na noção de autenticidade, que consideraria a pátina e os acréscimos ao longo do tempo na vida de um edifício, traduzindo-se a restauração em um conceito complexo: “A maior complexidade consiste, em primeiro lugar, em saber avaliar com justeza a necessidade ou a oportunidade da intervenção, em localizá-la, em determinar sua natureza e importância. Uma vez admitindo o princípio da restauração, esta deve adquirir sua legitimidade.” (CHOAY, 2001, p. 166). Para tanto, fica clara para Boito a importância de uma completa análise técnica e da trajetória do edifício – assim como se pretende como objetivo deste trabalho – o que poderia levar a diferentes propostas, variando de acordo com a idade e o estilo dos monumentos, não havendo solução única e padrão para todas as intervenções.

Em sua obra ele também evidencia a importância dos valores estéticos e históricos do monumento, que podem coexistir numa mesma obra, mas havendo impedimento de se considerar as duas instâncias, deve predominar os atributos artísticos sobre os históricos, quando houver incompatibilidade entre estes (BOITO, 2003, p. 25). No Mirante das Lendas, os atributos históricos que lhe faltam pela pouca idade, se comparado a outros monumentos

centenários, são compensados pela qualidade artística dos seus painéis de azulejos. Boito salienta ainda a importância da distinguibilidade e da mínima intervenção, princípios que permanecem até os dias atuais.

Em continuidade ao trabalho de Boito, o arquiteto italiano Gustavo Giovannoni⁶ fez importantes reflexões para o entendimento do entorno do monumento, e a compreensão do ambiente no qual este está inserido. No que diz respeito à intervenção em edifícios, ele, assim como Boito, dá destaque à necessidade da conservação, evitando ações mais contundentes de restauro, sendo “os trabalhos de consolidação e a manutenção regular” (GIOVANNONI, 2013, p. 184) essenciais. Ele considera os trabalhos de recomposição e reintegração oportunos quando estes devolvem o equilíbrio ao conjunto, o que se buscará atingir ao fim do projeto de revitalização do Mirante. Para isso, é sugerida uma ação sistemática, como a seguir: mínima intervenção, consolidação com meios modernos para dar solidez, recomposição por anastilose, indicação de acréscimos, além do respeito pelas condições de ambientação do documento.

A Carta de Atenas⁷ (1931) diz que “quando se trata de ruínas, uma conservação escrupulosa se impõe, com a recolocação em seus lugares dos elementos originais encontrados (“anastilose”), cada vez que o caso o permita; os materiais novos necessários a este trabalho deverão ser sempre reconhecíveis” (In: CURY, 2004, p. 16).

⁶ **Gustavo Giovannoni** (1873-1947). Arquiteto, engenheiro civil, histórico, urbanista e crítico de arquitetura, nascido na Itália. Foi considerado um dos mais importantes intervenientes da Conferência de Atenas de 1931.

⁷ **Carta de Atenas**. Escritório internacional dos museus. Sociedade das Nações. Atenas, outubro de 1931.

Em “O Culto Moderno dos Monumentos”, publicado em 1903, Alois Riegl⁸ empreende uma análise crítica do conceito de monumento histórico, tratando-o como um “objeto social e filosófico” (CHOAY, 2001, p. 168), em que somente “a investigação do sentido ou dos sentidos atribuídos pela sociedade ao monumento histórico permite fundar uma prática”. (CHOAY, 2001, p. 168). Nas suas reflexões, Riegl estabeleceu valores a atribuir aos monumentos, podendo estes ser, resumidamente, divididos entre valores de rememoração e de contemporaneidade.

Para o autor “todo monumento de arte é, sem exceção e simultaneamente, um monumento histórico, na medida em que representa um estado determinado na evolução das artes plásticas e não pode encontrar, em sentido restrito, um equivalente” (RIEGL, 2006, p. 45). Não necessariamente a idade real do monumento e sim suas condições enquanto ruína, podem conferir a um bem o valor de antiguidade, conforme descrição de Riegl: “o valor de antiguidade [...] reside mais na imperfeição das obras, em sua falta de integridade, na tendência à dissolução das formas e cores” (RIEGL, 2006, p. 70). Esta degradação aconteceria através dos agentes mecânicos, químicos e biológicos, que destroem gradativamente sua estrutura, seus elementos e os bens integrados. Riegl explica: “Os traços dessa atividade destrutiva permitem reconhecer que um monumento não é recente, mas pertence a um passado distante, a possibilidade de

⁸ **Alois Riegl** (1858-1905). Nascido na Áustria, foi um dos fundadores da historiografia de arte moderna e da história da arte como disciplina. Trabalhou como curador do Museu de Artes Aplicadas de Viena. Mais tarde, tornou-se professor na Universidade de Viena, onde fundou a Escola Vienense de História da Arte. Em 1902 foi nomeado presidente da Comissão de Monumentos Históricos da Áustria, e por ela encarregado de empreender a reorganização da legislação de conservação dos monumentos austríacos.

perceber claramente esses traços condiciona, portanto, o valor da antiguidade desse monumento” (RIEGL, 2006, p. 71).

Analisando as ruínas do Mirante das Lendas utilizando as diferentes categorias de valores atribuídas por Alois Riegl, percebe-se mais proximidade ao reconhecimento do valor de arte (pela intenção do artista) existente nos painéis, do que valor de antiguidade nas formas destruídas, já que a edificação, apesar de ser uma ruína, tem poucas décadas de existência, a despeito dos seus painéis de azulejo, que mesmo danificados, mantem certa beleza plástica, o que garante o valor artístico relativo.

Seis décadas depois, em 1963 o italiano Cesare Brandi⁹, elaborou e publicou sua Teoria do Restauro, com foco nas obras de arte. Em sua obra, Brandi diz que restauração é toda intervenção que volte a dar eficiência àquilo produzido pelo homem. Em seu primeiro axioma, define: “Restaure-se somente a matéria da obra de arte” (BRANDI, 2004, p. 31).

Entendendo a obra como um inteiro, e não como uma soma de partes, o objetivo da ação de restauro deve ser a busca da unidade potencial da obra de arte (BRANDI, 2004, p. 43). Daí seguirão alguns fundamentos práticos: distinguibilidade, reversibilidade e mínima intervenção, seguindo o preconizado por Camilo Boito. A mesma distinção feita às obras de arte é aplicada às edificações: “distinção entre aspecto e estrutura à conservação da pátina e das fases históricas

⁹ **Cesare Brandi** (1906-1988) foi personagem de notável importância no campo das artes no século XX. Teve papel fundamental na fundação do Istituto Centrale del Restauro (ICR) em Roma, o qual dirigiu por duas décadas. Dedicou sua carreira à crítica e à história da arte, à estética e à restauração.

pelas quais passou o monumento” (BRANDI, 2004, p. 137), conceito que pode ser aplicado, no caso do Mirante das Lendas, entendendo a arquitetura como suporte (estrutura, para Brandi), e a sua azulejaria como aspecto.

Brandi disserta sobre a restauração segundo duas instâncias, a histórica e a estética. Segundo a historicidade, Brandi define que ruína será “tudo aquilo que é testemunho da história humana, mas com um aspecto bem diverso e quase irreconhecível em relação àquele de que se revestia antes” (BRANDI, 2004, p. 65). Pensando na ação de restauro voltada à ruína, o autor “exclui a possibilidade de outra intervenção direta a não ser a vigilância conservativa e a consolidação da matéria” (BRANDI, 2004, p. 66). Para Brandi, “a legitimidade da conservação da ruína está, pois, no juízo histórico que dela se faz, como testemunho mutilado, porém ainda reconhecível, de uma obra e de um evento humano” (BRANDI, 2004, p. 68). Porém, o Mirante das Lendas também pode ser avaliado segundo a instância artística, considerando além da arquitetura em ruínas, as pinturas em seus painéis. Neste caso, “enquanto vestígios da artisticidade permanecerem em um produto da atividade humana, por mais que este esteja mutilado, não se deve falar em ruína” (BRANDI, 2004, p. 78).

Além da Carta de Atenas de 1931, já citada, outros documentos trazem importantes contribuições à discussão do tema relacionado à preservação do patrimônio cultural. A Carta de Veneza¹⁰ (1964) ressalta, dentre outros pontos, a destinação do monumento, ou seja, o uso,

¹⁰ **Carta de Veneza.** Carta Internacional sobre conservação e restauração de monumentos e sítios. II Congresso internacional de arquitetos e técnicos dos monumentos históricos. ICOMOS – Conselho Internacional dos Monumentos e Sítios. Veneza, 1964.

como uma forma de preservação, sempre visando garantir a autenticidade do patrimônio testemunhal dos povos. O respeito à materialidade original dos monumentos deve fundamentar toda intervenção de restauro, visando revelar seus valores estéticos e históricos. Sobre os complementos, diz: “Os elementos destinados a substituir as partes faltantes devem integrar-se harmoniosamente ao conjunto, distinguindo-se, todavia, das partes originais a fim de que a restauração não falsifique o documento de arte e de história” (In: CURY, 2004, p. 94). Este documento descarta, a princípio, os trabalhos de reconstrução em ruínas.

Na Carta do Restauro¹¹ de 1972 encontramos referência ao preenchimento de lacunas – tema foco desta dissertação – em consonância com os fundamentos estabelecidos por Brandi, quando admite:

”Anastiloses” documentadas com segurança, recomposições de obras que se fragmentaram, sistematização de obras lacunosas, reconstituindo os interstícios de pouco vulto com técnica claramente distinguível a olho nu, ou com zonas neutras realizadas em nível diverso das partes originárias, ou ainda deixando à vista o suporte originário e, de todo modo, jamais integrando *ex novo* zonas figurativas e inserindo elementos determinantes para a figuratividade da obra. (BRANDI, 2004, p. 231)

Invariavelmente, em uma intervenção em ruínas, são necessários complementos e/ ou reconstruções, o que suscita a discussão em torno do que seria autêntico na obra. O debate em torno deste assunto resultou em diversos documentos e conceitos, que veremos a seguir.

¹¹ **Carta do Restauro**. Ministério da Instrução Pública. Governo da Itália. Circular nº117 de 6 de abril de 1972.

O Documento de Nara (1994)¹² se aprofunda na discussão do conceito de autenticidade, sendo este “o principal fator de atribuição de valores”, que seriam conferidos através dos contextos culturais diferentes, que são descobertos através de pesquisa multidisciplinar, que deve “incluir aspectos de forma e desenho, materiais e substância, uso e função, tradições e técnicas, localização e espaço, espírito e sentimento” (In: CURY, 2004, p. 322) , ampliando a preservação a outros aspectos que contemplam não só a materialidade do edifício. Em continuidade a este documento, a Declaração de San Antônio (1996)¹³, discutiu o significado da autenticidade da preservação nas Américas, relativa ao patrimônio arquitetônico, urbano, arqueológico e à paisagem cultura, buscando o reconhecimento dos valores inerentes à diversidade cultural de cada comunidade. Poucos anos mais tarde, a Carta de Cracóvia (2000)¹⁴, no espírito da Carta de Veneza, objetivava a conservação do patrimônio resultante da dialética entre os distintos períodos históricos e seus relativos cenários sócio-culturais.

Em seu livro *Teoría Contemporánea de la Restauración* (2003), do espanhol Salvador Muñoz Vinãs¹⁵, outros fatores se identificariam diretamente com a autenticidade, não centrados somente no objeto e na sua materialidade como acabamentos, texturas, cores, mas também em suas funções, significados e na capacidade comunicativa do patrimônio cultural para seus

¹² **Conferência de Nara.** Conferência sobre autenticidade em relação a convenção do Patrimônio Mundial. Unesco, ICCROM e ICOMOS. Nara, Japão. Novembro/ 1994.

¹³ **Declaração de San Antonio.** ICOMOS. San Antonio, Texas, EUA. Março de 1996.

¹⁴ **Carta de Cracóvia 2000.** Princípios para a conservação e o restauro do patrimônio construído. Cracóvia, Polônia. Outubro/ 2000.

¹⁵ **Salvador Muñoz Vinãs** nasceu em 1963 em Valência, na Espanha, onde ainda vive e trabalha. Atualmente é professor titular e diretor do Departamento de Conservação e Restauração da Universidade Politécnica de Valência. Seus campos de pesquisa são a história dos materiais de pintura, conservação de papel e a teoria da conservação.

grupos de pertencimento, o que não pode ser cientificamente quantificado. Critérios como a mínima intervenção, distinguibilidade e reversibilidade são questionados, e questões como “o que”, “para que” e “para quem” se preserva, devem ser resolvidas antes do “de que forma” preservar. Vinãs afirma, portanto, que o caráter subjetivo da “conservação-restauração” deve sobressair sobre os aspectos objetivos de busca de verdades pois avalia que o que define a restauração não são suas técnicas ou instrumentos, mas sim a intenção com que se fazem as ações, podendo haver o reconhecimento de outros valores além dos históricos e artísticos – podendo ser estes ideológicos, religiosos, afetivos, etc..., não sendo, por conseguinte, intrínsecos ao próprio bem (VIÑAS, 2003).

É notório que depois de séculos de debates e teorias formuladas, ainda existem questões latentes carentes de estudo minucioso, obra a obra, para definição da melhor abordagem para intervenções em ruínas. A análise do objeto de estudo deve então ser feita com ética e responsabilidade, baseada nos princípios aqui abordados, com o objetivo de garantir a gerações futuras, a melhor fruição do bem.

Diversos questionamentos surgem quando pensamos o Mirante das Lendas com base na fundamentação teórica aqui apresentada. Quais são os valores reconhecidos? Pode ser o valor artístico relativo contido nos painéis de azulejos, embora esteja a edificação em ruínas? Qual o tempo histórico a se preservar? Poderia ser este tempo o atual, após décadas de abandono? De que forma inserir na comunidade, acostumada visualmente com suas formas imperfeitas, um novo espaço, sem causar estranhamento? Não é o objetivo desta dissertação a reconstituição do cenário idealizado em 1929, pois as marcas do tempo na paisagem de Teresópolis, nas paredes

do Mirante, e nos azulejos de Colaço, foram vigorosas em demasia para hoje serem desconsideradas. Pretende-se dar vistas ao antigo, através de uma leitura contemporânea, que anseia pela valorização e o reconhecimento da arte no Mirante contida. Estas questões serão vistas no desenvolvimento do Capítulo 3 desta dissertação.

1.2 A AZULEJARIA E SUA IMPORTÂNCIA COMO BEM INTEGRADO À ARQUITETURA

—... o azulejo como adjetivador da arquitetura é tanto mais belo quanto melhor se ajusta aos esquemas tectônicos numa comunhão estética que é, afinal, a sua verdadeira razão de ser. (SIMÕES, 1965, p. 33)

Os testemunhos históricos, entre eles os achados arqueológicos, revelam que a cerâmica¹⁶ é um material bastante conhecido pelas civilizações antigas, desde os períodos que antecederam a era cristã. Anos de existência e práticas levaram à obtenção e ao aperfeiçoamento dos mais variados produtos cerâmicos, entre eles os de construção, sujeitos aos gostos e às tecnologias disponíveis em cada época.

Dentro do universo que compreende a transformação do barro em cerâmica, surge o azulejo¹⁷, objeto decorativo e ao mesmo tempo utilitário, com forma geralmente quadrada ou retangular, apresentando variados tamanhos, desenhos, cores, texturas e aplicações.

¹⁶ A cerâmica é uma mistura de argila com outras matérias-primas inorgânicas. A denominação “cerâmica” é originada da palavra *keramus*, nome de um bairro de Atenas, um dos primeiros lugares a utilizar a cerâmica com fim utilitário. (SILVEIRA, 2008)

¹⁷ A palavra *azulejo* tem origem do árabe *azuleich* – de *alzulavcha* ou *zuleija* que significa pequena pedra brilhante. Nada tem a ver com *azul*, sendo o seu uso bastante anterior à predominância dessa cor nos painéis ou peças isoladas. (BARATA, 1955)

Muitos povos foram importantes para o desenvolvimento das técnicas azulejares. Dentre eles, podemos citar os árabes, persas, chineses, espanhóis e italianos. Foram os árabes que nas suas expedições em busca de especiarias, transmitiram suas influências – dentre elas a utilização da cerâmica – para outras regiões. O caso mais notório desta influência se deu em Portugal onde “o azulejo conheceu tanto desenvolvimento, quer tanto à forma, quer quanto a função, numa utilização primordialmente arquitetônica e sempre mais que meramente decorativa” (MECO, 1995, apud SILVEIRA, 2008, p. 95). Os portugueses transcenderam os ensinamentos islâmicos e fizeram do material cerâmico mais do que revestimento e decoração, integrando-o com eficiência à arquitetura.

Em Portugal, os primeiros revestimentos com azulejos foram feitos no final do século XV, época das grandes navegações. Inicialmente sua aplicação estava circunscrita, devido ao custo elevado das peças, aos interiores de igrejas, conventos e em palácios nobres e da alta burguesia. (ALCÂNTARA, 1997, p. 13). Ao longo dos anos, Portugal desenvolveu uma arte azulejar carregada de personalidade própria, das quais técnicas e efeitos passaram a ser frequentes na estética de sua arte decorativa. Os azulejos portugueses sofreram processos de aperfeiçoamento na sua produção e experimentaram variados estilos artísticos, se tornando ao longo dos séculos em uma das mais fortes expressões arquitetônicas, artísticas e culturais portuguesas. Portugal passou este seu legado à maioria dos países que colonizou, entre eles, o Brasil

No Brasil, o movimento colonial usou o azulejo como uma continuidade do que se empregava na sede da colônia, e na ocasião, observou-se a adaptabilidade do material ao nosso clima, pelo efeito antitérmico do revestimento cerâmico, adequado para garantir uma proteção eficaz contra

as intempéries características de um país tropical, com abundância de chuva e ação do sol. O ecletismo da virada do século XX adotou o azulejo decorado nas fachadas. Alguns anos depois, o movimento neocolonial, atuando de criticamente em relação à arquitetura eclética, promoveu a reintrodução de elementos da arquitetura colonial, valorizando e buscando a originalidade das construções brasileiras baseada em suas raízes portuguesas, flora e fauna. Já a arquitetura moderna, racionalista, através de formas geométricas e funcionais, reciclou a azulejaria, lhe conferindo características de personalidade e da identidade brasileira.

Considerando o azulejo como um material de revestimento parietal interior ou exterior para a arquitetura, duas interpretações quanto à sua utilização podem ser feitas. Uma do ponto de vista utilitário, mecânico, como um material com características ideais para proteção física, impermeabilização, limpeza ou higiene, com as propriedades visuais que lhe estão inerentes, independentemente de sua decoração, cor ou ausência destas. Outra do ponto de vista decorativo, como suporte físico da intervenção artística, de maior ou menor qualidade, destinada a fruição. (ABRANTES, 2012).

Nestas duas visões estão demonstradas a dualidade da azulejaria - que pode coexistir numa mesma obra - entre funcionalidade e arte -exemplificadas nos dois produtos principais da expressão artística ornamental azulejar: os padrões de repetição (azulejos de tapete) e os painéis historiados (representações imagéticas alegóricas ou históricas), ambos estreitamente relacionados à arquitetura no que tange a adaptação às superfícies, enquadramento aos volumes e a configuração de espaços.

Esta associação entre o revestimento e o suporte nos leva a recomendar a conservação “in situ” dos painéis de azulejo, como decorrência em pretender preservar “o objeto patrimonial na sua autenticidade, possibilitando não só uma intervenção mínima que garanta a preservação de todos os aspectos materiais desse objeto, [...] mas também a contemplação do seu contexto” (ALARCÃO, 2003, p. 7). Assim como painéis de pintura mural, mosaicos e vitrais, “o azulejo é indissociável da arquitetura que reveste e com a qual forma uma unidade que não é apenas um “fato estético e histórico, é também uma realidade técnica” (ALARCÃO, 2003, p. 8).

Em 2003, a Carta “Princípios do Icomos para a Preservação e Conservação – Restauro de Pinturas Murais”, referiu-se às “pinturas criadas sobre suportes inorgânicos tais como o estuque, o tijolo, a argila ou a pedra” (ICOMOS, 2003), o que incluiria a arte da azulejaria, por sua composição em argila. O documento estabelece que “as superfícies arquitetônicas e as respectivas camadas de acabamento, com os seus valores histórico, estético e técnico tem que ser considerados como componentes igualmente importantes dos monumentos históricos” (ICOMOS, 2003), reafirmando a ligação entre o revestimento e a arquitetura, no caso do Mirante, do azulejo e da arquitetura, e finaliza declarando que estes revestimentos “são uma parte integral dos monumentos e sítios, e devem ser preservadas *in situ*.”

Analisando esta profunda ligação entre a azulejaria e a arquitetura, podemos enquadrá-la como um bem imóvel integrado, conceito que surgiu no Brasil a partir de 1980, quando a museóloga Lygia Martins Costa publicou o artigo Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados, no qual detectou a urgência da conservação dos bens agregados à arquitetura religiosa (altares e retábulos, instrumentos litúrgicos e imagens sacras).

Até a década de 1980, trabalhava-se com a preservação em duas categorias de bens patrimoniais: ou eram bens imóveis (arquitetura ou o que pudesse ser considerado irremovível) ou eram artefatos móveis (tudo o que pudesse ser transportado, independentemente de seu peso). Enquanto os arquitetos cuidariam do primeiro grupo, seria responsabilidade dos museus e historiadores de arte, o outro. A problemática residia na superficialidade desta divisão, que desconsiderava uma ordem à parte, que não se enquadraria exatamente a nenhuma das categorias, e sim, a uma e a outra. Seriam estas “pinturas, retábulos, esculturas, mobiliário, ourivesaria, cerâmica, etc. uma multiplicidade de espécies, materiais, técnicas e aspectos, todos fixados à arquitetura” (COSTA, 2002, p. 318).

Por esta singularidade, reunia-se “nesta nova categoria todos aqueles [bens] que de tal modo se acham vinculados à superfície construída – interna ou externa – que dela só se podem ser destacados, com sucesso, mediante esforço planejado e cuidadoso, assim mesmo deixando em seu lugar a marca da violência sofrida” (COSTA, 2002, p. 318).

A conexão entre estes bens e a arquitetura ultrapassa a intenção apenas decorativa, “pois dimensões, proporções, localização e tratamento relacionam-se ao espaço circundante” (COSTA, 2002, p. 318). Estes bens poderiam ainda possuir algum valor artístico fora do ambiente arquitetônico em que foi criado, embora sua expressividade total e significados se completem apenas neste contexto. A execução destes elementos está relacionada aos mais diversos tipos de profissionais e aos mais variados materiais e técnicas, determinados de acordo com a execução e a época da realização destas peças.

“De caráter erudito ou não, esses bens imprimem à arquitetura geralmente singela uma fisionomia particular, se não rica, sempre digna. Marcando, além do domínio da técnica e do vocabulário corrente, a inventiva e a sensibilidade de artistas e artesãos que, ao intervirem num monumento, estavam conscientes de que nele assumiriam uma grande e definitiva parcela de responsabilidade”. (COSTA, 2002, p. 320)

Neste grupo podemos classificar o azulejo, que além do caráter prático como revestimento, contribui para a composição arquitetural, com intenção decorativa e artística, contribuindo para a criação de novas percepções sensoriais do espaço, sendo assim o azulejo uma “variante da arte pictórica” (BARATA, 1955, p. 77). Precisando o azulejo de uma superfície como suporte para sua instalação e sendo a arquitetura o meio mais apropriado para esta serventia, os painéis de azulejo irão acrescentar cores, imagens, texturas e formas a esta. Esta relação pode ser tão absolutamente recíproca ao ponto de se tornar indissociável, sendo impossível a remoção sem perda de suas funções estéticas e funcionais.

É necessária a análise da azulejaria como bem integrado e a valorização de sua aplicação, não somente pela função que desempenha, mas também sobre seu aspecto artístico, uma vez que o bem “apresenta outras definições além de ornamentar, alterando na espacialidade arquitetônica, categorizando seus espaços e alterando-se conforme o estilo em que está colocado” (CASTRO, 2009, p. 14) .

CAPÍTULO 2 – O MIRANTE DAS LENDAS

Ermo mirante, solitário espaço,
ainda orvalhado por antiga bruma,
- marco do tempo, transcendente passo,
que o voo da lembrança nos apruma!

Daqui, decerto, em místico regaço,
do Paquequer¹⁸ se vislumbra a espuma,
e o sabor lenda, impresso por Colaço,
que hoje ainda vive e em seus murais se esfuma,

Nostálgico e solene, ainda resiste
à mão do tempo, emoldurado, triste,
o amor singelo de Pery e Cecy¹⁹...

Pois, quem sabe existiram, em realidade?
se hoje renascem na sutil saudade
que se respira em tudo por aqui!

Autor: Paulo Machado²⁰

O poema acima reflete bem o sentimento bucólico e nostálgico que nos invade quando nos aproximamos do objeto de estudo desta dissertação, o Mirante das Lendas, ou Mirante da Granja Guarani. Sobre o alto de uma colina na Granja Guarani, bairro residencial da cidade de Teresópolis, região Serrana do Rio de Janeiro, foi construído em 1929, a pedido de Arnaldo

¹⁸ Paquequer é o principal rio do município de Teresópolis. O termo é oriundo da língua Tupi e significa “paca dormente”. No romance indianista O Guarani (1857), de José de Alencar, grande parte da ação se desenrola às margens deste rio.

¹⁹ Pery e Cecy são os personagens principais do romance indianista O Guarani, de José de Alencar. Pery, um índio goitacá corajoso e valente, e Cecília, uma jovem branca, bonita e meiga, perfeita heroína do Romantismo.

²⁰ Poema de autoria de Paulo Machado, datado de 1986. Retirado do folheto Projeto Memória Municipal – Série: Monumentos nº01/1986, de iniciativa da Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura Municipal de Teresópolis, se referindo ao Mirante da Granja Guarani. Fonte: Acervo Casa da Memória Arthur Dalmaso. Julho/ 2016.

Guinle, aos pés da “Verruga do Frade”, uma montanha singular da região, vizinha ao Parque Nacional da Serra dos Órgãos²¹ (Fig. 3).

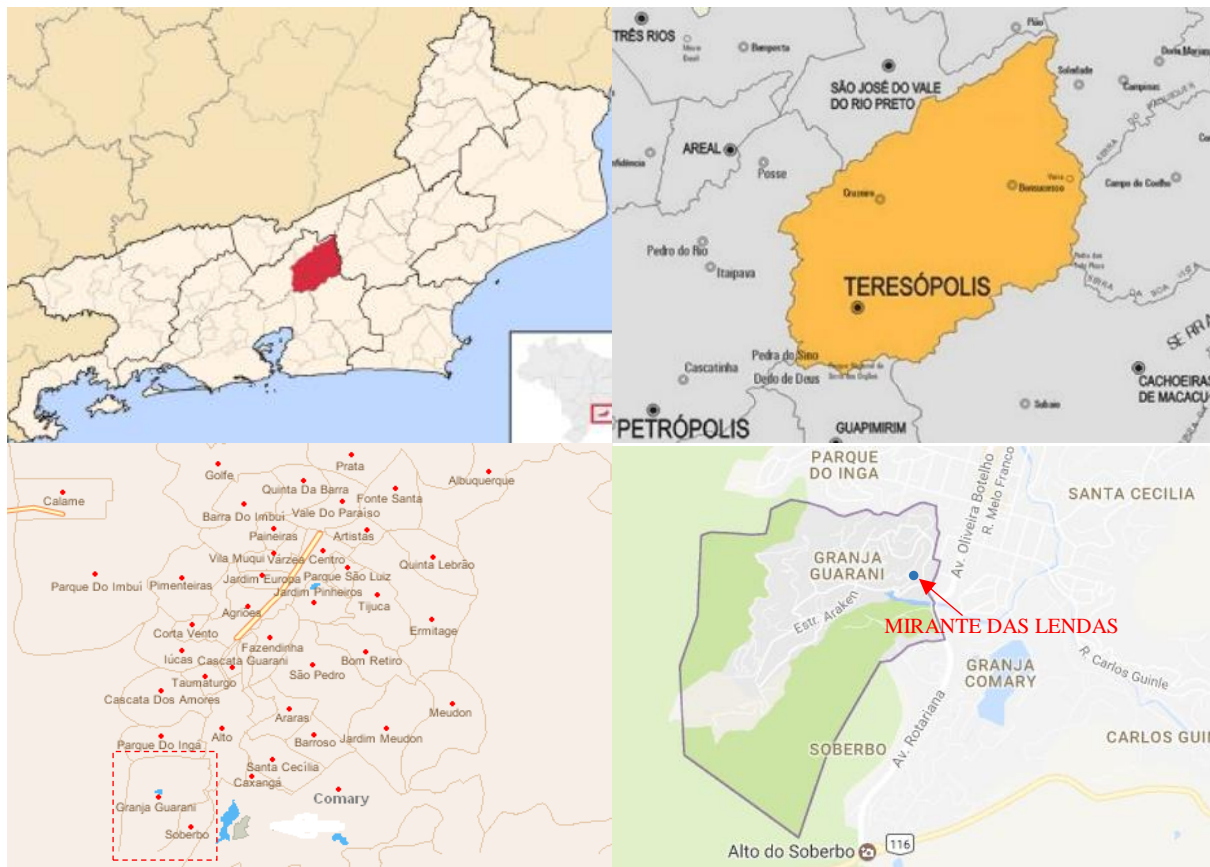


Figura 3 - Localização macro do Mirante

Fonte: Google Maps. Acesso em Janeiro/ 2017.

A construção (Fig. 4), de características neocoloniais, edificada com tijolos de barro maciço e com cobertura cerâmica, atualmente em ruínas, tem nos azulejos com representação de lendas indígenas do artista português Jorge Colaço, sua característica mais marcante. Em ponto privilegiado, de seu interior é possível a visão de grande extensão do Bairro Alto em frente ao Mirante, destacando-se a Granja Comary e parte da Serra dos Órgãos. De fácil acesso, próximo

²¹ O Parque Natural da Serra dos Órgãos é uma unidade de conservação situada no maciço da Serra dos Órgãos, abrangendo os municípios de Guapimirim, Magé, Petrópolis e Teresópolis, com uma área de 20 030 ha.

à estrada principal, está em bairro residencial com ruas pavimentadas, conforme mapa anterior, cercado por beleza natural e árvores nativas da região, como quaresmeiras, cássias e outras.



Figura 4 - Ilustração do Mirante ainda preservado, na década de 1960.
Fonte: Acervo Casa da Memória Arthur Dalmaso. Julho/ 2016.

2.1 HISTÓRICO

Primeiramente, é relevante entender a importância dos idealizadores do Mirante das Lendas para a história econômica, cultural e política brasileira. Eduardo Palassim Guinle, sua esposa Guilhermina e o sócio Cândido Gaffré iniciaram sua trajetória de empreendedorismo com um simplório armarinho na Rua do Ouvidor no centro do Rio de Janeiro e culminaram com o monopólio sobre a exploração do Porto de Santos por 92 anos. Seus filhos, dentre eles o sr.

Arnaldo Guinle, deram prosseguimento à dinastia, tornando os Guinle uma das mais tradicionais famílias da elite financeira carioca da época. Eles foram os autores da conversão, entre o fim do século XIX e o início do século XX, do pantanoso litoral da cidade paulista de Santos, no maior porto da América Latina. Foram os principais responsáveis pela chegada da energia elétrica a diversos estados brasileiros, em especial a então capital federal, Rio de Janeiro. Tiveram participação determinante para a construção da CSN - Companhia Siderúrgica Nacional, em Volta Redonda, maior produtora de aço da América do Sul à época. Os Guinle foram pioneiros na descoberta de petróleo em território brasileiro, e também contribuíram para o projeto do então maior aeroporto do Brasil, em Guarulhos, São Paulo (BULCÃO, 2015).

Na arquitetura, são tão numerosos os edifícios construídos pela família Guinle, com expressivo valor estético ou mesmo histórico, que é difícil selecionar exemplos, mas utilizando o recorte temporal do período em que nosso objeto de estudo foi erguido, podemos citar o Palácio das Laranjeiras, atual sede do governo do Estado do Rio de Janeiro, um edifício de estilo eclético construído entre 1909 e 1914; o luxuoso Hotel Copacabana Palace, inaugurado em 1923, com projeto do arquiteto francês Joseph Gire²², que até hoje hospeda chefes de Estado e celebridades; o Palácio de Brocoió, de estilo normando, de mesma autoria do hotel, erguido em 1930 em uma ilha particular na Baía de Guanabara, até pouco tempo atrás utilizado como residência de praia por governadores do Estado do Rio de Janeiro; o Hospital Gaffrée e Guinle

²² **Joseph Gire** (1872 – 1933) foi um arquiteto francês de grande produtividade, com obras numerosas no Brasil, Argentina e França. Dentre os projetos cariocas temos o Hotel Glória, o Edifício A Noite na Praça Mauá, o Copacabana Palace, o Palácio das Laranjeiras e o Palácio Brocoió.

(Fig. 5), inaugurado em 1929, de estilo arquitetônico neocolonial, com um projeto arquitetônico que foi referência em saúde pública para a época, dentre outros (CATTAN, 2003).



Figura 5 - Hospital Gaffrée e Guinle, em 2016.
Fonte: Site Azulejos Antigos do Rio de Janeiro. Acesso março/ 2017

Os Guinle muito investiram no interior do Rio de Janeiro, principalmente na região serrana, com propriedades em Nova Friburgo, Três Rios, Areal, Petrópolis e Teresópolis. Esta última cidade não era muito conhecida nas duas primeiras décadas do século XX, especialmente pela dificuldade de acesso, além de estar a quase 100km da capital. Nesta época, os Guinle investiram na aquisição de terras para seu mais popular empreendimento na região, a Granja Comary²³, hoje conhecida por ser a sede da Seleção Brasileira de Futebol, mas projetada inicialmente como uma propriedade rural com o refinamento de uma casa de campo, e com a

²³ A Granja Comary, como é conhecido o Bairro Carlos Guinle, é uma das áreas mais nobres do município, situado na parte sul de Teresópolis. O bairro tem sua origem no loteamento da antiga fazenda de Carlos Guinle, chamada Granja Comary – realizado a partir de 1951.

competência de uma fazenda produtora. Para viabilizar o investimento, foi necessária a construção de uma estrada entre o Rio de Janeiro e Teresópolis, via Petrópolis. Na mesma época, os Guinle, em especial os irmãos Carlos e Arnaldo, reformaram praças e ruas, reestruturaram o sistema de águas pluviais, água e esgoto, construíram um hospital e uma biblioteca, além de outros reforços a infraestrutura da cidade de Teresópolis.

Na década de 1920, o fim da Primeira Guerra Mundial trouxe aos países uma onda nacionalista, em que a valorização das suas tradições e a formação de uma identidade própria foi buscada, por razões geográficas ou econômicas (MENDES, VERÍSSIMO e BITTAR, 2015). A Semana de Arte Moderna de 1922 foi o principal evento deste período, e objetivava a criação de uma arte puramente brasileira. O compositor Heitor Villa-Lobos foi um dos mais importantes e atuantes participantes do movimento, assim como nas artes plásticas podemos citar Di Cavalcante e Tarsila do Amaral, em especial com sua obra “O Abapuru”. Na literatura tivemos Manuel Bandeira, Oswald de Andrade e Mário de Andrade²⁴ com sua obra Macunaíma. Neste momento, encontrava-se no estilo arquitetônico neocolonial uma alternativa lógica com o panorama sócio-político da época. Esta tendência buscava “a revalorização de tradições construtivas e linguagens regionais de caráter tradicional” (REIS FILHO, 2005, p. 69). No

²⁴ **Mário de Andrade** (1893-1945) - Intelectual, escritor, crítico literário, musicólogo, ensaísta, folclorista brasileiro. Um dos principais expoentes da Semana de Arte Moderna de 1922, movimento que revolucionou os cânones da arte e da cultura brasileira. A Semana traz à cena cultural novos valores estéticos identificados com as vanguardas europeias, mais simultaneamente voltadas para a valorização de um passado até então desprezado e a ruptura com o academicismo então vigente. O resgate de um Brasil de feição mestiça e desgarrado dos padrões europeus de então, mais indígena, mais africano, mais caboclo e caipira, inicia uma nova síntese cultural que procura abarcar as múltiplas faces da brasilidade e da modernidade. Em 1936 redigiu o anteprojeto de criação do futuro SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, criado em 1937. Sua colaboração com o SPHAN, hoje Iphan, se estende até a sua morte precoce em 25 de fevereiro de 1945. Fonte: <http://portal.iphan.gov.br/80anos/noticias/detalhes/1024/mario-de-andrade>

mesmo ano aconteceu a Exposição Internacional Comemorativa do Centenário da Independência, no Rio de Janeiro, em que em torno de 80 edificações foram erguidas na área resultante do desmonte parcial do Morro do Castelo, nos arredores da Praça XV de Novembro.

Foi neste contexto e a pedido de Arnaldo Guinle, que dentro de uma grande propriedade da família em Teresópolis, foi construído o Mirante das Lendas. A construção de características neocoloniais (Fig. 6), seguindo o estilo arquitetônico em voga na época, é composta por dois corpos interligados por um avarandado, com o diferencial da aplicação de revestimento em azulejos decorados, que seguindo o movimento de resgate da cultura nacional, retrata passagens pitorescas da vida dos índios, outrora donos absolutos de toda região da Serra dos Órgãos, inspirando, provavelmente, a denominação do bairro, ruas e alamedas subjacentes, que hoje levam nomes como Lago Iaci, Alameda Iracema, Caxinauas, Iguapeba, entre outros.



Figura 6 - Mirante ainda íntegro, em foto sem data.
Fonte: Acervo Casa da Memória Arthur Dalmasso. Julho/ 2016

Sobre a nomenclatura das ruas, também há referência nos arquivos da prefeitura, sobre a visita do escritor José de Alencar à região no início do século XX, e sobre ele ter se declarado impressionado com a semelhança do local com os cenários imaginados (Fig. 7) por ele ao escrever seu romance indianista “O Guarani”. Este teria sido o motivo para Arnaldo Guinle, anos depois, ter batizado com nomes indígenas as ruas de sua propriedade e, coroando esta ação, ter ordenado a construção do Mirante com esta temática.



Figura 7 – Mirante das Lendas e a paisagem de Teresópolis em 1950.
Fonte: Acervo Casa da Memória Arthur Dalmasso. Julho/ 2016

Segundo fotos e outros documentos, originalmente a alvenaria e os tetos eram pintados de branco, com exceção do vão intermediário, onde era possível observar o madeiramento do telhado (Fig. 8), e havia dois grandes lustres pendentes para iluminação, em cada uma das extremidades. A cobertura era circular, em telhas tipo canal vitrificadas e pintadas de azul, porém foram substituídas em data não especificada nos documentos, por telhas de barro coloniais, assim como nos beirais dos vãos das varandas. Havia pináculos sobre as colunas

principais e nas cumeeiras dos telhados. O piso era em cerâmica vitrificada e as escadas em concreto apicoado. Em seu interior existem ainda, no primeiro bloco, vestígios do que já foi uma fonte, circundada por bancos de cerâmica.



Figura 8 - Vista interna do Mirante ainda íntegro, foto sem data.
Fonte: Acervo Casa da Memória Arthur Dalmasso. Julho/ 2016

Sobre a autoria do projeto, atribuída em alguns documentos ao engenheiro teresopolitano Carlos Nioac de Souza²⁵, existem divergências. Há registro da existência de um projeto de residência (Fig. 9) elaborado a pedido de Arnaldo Guinle, em Teresópolis, pelo arquiteto Victor Dubugras²⁶, expoente da arquitetura neocolonial no Brasil. Segundo registros, este projeto foi

²⁵ **Carlos Nioac de Souza** – Nos registros não há maiores informações a respeito da biografia do engenheiro citado como autor do projeto, nem de outras obras de sua autoria. Sabe-se apenas que ele atuaria na região de Teresópolis.

²⁶ **Victor Dubugras** (1868 – 1933) – foi um arquiteto francês, criado na Argentina e radicado no Brasil, um dos mais atuantes na última década do século XIX e nas três primeiras do século XX. Foi professor da escola politécnica de SP desde sua fundação até 1927. Sua arquitetura incluiu obras com características nacionalistas já em 1906, como o projeto para a estação ferroviária de Mairinque. Além de diversos projetos de características neocoloniais, foi o precursor da arquitetura moderna na América Latina. Faleceu na cidade de Teresópolis em 1933 .

desenvolvido no período entre 1926 e 1932, o mesmo da construção do Mirante, para um terreno elevado, localizado em uma montanha da cidade, assim como o local de instalação do Mirante. Nessa mesma época, o arquiteto estava se transferindo para o Rio de Janeiro, onde passou a realizar inúmeros projetos para a família Guinle. O projeto apresenta, além das características marcantes do estilo neocolonial, elementos que em muito se assemelham aos adotados no Mirante, como os arcos, varandas, coberturas em telhas cerâmicas e o emprego de azulejos nas fachadas. Assim, é possível supor que, apesar da autoria atribuída ao engenheiro Carlos Nioac de Souza, do qual não se tem notícia sobre outras obras realizadas, o Mirante tenha sido executado a partir de traçado inspirado, ou mesmo baseado, em alguma das versões do projeto de Victor Dubugras para o empresário Arnaldo Guinle, conforme consta no parecer do INEPAC – Instituto Estadual do Patrimônio Cultural, datado de 2001, do Conselheiro Rui Velloso.

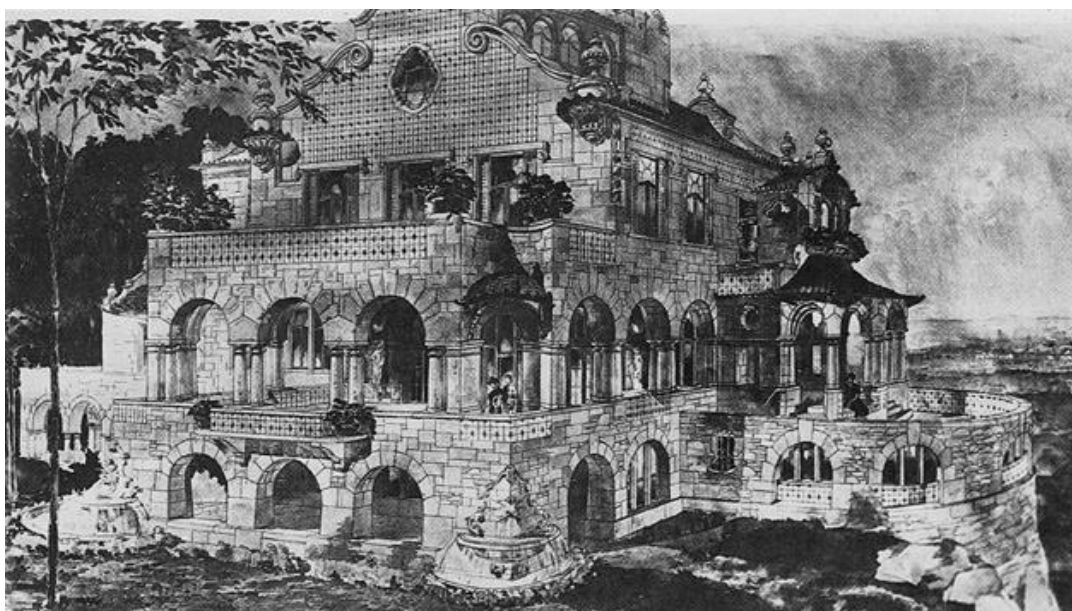


Figura 9 - Projeto de Victor Dubugras para a residência de Arnaldo Guinle em Teresópolis
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra35645/projeto-para-a-residencia-de-arnaldo-guinle-teresopolis-rio-de-janeiro>>. Acesso em: 29 de Abril 2017.

Na Secretaria de Cultura de Teresópolis, na Casa da Memória Arthur Dalmaso, onde se localiza grande parte da documentação histórica do município, e no INEPAC, não foi possível precisar a data em que as terras de propriedade da família Guinle foram vendidas, mas o que se sabe pela pesquisa é que as mesmas foram loteadas, dando origem ao bairro da Granja Guarani entre a década de 1950 e 1960. Na entrada do bairro, a uma distância de 1km do Mirante, é possível encontrar os vestígios da antiga entrada da propriedade (Fig. 10).



Figura 10 - Entrada Bairro Granja Guarani
Fonte: Foto da autora em Janeiro/ 2017.

Existe um outro Mirante (Fig. 11), de menores dimensões, porém bastante semelhante ao da Granja Guarani, localizado em propriedade privada, no Terê Parque Hotel, com acesso a cerca de 500 metros do primeiro. Seguindo a mesma volumetria e mesmo padrão de cobertura, a decoração interna, também em azulejos de autoria de Jorge Colaço, representa outras cenas de lendas indígenas, como “A origem dos homens” e “O curupira e o pobre”. O acesso a ele se dá pelo interior do terreno do Hotel, através de caminhada em meio à mata atlântica, até chegar à beira de um córrego local, com nascente na Serra dos Órgãos, sendo a vista do Mirante uma

queda d'água. O estado de conservação não somente dos painéis de azulejos, como de toda a edificação, é deveras contrastante com o do objeto de estudo, o que se dá não tanto pela dificuldade de acesso por entre a mata até a margem do rio, mas principalmente por estar ele em propriedade com acesso restrito. A comparação entre os dois mirantes pode nos dar uma ideia do quão belo seria o Mirante das Lendas se este não houvesse sofrido o arruinamento. No início de 2017 discutiu-se no INEPAC a possibilidade de tombamento deste segundo Mirante, ideia vista favoravelmente pelos proprietários do Hotel, mas ainda sem definição.

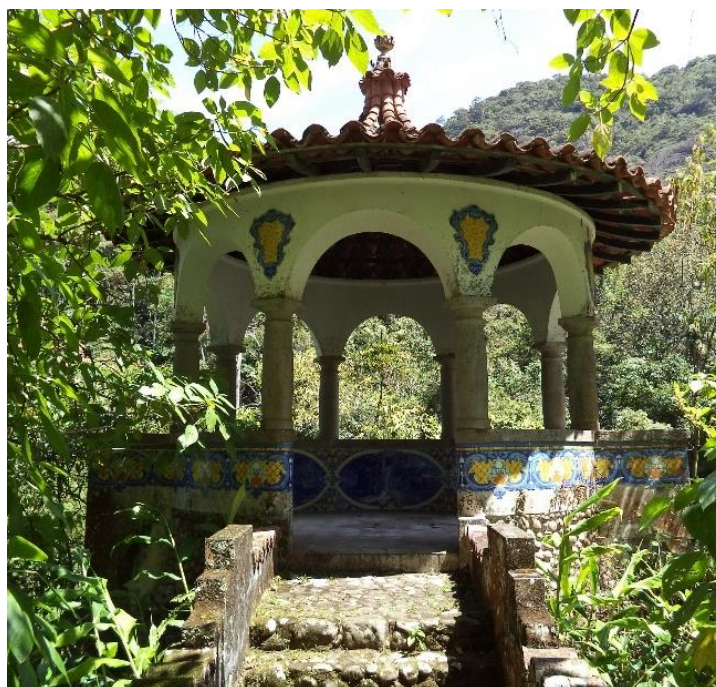


Figura 11 - Mirante Terê Parque Hotel
Fonte: Foto da autora em Outubro/ 2016.

Dentro da mesma propriedade existe uma fonte de água em estilo neocolonial (Fig. 12), com outro painel de composição de Jorge Colaço, porém desta vez a temática representada é mais próxima à azulejaria tradicional portuguesa, com uma cena de paisagem campestre com bodes pastando à beira de um riacho, onde um flautista toca para uma dama sentada à margem.



Figura 12 - Fonte com painel em azulejos - Terê Parque Hotel
Fonte: Foto da autora em Outubro/ 2016.

No edifício sede da administração do hotel, existe um banheiro revestido com azulejos de padrão geométrico tipo tapete encimados por roda teto decorado com faixa de azulejos, onde pode-se ver a assinatura do mestre Jorge Colaço (Fig. 13).

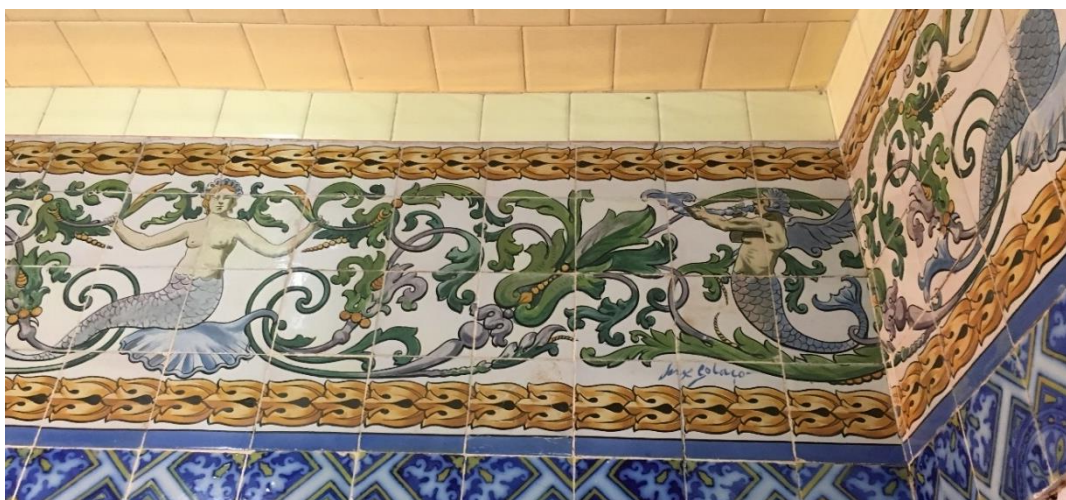


Figura 13 - Detalhe faixa de azulejo do banheiro da sede do Terê Parque Hotel.
Foto da autora em Outubro/ 2016.

A existência destes painéis com as mesmas características tanto arquitetônicas como particularmente da azulejaria, em distância tão curta do Mirante das Lendas, nos faz acreditar que todas faziam parte do mesmo conjunto, a extinta propriedade da família Guinle, que na divisão das terras para o loteamento, acabou por dar destinos tão diferentes aos espaços.

É difícil precisar em que momento o Mirante passou a sofrer com o vandalismo e o abandono, pois é escasso o material de pesquisa pública, por conta dos eventos trágicos como enchentes que teriam destruído o acervo documental da cidade. Em jornais da época, há relatos de moradores locais que dizem que no ano seguinte à construção, já existiriam azulejos danificados no Mirante, isto é, em 1930. Por esta razão são poucas as imagens do Mirante ainda íntegro (Fig. 14).



Figura 14 - Mirante ainda com suas coberturas. Década de 1980.
Fonte: Acervo Casa da Memória Arthur Dalmaso. Julho/ 2016

Com a venda de toda a área da fazenda por parte da família Guinle e a posterior divisão das terras para venda de lotes menores, por volta dos anos 1950/1960, o trecho de terreno de aproximadamente 2.000m² em que o Mirante está inserido, acabou por restar em meio às residências erguidas ao seu redor. Muito provavelmente por conta da beleza da edificação, ainda que sem estar sob nenhum instrumento de proteção nesta época, o Mirante “sobreviveu”, por décadas, porém sem conservação adequada. Mesmo sendo de propriedade dos donos do loteamento, o espaço se tornou informalmente de uso público, como um terreno baldio por entre os demais lotes, suscetível ao vandalismo e à depredação. Nas décadas seguintes, em total estado de abandono, foi utilizado como cocheira de cavalos, por usuários de drogas e outros fins, como relatado em jornais locais da época, como pode ser visto nos anexos 1 a 4.

Foram diversas as tentativas de aprovação junto à prefeitura de Teresópolis para a redução da área do terreno do Mirante por parte do então proprietário, sr. Jorge Alberto Mereb. Um deles, propunha a redução da área do entorno do Mirante a 500m², criando outros lotes residenciais na área imediata deste. Até a demolição do Mirante foi cogitada, após as negativas de aprovação de propostas de loteamento por parte da prefeitura municipal. Na mesma época, a ação dos vândalos se tornou mais ostensiva, quando utilizando ferramentas contundentes, os rostos dos índios e dos animais, nos painéis de azulejos, foram propositalmente desfigurados.

Após longo tempo gasto em tentativas frustradas de mediar junto ao proprietário as intervenções de conservação do Mirante, a prefeitura da cidade de Teresópolis, ciente do valor do edifício, observando a degradação evidente, e atendendo a reclamação de movimentos culturais diversos, solicitou em outubro de 1987 o tombamento da edificação junto ao Instituto Estadual de

Patrimônio Cultural, INEPAC. Porém o Mirante já se encontrava em avançado processo de deterioração, conforme pode ser visto na Figura 15, com azulejos danificados e sem parte das telhas de suas coberturas.



Figura 15 - Mirante das Lendas em 1987.
Fonte: Processo de Tombamento INEPAC E-18/300.320/87

No mês seguinte do mesmo ano, o tombamento provisório, através do processo INEPAC E-18/300.320/87 (Anexo 5 e 6), assinado pelo então diretor geral do INEPAC, arquiteto Jorge Czajkowski, acautelou o Mirante, situado aos lotes 19 e 20 do loteamento da Granja Guarani, ressaltando em sua ficha de tombamento, além das particularidades neocoloniais, a riqueza da expressão gráfica da azulejaria existente, e também a forte relação com a paisagem em que está inserido, mas não explicitava as condições físicas do Mirante à época. A proteção definitiva foi dada em novembro de 1991.

Porém, o tombamento não garantiu a manutenção do objeto. A prefeitura, em 1989, sem recursos financeiros para custear a restauração e estando ainda o Mirante em propriedade privada, buscou apoios externos, contatando entre outros a Fundação Roberto Marinho, a Fundação Cultural Brasil – Portugal e o Consulado Geral de Portugal, mas sem sucesso. Em 1996, as coberturas não suportaram as fortes chuvas do fim do verão e acabaram por desabar (Fig. 16). Gradativamente, o restante do madeiramento e forros foi desaparecendo, devido tanto ao desgaste natural agravado com a ausência das coberturas, quanto à barbárie a que estava exposto e as condições climáticas da região.



Figura 16 - Desabamento das coberturas do Mirante, 1996.
Fonte: Acervo Casa da Memória Arthur Dalmasso. Julho/ 2016

Somente em março de 2011 e após longa batalha judicial, foi julgada procedente a desapropriação do terreno, sendo este então doado por acordo, pelo seu antigo proprietário, à prefeitura Municipal de Teresópolis. Na ocasião, a condição do Mirante já era de total arruinamento (Fig. 17).



Figura 17 - Mirante das Lendas em 2011, ano da desapropriação

Foto: O Globo. Fonte: <http://oglobo.globo.com/rio/bairros/granja-guarani-sofre-com-esquecimento-do-poder-publico-3418522>.

Apesar das condições físicas e climáticas do local, e da falta de infraestrutura, a comunidade atribui reconhecimento ao bem, o que pode ser identificado pela organização periódica de mutirões para a limpeza do terreno e corte da vegetação circundante, campanhas buscando assinaturas para petições junto ao governo para a restauração do Mirante desde a década de 1980 até hoje, conforme relatos de jornais locais, além da utilização do espaço, apesar das suas

precárias condições, como cenário de eventos culturais (Fig. 18), chamando atenção para este que poderia ser mais um dos pontos turísticos do município.



Figura 18 - Ação Cultural no Mirante da Granja Guarani em 2014.
Fonte: Site <http://teretotal.blogspot.com.br>. Evento ocorrido em 16/03/2014

Desde 2011, diversas ações judiciais já tramitaram exigindo a obrigatoriedade da restauração, e fixando prazos para a reforma que deverá, obrigatoriamente, incluir toda a área de entorno. Os prazos já venceram, mas por falta de recursos, nenhuma ação efetiva foi tomada. Há uma parceria – por conta da atual crise econômica do Estado do Rio de Janeiro paralisada – entre o município de Teresópolis, o INEPAC e o Instituto Cultural Cidade Viva, entidade sem fins lucrativos de ação na área da cultura, que buscava viabilizar a obra. O projeto contemplaria além da restauração do imóvel, a construção de infraestrutura para visitantes.

2.2 O CONJUNTO AZULEJAR DO MIRANTE

O conjunto azulejar do Mirante é composto de seis painéis principais historiados com motivos folclóricos, revestimento do embasamento das colunas, parte inferior dos arcos, além das partes internas das varandas. Nos painéis externos principais estão representadas cenas de quatro lendas indígenas brasileiras da mitologia tupi-guarani: "O Dilúvio", "O Anhangá," "A moça que saiu pra procurar marido" e "Como a noite apareceu".

Esta última narra que no começo do mundo só havia o dia. A noite estava adormecida nas profundezas do rio com Boiúna, cobra grande que era senhora do rio. A filha de Boiúna, uma bela moça, tinha se casado com um índio de uma aldeia nas margens do rio, que não entendia porque ela não queria dormir com ele. A moça respondia sempre: “– É porque ainda não é noite”. E ele respondia: “– Mas não existe noite. Somente dia!”. Um dia, determinado, o índio decidiu buscar a noite e reuniu seus mais fiéis amigos para irem até as margens do rio. Boiúna, saiu de sua morada, entregou-lhes a noite dentro de um caroço de tucumã, fruto da Amazônia, como se fosse um presente para sua filha. Os três carregavam o fruto quando começaram a ouvir barulhos de sapos e grilos. Curiosos, resolveram abrir a tucumã para ver que barulho era aquele. Ao abri-la, a noite soltou-se e tomou conta de tudo. De repente, escureceu. (FRANCHINI, 2011).

No painel da Figura 19, vê-se 3 índios chegando de canoa à Boiúna, detalhe de um dos 3 painéis alusivos a esta narrativa existentes na parte externa do Mirante:



Figura 19 – Detalhe planificação painel de azulejos com a lenda "Como a noite apareceu".
Fonte: Planificação de Christiane Ammon em 1993, arquivo cedido pelo INEPAC.

Outra história contada pelos painéis é “O Anhangá”, personagem corriqueiro das lendas indígenas, que se apresenta sob a forma de um cervo branco com os olhos em brasa e seria uma das entidades sobrenaturais mais temidas pelos índios. Espírito da caça das florestas amazônicas, ou cervo guardião das florestas, os catequistas jesuítas o denominaram como demônio, pela existência dos chifres, repetindo aqui a interpretação dos mitos das florestas da Europa pagã, quando Cernunos²⁷ e outras divindades pré-cristãs, também dotadas de chifres, passaram a encarnar no imaginário cristão, o Diabo. Na lenda, o Anhangá seria uma figura tão corajosa, que se caçada, mastigaria o cano de uma espingarda como se fosse cana-de açúcar (FRANCHINI, 2011). Na imagem em detalhe (Fig. 20), primeira de uma série de 3 quadros localizados na face do Mirante voltada para a encosta, percebe-se um índio avistando na lateral esquerda o Anhangá, seguido de perto por outra entidade da floresta.

²⁷ **Cernunos** é o nome convencional dado às representações de um veado com chifres no politeísmo Celta.



Figura 20 – Planificação do painel de azulejo com a lenda "O Anhangá e o Caçador".
Fonte: Planificação de Christiane Ammon em 1993, arquivo cedido pelo INEPAC.

É possível ver nos painéis representações indígenas, animais nativos da fauna brasileira como cobras, macacos e aves, e diversas referências à mata tropical. As cenas têm predominância das cores azul e branco, com cercadura decorada em tons de amarelo. Contornando os painéis, há uma sequência de padrões de florões diversos, cercados de um friso torcido em amarelo, onde abaixo se percebe a inscrição do nome da cena representada (Fig. 21).



Figura 21 – Detalhe frisos e inscrição dos painéis.
Foto da autora em Janeiro/ 2017.

Nas bases das colunas temos revestimento em azulejo em todas as faces, e em cada uma delas é notado um padrão tipo tapete, com predomínio da cor amarela, formando quatro florões maiores. Em torno, repete-se o friso torcido dos painéis, seguido de cercadura em azul.



Figura 22 - Detalhe padrão tapete na base das colunas.
Foto da autora em Janeiro/ 2017.

Na parte inferior das arcadas das varandas do Mirante, há uma faixa em tons de azul, formando uma sequência de flores e círculos, circundados por guarnição poligonal recortada em azul cobalto. Na parte interna da vista principal do Mirante e na sua parede oposta, repetem-se em quadros menores, outras lendas, entremeadas de florões e frisos decorativos. Nas outras duas faces restantes, verifica-se a existência de dois bancos (Fig. 22), arredondados conforme a parede existente, com o mesmo padrão de revestimento do conjunto. No vão central desta área, temos os vestígios da antiga fonte (Fig. 23).



Figura 23 - Vista interna do Mirante das Lendas. Detalhes dos bancos internos e arcos.
Foto da autora em Janeiro/ 2017.



Figura 24 – Local da antiga fonte no Mirante das Lendas.
Foto da autora em Janeiro/ 2017.

▪ O autor, Jorge Colaço

Todo conjunto azulejar é de autoria do artista português Jorge Colaço, também pintor a óleo, ceramista e caricaturista, um dos responsáveis pelo ressurgimento da arte da azulejaria em Portugal no princípio do século XX. Colaço nasceu no Consulado de Portugal no Tânger, no Marrocos, descendente de diplomatas portugueses e desde muito jovem mostrou vocação para as artes plásticas. Estudou arte em Madrid e Paris por vários anos, tendo contato com grandes artistas da época, chegando a expor suas telas em salões de prestígio. Por ser o foco desta dissertação a azulejaria, não nos aprofundaremos sobre sua profícua criação no campo da pintura à aquarela e à óleo, e nem em suas colaborações como caricaturista em diversos periódicos de circulação em Portugal até as duas primeiras décadas do século XX.



Figura 25 - Jorge Colaço aos 22 anos em Paris, em Lisboa/1905 e auto caricatura de 1908.

Fonte: <https://www.facebook.com/Jorge-Cola%C3%A7o-633556963369390>. Acesso em Outubro/ 2017.

Embora sua paixão pela pintura, a dificuldade em viver apenas dessa atividade era comum a muitos jovens pintores dessa época, o que leva Jorge Colaço a voltar sua atenção ao azulejo,

ensaiando por volta de 1903 suas primeiras pinturas sobre este suporte, muito incentivado pela amizade com o sr. James Gilman, na ocasião administrador da Fábrica de Sacavém²⁸. Dois anos depois Colaço abre o que considerou ser seu primeiro atelier voltado a pintura de azulejos, na Rua Pedro V, nº30, em Lisboa, motivado pelo aumento do número de encomendas, o que demandava um espaço maior para trabalho. A sua extensa obra foi em grande parte resultado do ofício desenvolvido em um atelier independente à Fábrica de Sacavém, onde se instalou por volta de 1905 até 1923. A partir de 1924, e até seu falecimento em 1942, Colaço trabalhou para a Fábrica Cerâmica Lusitânia²⁹ e, tal como havia acontecido na Fábrica de Sacavém, estabeleceu seu atelier independente da fábrica.

Entusiasmado com a azulejaria como suporte à sua pintura, Jorge Colaço desenvolveu “as mais variadas técnicas sobre azulejo: corda seca³⁰ (Fig. 26), serigrafia³¹, relevos, texturas, prateados, dourados, tudo era pretexto para satisfazer os seus propósitos de inovação” (FRANCO, VIEIRA, 2012). Sua experiência com a pintura à cavalete o levou a experimentações que fugiam das técnicas tradicionais, sobretudo quando:

Resolveu desenvolver a pintura em azulejo como se de um quadro a óleo se tratasse. Assim, Colaço utilizou dois processos distintos: o tradicional, de

²⁸ A **Fábrica de Loiça de Sacavém**, fundada em 1850, foi uma célebre unidade industrial de produção cerâmica situada na freguesia de Sacavém, em Portugal.

²⁹ A **Companhia da Fábrica Cerâmica Lusitânia** foi fundada em 1890 e foi a última grande fábrica de cerâmica de Lisboa em funcionamento até os anos de 1970.

³⁰ **Corda seca**: Técnica de decoração que consiste na inscrição dos motivos ornamentais marcados com uma mistura de óleo de linho com óxido de manganês sobre o azulejo já cozido. Estas linhas separam as diferentes cores, evitando a sua mistura durante a fusão dos vidrados. (MNAZULEJO, 2007, p. 102)

³¹ **Serigrafia**: Técnica de decoração em que os motivos são transferidos para a chacota ou para o vidrado com o auxílio de bastidores de seda, onde foram previamente desenhados os elementos de decoração, distribuídas entre zonas cheias e vazias. Os bastidores atuam como uma estampilha não permitindo que os pigmentos passem para determinadas áreas da imagem. (MNAZULEJO, 2007, p. 118)

pintar por debaixo do vidrado³², e o de pintar por cima do vidro, este último que era o que melhor dominava tendo em conta a sua formação em pintura, e também o que lhe permitia obter efeitos que o primeiro processo não possibilitava. “Era também, de certo modo uma actualização, a procura de uma solução nova para o azulejo português.” O próprio Jorge Colaço argumenta: “O [processo] tradicional, de pintar por baixo do vidro, e o de pintar por cima do vidro; processo que adoptei, desde que verifiquei serem idênticas nos dois as garantias de duração... escolhi aquele que, por estar menos sujeito a surpresas e contingências, melhor podia dominar” (FRANCO, VIEIRA, 2012).



Figura 26 - Painel com técnica da corda seca, temática indianista, imóvel particular/ Lisboa.
Fonte: (FRANCO, VIEIRA, 2012)

Em janeiro de 1933, no artigo “A arte da decoração em azulejos – Porque me decidi pintar como pinto”, na primeira publicação da revista mensal “Cerâmica e Edificação” (Fig. 27), o artista

³² **Vidrado:** Preparado à base de vidro em pó misturado com óxidos e outras substâncias e que cobre a superfície das peças cerâmicas. Tem por finalidade primeira impermeabilizar o objeto em chacota, aumentar a resistência física da superfície à ação dos agentes externos, e também ser meio de decoração. (MNAZULEJO, 2007, p. 120)

falou sobre sua técnica de preferência – a pintura sobre o vidro já cozido – e pode explicar o emprego de temas de cunho nacionalista, muito presente em suas obras: “Nestes tempos de brumas, o nacionalismo é a atmosfera salvadora, cabendo aos artistas, nas expressões da sua arte (que são as que perduram), deixar vincados o amor da terra e o respeito pelas tradições – para que não sequem as fontes do futuro.” (COLAÇO, 1933).



Figura 27 - Capa da 1ª publicação da revista "Cerâmica e Edificação", em 1933.
Fonte: (BIBLIOTECA GERAL DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA, 1991).

As representações de caráter histórico são muitas dentre as pinturas de Jorge Colaço, fazendo menção aos “tempos áureos” de Portugal. Dentre elas, destaca-se a aparição por mais de uma

vez da figura lendária de “Adamastor³³” (Fig. 28), personagem da epopeia portuguesa “Os Lusíadas”, de Luís de Camões, maior figura da literatura lusófona. Anos depois, no Mirante das Lendas, Colaço repetiria a representação de lendas, agora de origens brasileiras, também com forte relação a outra obra literária – O Guarani, de José de Alencar.



Figura 28 - Painel "O Adamastor" (1907), Palace Hotel Buçaco.
Foto da autora em Novembro/2016

Nas primeiras décadas do século XX, a expansão da rede ferroviária portuguesa criou a necessidade de reforma das antigas estações, onde a decoração com azulejos foi ricamente utilizada, por ser este um revestimento que atendia as exigências dos recentes padrões de

³³ Inspirado em Homero e Ovídio, o episódio do gigante Adamastor é o mais rico e complexo episódio do poema, de natureza simbólica, mitológica e lírica. Historicamente, simbolizaria a superação pelos portugueses dos perigos que o mar representava à época das grandes navegações.

higiene. Assim, os painéis azulejares revestiram paredes destes locais públicos, criando cenários pintados à mão e inspirados no modo de vida tradicional das classes populares:

Aí se exibem os monumentos históricos e outras maravilhas de Portugal, bem como o carácter do povo português através dos retratos dos árduos labores da agricultura e pescas, embora condimentados pela boa disposição e alegria com que eram encarados, em paralelo com os trajes e ciclos festivos regionais assumidos na sua variedade e riqueza. Jorge Colaço serviu as intenções desta mensagem etnográfica de cariz ruralista, com uma obra que marcou indelevelmente a produção azulejar do século XX. (FRANCO, VIEIRA, 2012)

Desta fase, sua obra mais notável e mais reproduzida são os azulejos de decoração da Estação de São Bento (Fig. 29), no Porto, em Portugal, datados em 1903:

A espetacular *Entrada de D. João no Porto* e outros momentos destacados da história da cidade, como a *Batalha de Arcos de Valdevez*, vistas e cenas rurais e ainda a *História dos Transportes*, excepcionalmente integrados no espaço interior da Estação, dão conta das reais capacidades decorativas do pintor. (ARRUDA, 1999)



Figura 29 - Estação São Bento, no Porto.
Foto da autora em Novembro/ 2016.

Os painéis decorativos executados para o Palácio do Buçaco e para a Estação São Bento são considerados os melhores momentos da obra de Colaço, “nomeadamente na articulação com os espaços que a arquitetura lhe reserva, numa correta definição de temas, escalas e elementos de separação, como cercaduras e padronagens que no caso deste pintor, funcionam por vezes como moldura para sua pintura” (ARRUDA, 1999, p. 417). Relação esta que se confirma no Mirante das Lendas, quando observamos o encaixe harmonioso entre o suporte e os painéis, a arquitetura e a decoração.

Além das temáticas já citadas, temos na Igreja dos Congregados (1929) e na de Santo Idelfonso (1932), ambas na cidade do Porto, uma magnífica amostra de painéis azulejares com motivos religiosos de autoria do artista. Internacionalmente, temos exemplares do trabalho de Jorge Colaço na Suíça, no antigo palácio da Sociedade das Nações, em Genebra e na Inglaterra, no castelo de Windsor. No Rio de Janeiro, temos painéis seus no Liceu Literário Português e no Estádio de Futebol de São Januário, sede do Clube de Regatas Vasco da Gama, construção no estilo neocolonial, projeto do também português arquiteto Ricardo Severo.

Cabe ressaltar que em todos os exemplos citados, as obras de Colaço se encontram preservadas e são atrativos turísticos importantes para estes locais. Por toda esta trajetória artística, pela inovação de técnicas e pelo amplo e variado acervo deixado, Jorge Colaço é considerado um dos principais responsáveis pelo renascimento da arte da azulejaria portuguesa no século XX.

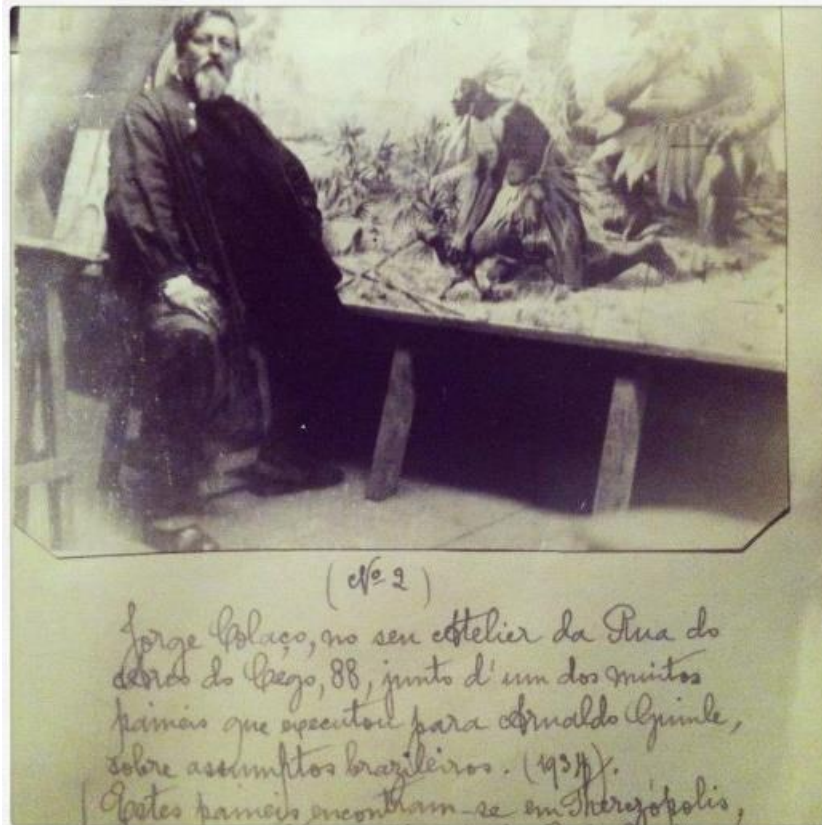


Figura 30 - Jorge Colaço junto de um dos painéis do Mirante.

Fonte: <https://www.facebook.com/Jorge-Cola%C3%A7o-633556963369390>. Acesso em Fev/ 2017.



Figura 31 - Detalhe assinatura autoria. Estação do Porto e Mirante das Lendas.

Fonte: Fotos da autora em Novembro/ 16 e Janeiro/ 17, respectivamente.

2.3 ANÁLISE DA ÁREA DE ENTORNO AO MIRANTE

As conexões entre o entorno e o monumento devem ser consideradas no planejamento de ações de intervenção, sobretudo quando o bem apresenta forte ligação com a paisagem, caso do Mirante das Lendas. Segundo a Carta de Atenas: “Em certos conjuntos, algumas perspectivas particularmente pitorescas devem ser preservadas. Deve-se também estudar as plantações e ornamentações vegetais convenientes”. (In: CURY, 2004, p. 14).

A economia da cidade de Teresópolis, assim como de outras cidades da região serrana fluminense, é voltada basicamente ao turismo, com diversos atrativos naturais e urbanos, dos quais o Mirante das Lendas pouco é lembrado, apesar de seu potencial. As Normas de Quito, de 1967, da OEA – Organização dos Estados Americanos aduz o termo “valorização” do monumento como forma de salvaguarda: “Valorizar um bem histórico ou artístico equivale a reabilitá-lo com as condições objetivas e ambientais” - isto é – “pôr em produtividade uma riqueza inexplorada, mediante um processo de revalorização que, longe de diminuir sua significação puramente histórica ou artística, a enriquece, passando-a do domínio exclusivo [...] a fruição de maiorias populares” (In: CURY, 2004, p. 111). Segundo esta norma, a utilização com fins turísticos do monumento “contribui para afirmar a consciência de sua importância e significação”.

Na década de 1970, na Recomendação Relativa à Salvaguarda dos Conjuntos Históricos e sua Função na Vida Contemporânea, resultante da Conferência Geral da Unesco de 1976, em Nairóbi, foi definida a ideia de ambiência: “quadro natural ou construído que influi na

percepção estática ou dinâmica desses conjuntos” (In: CURY, 2004, p. 220). Afirmativa confirmada na relação simbiótica entre a natureza envolvente e o Mirante.

Já a Declaração de Xi’An sobre a Conservação do Entorno Edificado, Sítios e Áreas do Patrimônio Cultural, de 2005, ampliou o entendimento do conceito de entorno, tendo esta área a influência na percepção da autenticidade do bem, reconhecimento dos seus significados e valores. Segundo o documento, “o entorno de uma edificação, um sítio ou uma área de patrimônio cultural se define como o meio característico seja de natureza reduzida ou extensa, que forma parte de – ou contribui para – seu significado e caráter peculiar” (ICOMOS, 2005). Esta declaração nos solicita a compreensão e a interpretação do entorno como condição fundamental para o entendimento do patrimônio que se deseja preservar. Tendo vista ao Mirante das Lendas com base nestes documentos, compreendemos a vinculação do monumento com a paisagem natural circundante, que lhe atribui sentido, formando cenário indissociável para compreensão dos seus valores.

Mediante todas estas referências, para uma eficaz compreensão da paisagem em que o Mirante está inserido, é necessário a leitura dos seus diferentes momentos temporais, da sua constituição, das interferências externas a que esta foi submetida, além do entendimento da influência dos espaços vazios na arquitetura, tanto na sua conexão com o ambiente edificado, quanto nas suas relações com o homem e a paisagem.

Com este objetivo foi realizada análise do bairro da Granja Guarani, local onde o bem se localiza, considerando as transformações da paisagem, estrutura morfológica, aspectos funcionais e sistema de espaços livres, formando diagnóstico capaz de subsidiar as diretrizes de

intervenção e visando a valorização mútua do bem cultural e seu entorno, atendendo as demandas da sua comunidade identificadas na análise. Para a pesquisa, visitou-se a cidade de Teresópolis, buscando um entendimento ampliado do local onde o Mirante está inserido, além da execução de levantamento de dados e fotografias. Também se buscou nos arquivos da prefeitura mapas, plantas e quaisquer outras informações que pudessem complementar este diagnóstico.

Após o entendimento do recorte espacial no qual o bem se insere e se relaciona (Fig. 32), foram analisadas sequencialmente as evoluções da paisagem e quais seriam os agentes de transformação; a estrutura morfológica atual, considerando o suporte físico, áreas verdes e áreas livres, bem como os aspectos legais ou ilegais e seus reflexos e padrões de parcelamento. Na sequência, foi feito o diagnóstico dos usos e fluxos, hierarquias e a caracterização em espaços de permanência ou circulação.



Figura 32 - Localização macro do Mirante.

Investigando-se as transformações da paisagem, nas informações obtidas no pouco acervo existente na Prefeitura de Teresópolis, sabe-se que toda região do bairro da Granja Guarani, foi formado da divisão da antiga propriedade pertencente à família Guinle, vendida no início dos anos 1940. O bairro se encontra em um platô no alto de uma colina, aos pés da Verruga do Frade, formação rochosa peculiar, onde uma pedra se equilibra no cume da montanha, e com vistas para a Granja Comary, bairro vizinho. De uso predominantemente residencial, com ruas tranquilas e de pouco movimento, a Granja Guarani fica distante cerca de 3km do Mirante do Soberbo, entrada da cidade de Teresópolis e a 9km da Igreja Matriz de Santa Tereza, na praça principal, em área contígua à mata do Parque Natural da Serra dos Órgãos.

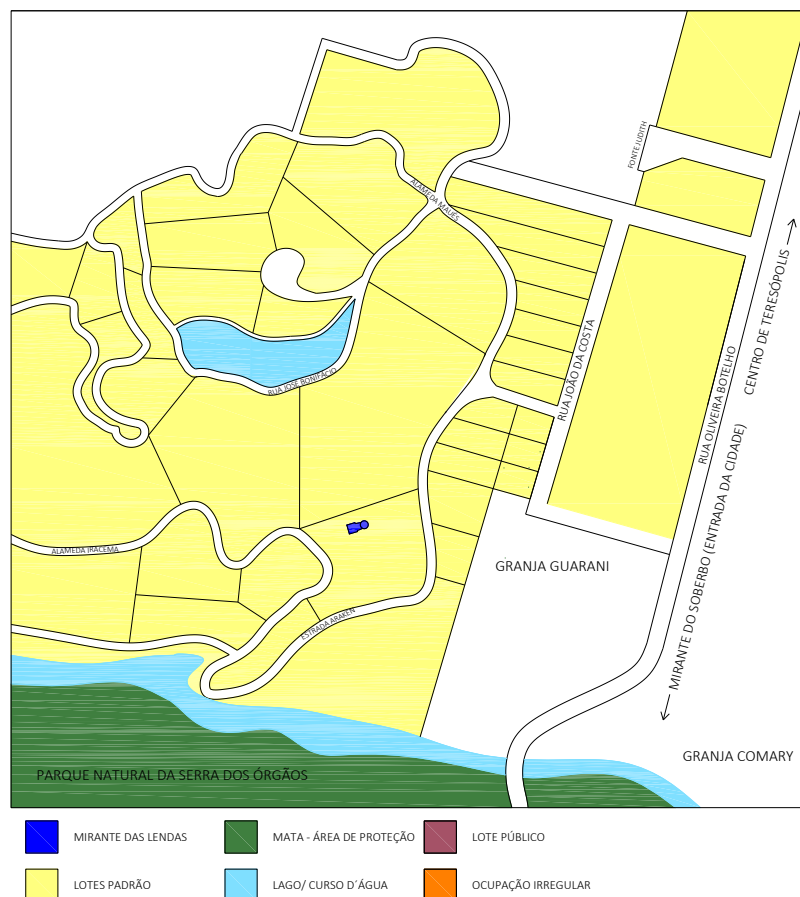


Figura 33 - Planta da Granja Guarani em 1976

Fonte: Planta de Situação do Bairro da Granja Guarani, fornecida pela Secretaria de Planejamento de Teresópolis, desenhada pela autora.

A passagem dos anos refletiu-se na paisagem da Granja Guarani de forma contundente. Observa-se o aumento da densidade da ocupação, principalmente nas áreas mais altas, por edificações informais, construídas por famílias de renda mais baixa (em laranja Fig. 34), inclusive com o aterramento de um antigo lago. Esta forma de ocupação contrasta com a instalação de hotéis de alto padrão e imóveis de luxo. Em rosa, temos a área livre, não edificada, restante dos processos de desmembramento. A passagem de rios foi estreitada, com a exploração imobiliária das suas margens.

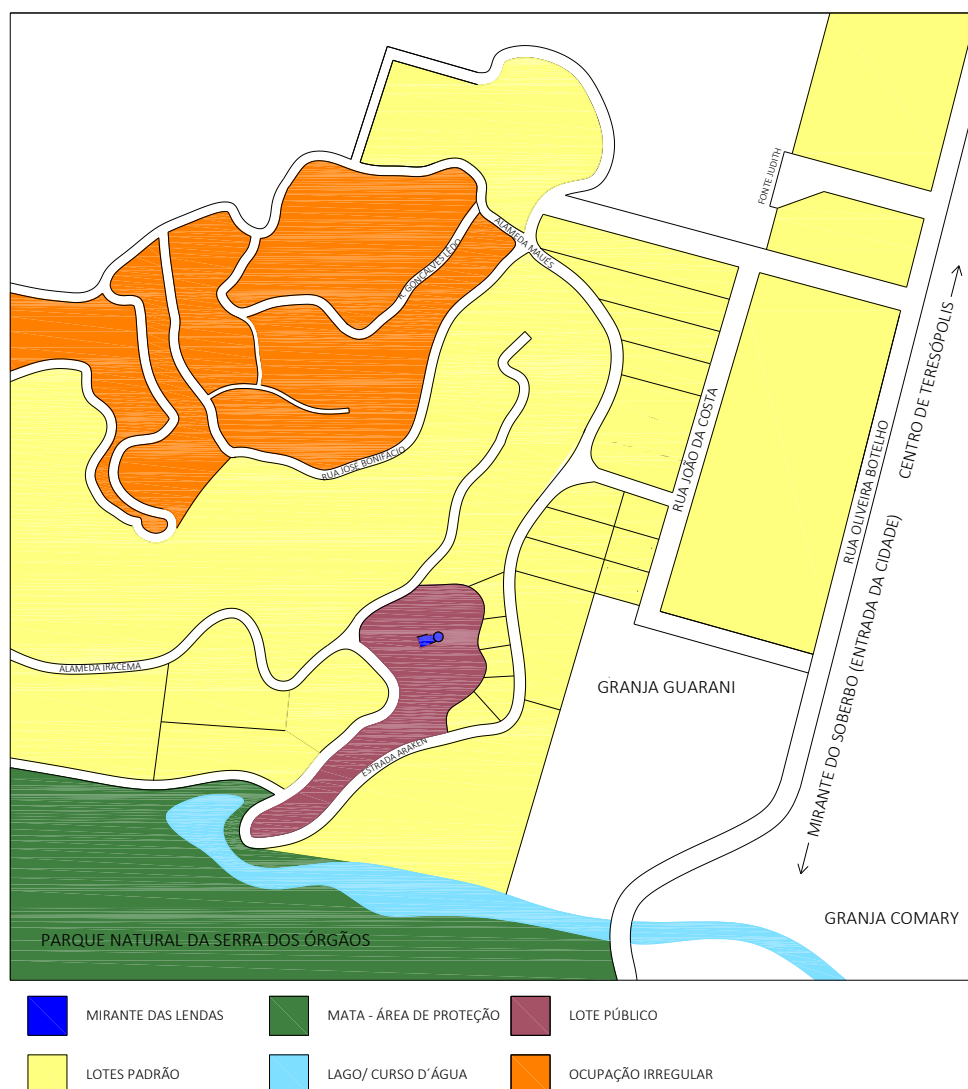


Figura 34 - Granja Guarani em 2016
Desenho elaborado pela autora a partir de análise no local.

Estudando a estrutura morfológica atual, através de análise da planta de 1976, redesenhada pela autora, e a vista aérea atual, é possível concluir que o antigo padrão de parcelamento não foi obedecido em algumas áreas, onde se observa a subdivisão de lotes. Apesar da ocupação adensada em alguns trechos, é predominante a presença de vegetação densa, com árvores de grande porte, arbustos e gramados, mesmo nos lotes particulares (Fig. 35).

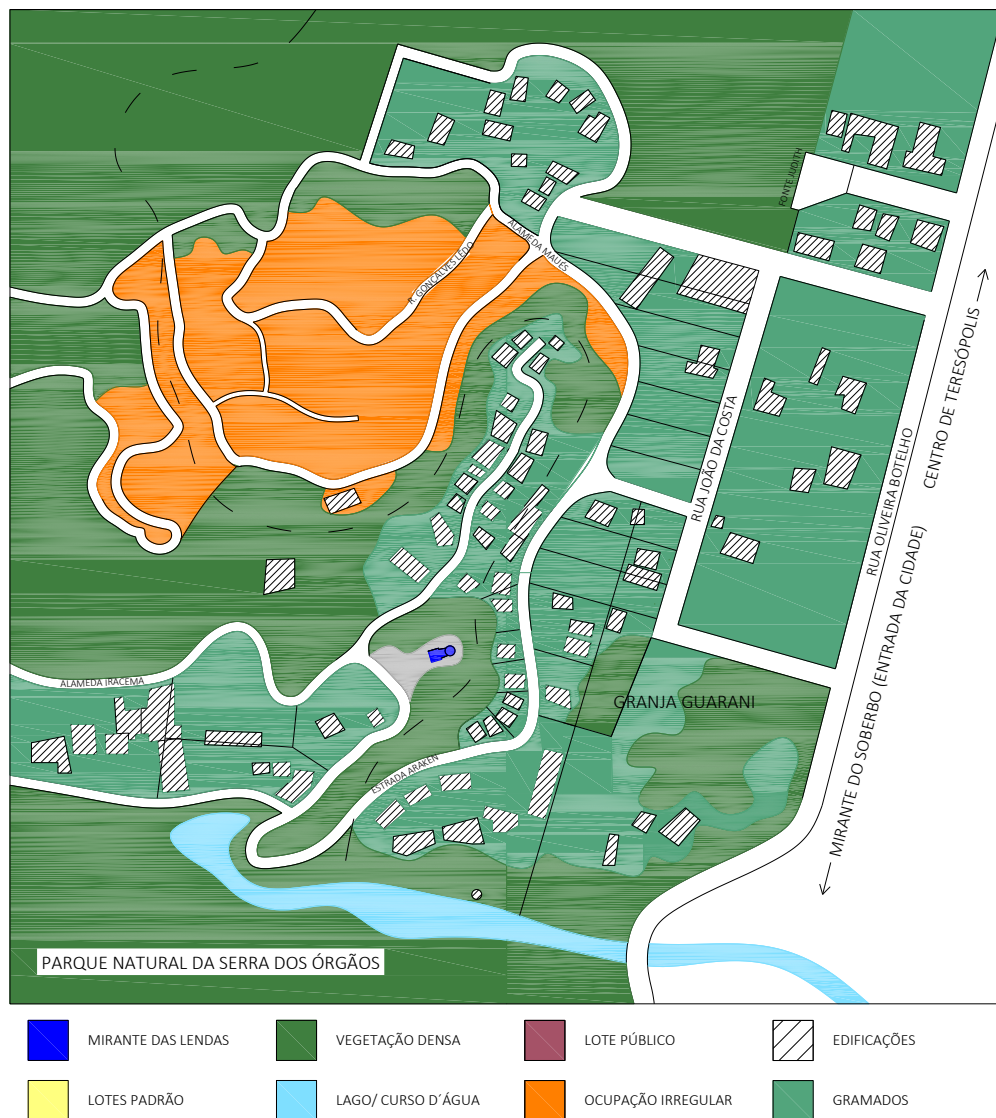


Figura 35 - Análise morfológica do entorno
Desenho elaborado pela autora a partir de análise no local.

Na legislação municipal, as leis nº1.232/88 e 1.233, regulamentam sobre o zoneamento e o parcelamento do solo da cidade, respectivamente. Não há referência específica sobre o parcelamento no bairro da Granja Guarani, e quanto ao zoneamento, admite-se o uso exclusivamente residencial em todas as suas, com exceção da Estrada Araken, Rua José Bonifácio e Alameda Maués, com recuo de 3m, o que não é observado no local. O gabarito não excede 2 pavimentos (exceto nas áreas de ocupações irregulares – Fig. 36) e em sua maioria as edificações possuem telhados cerâmicos e esquadrias de madeira (Fig. 36).



Figura 36 - Exemplos de tipologias de construção no bairro

Foto da autora em Janeiro/ 2017. Na foto da esquerda, trecho da Rua José Bonifácio. A esquerda, trecho da Alameda Iracema.

Considerando os aspectos funcionais e os sistemas de espaços livres (Fig. 37), verifica-se que por ser um bairro predominantemente residencial, salvo as unidades de hospedagem instaladas devido aos atrativos turísticos da região, temos ruas muito tranquilas e de pouca circulação de pessoas e automóveis. Asfaltadas, todas as ruas são de mão dupla, e há um acesso de pedestres por meio de escadaria ligando a Estrada Araken e a Alameda Iracema. Por estas mesmas características já citadas, em todo bairro não há nenhum espaço livre de uso público, salvo o próprio terreno onde está inserido o Mirante, que apesar de seu aspecto de abandono, ainda é

usado ocasionalmente em eventos culturais promovidos pelos moradores, o que reforça a necessidade de intervenção na área, para suprir esta carência da região.

Observando a planta a seguir (Fig. 37), temos as hierarquias e os fluxos de automóveis, desde o acesso principal da cidade, em vermelho, com trânsito intenso de veículos, passando pela Estrada Araken, grifada em laranja escuro, onde temos a circulação de ônibus municipal, às vias secundárias e internas, em laranja mais claro e amarelo. Com hachura vermelha, temos todas as edificações de uso residencial, a única exceção, em hachura verde, tem uso hoteleiro.

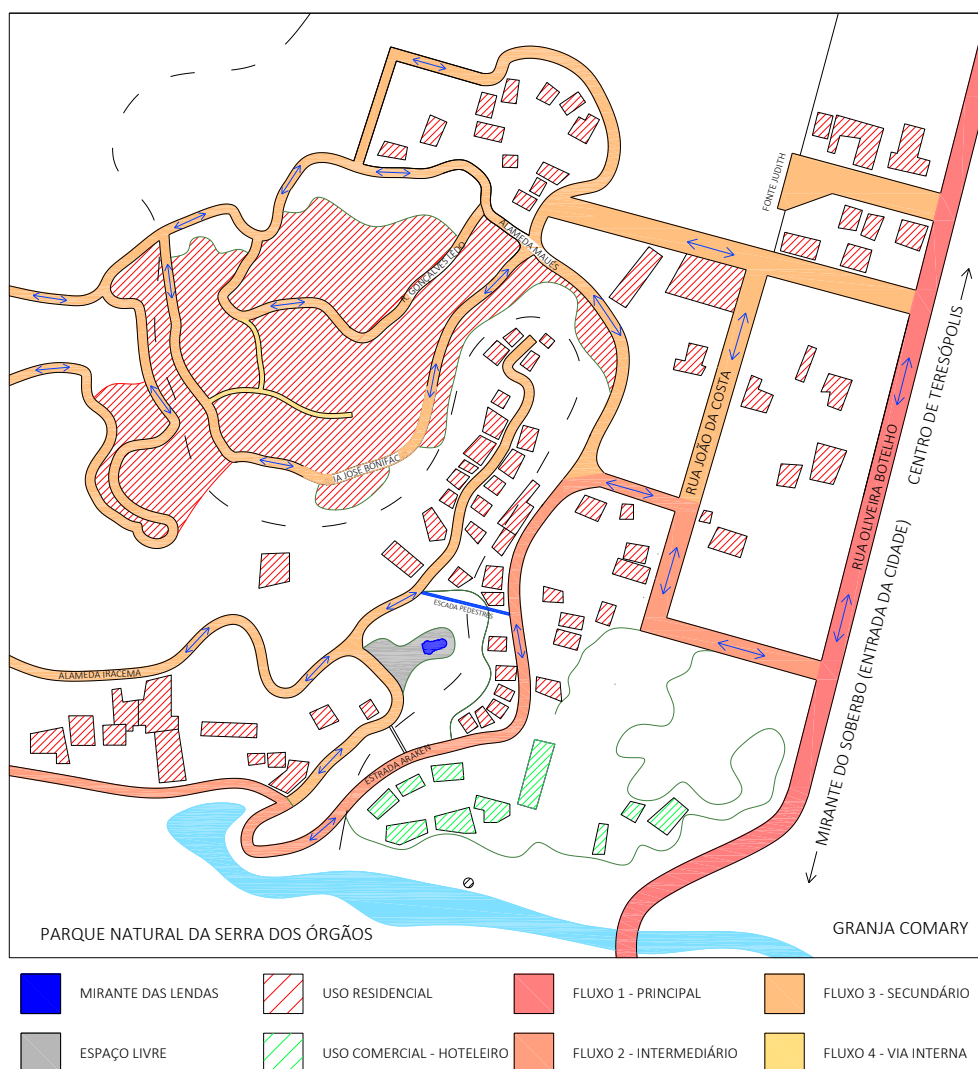


Figura 37 - Análise dos aspectos funcionais
 Desenho elaborado pela autora a partir de observação no local.

O estado progressivo de arruinamento do Mirante das Lendas pode em parte ser atribuído a algumas características de sua localização, em terreno de difícil acesso, cercado de residências e sem nenhuma infraestrutura de vigilância ou iluminação. A degradação acelerada do imóvel certamente teria sido menor ou mais controlada caso este ficasse em um local de maior visibilidade, pois inibiria a degradação contínua a que ele é submetido. Mediante isso, faz-se necessário e urgente, além da intervenção no Mirante em si, uma abordagem integral, que considere a relação do Mirante com a paisagem natural ao seu entorno, buscando uma valorização mútua e potencializando a assertividade do projeto de intervenção.

Com base nas análises até aqui relacionadas, sobressaem-se duas áreas livres com potenciais a explorar na intervenção do Mirante, diretamente relacionadas a paisagem natural de entorno que se pretende valorizar. Seriam elas o entorno imediato deste, hoje um terreno baldio, público e abandonado (área livre 01); e os lotes restantes do antigo loteamento, particulares, mas passíveis de desapropriação (área livre 02), conforme figura a seguir:



Figura 38 – Áreas de entorno imediato



Figura 39 - Terreno circundante ao Mirante (área livre 01)
Foto da autora, Janeiro/ 2017.



Figura 40 - Trecho do terreno adjacente ao Mirante (área livre 02)
Foto da autora, Janeiro/ 2017.

Sabe-se, pela pesquisa iconográfica realizada (Fig. 41 e 42), que existe uma escada lateral e um muro de arrimo em pedra em torno do Mirante, na parte voltada para a encosta, atualmente recoberto por sedimentos e vegetação, não havendo vestígios visíveis. Sugere-se, portanto, que

seja feita escavação, com o devido acompanhamento arqueológico, com a finalidade de trazer as vistas tanto a escada quanto o muro, permitindo que o visitante contorne o Mirante, tendo acesso aos demais painéis de azulejo.



Figura 41 - Vestígios da escada lateral ao Mirante (2013)
Fonte: <http://granjaguaraniiluminada.blogspot.com.br/2013/05/>



Figura 42 - Vestígios da escada e área de contorno (2013)
Fonte: <http://granjaguaraniiluminada.blogspot.com.br/2013/05/>

Mediante o já exposto, o programa desta intervenção, deve abranger a criação de infraestrutura para visitantes, já que o bem se encontra, como já dito, em bairro residencial, isolado de outros atrativos. Além disso, por se tratar de uma rua de subida muito íngreme, a absorção deste espaço é favorável à criação de uma circulação mais atrativa, suavizando a dificuldade do percurso.

Segue quadro com o resumo dos parâmetros de observação do entorno, que subsidiarão as diretrizes do estudo preliminar do item 3.1:

Quadro 1 - Parâmetros de observação do entorno

| Parâmetros de Observação | Entorno do Mirante (Área 01) | Terreno Vizinho (Área 02) |
|--------------------------|--|--|
| Características | Área pública de permanência; Platô sobre o morro, com vista para as montanhas; Entorno residencial; Chão de terra batida. | Área privada de circulação; Terreno em desnível; Muita vegetação; Não edificado. |
| Problemas | Acesso dificultado pelo aclave; Pouca visibilidade; Pouco espaço para desenvolvimento de programa de infraestrutura. | Propriedade particular, depende de desapropriação; Dificuldade em garantir acessibilidade em terreno inclinado. |
| Potenciais | Diretamente ao lado do Mirante; Já é utilizado pela comunidade em eventos. | Ligação direta ao Mirante; Transporte público em frente; Grande espaço livre. |

2.4 CARACTERÍSTICAS ARQUITETÔNICAS DO MIRANTE

Nos arquivos públicos da cidade de Teresópolis são poucos os registros referentes ao Mirante, havendo escasso material que represente graficamente o espaço. Desta forma, e com base em arquivos cedidos gentilmente pelo INEPAC, foi realizado o levantamento físico in loco de todas as medidas existentes na edificação, resultando nas plantas de arquitetura que virão a seguir, que representam as condições do Mirante quando íntegro, servindo este material como subsídio para a composição das propostas de intervenção do Capítulo 3. Os diagnósticos do estado atual de conservação do Mirante e de seus azulejos serão tratados no item 2.5.1 e 2.5.2

A área total da edificação soma 88,90m², em dois diferentes níveis - o mais alto, voltado para a montanha Verruga do Frade, e o mais baixo, mais próximo à encosta - identificados pelos dois corpos de telhado independentes. A edificação é dividida entre a área de estar, onde existia uma fonte (Fig. 24), circundada nas duas laterais por bancos revestidos em azulejos, por onde se tem acesso após seis degraus, e a área propriamente dita de observação da paisagem, com uma varanda voltada para encosta com a vista principal. No meio destas, o hall, originalmente sem forro, por onde se acessa o Mirante, conforme corte esquemático (Fig. 43):

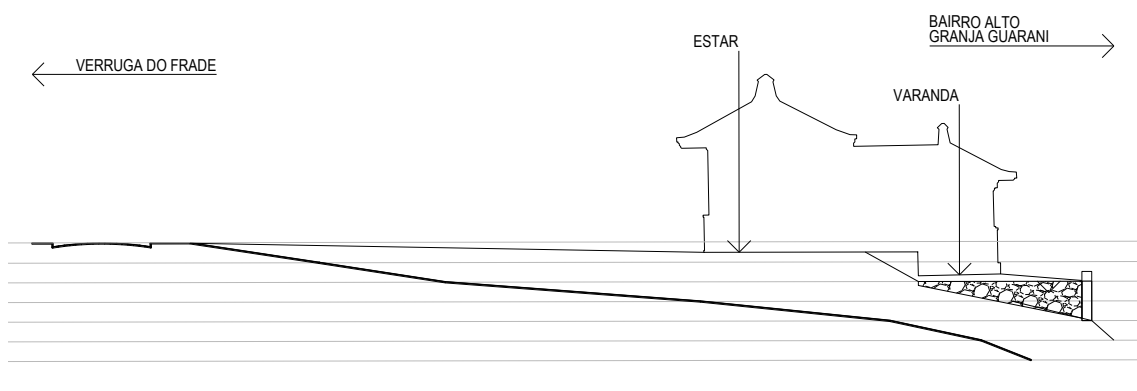


Figura 43 - Corte esquemático do terreno

Os painéis de azulejo historiados revestem as bases das paredes do Mirante, interna e externamente. Na planta baixa a seguir (Fig. 44) estão localizados os principais painéis historiados de azulejos, numerados de 01 a 06:

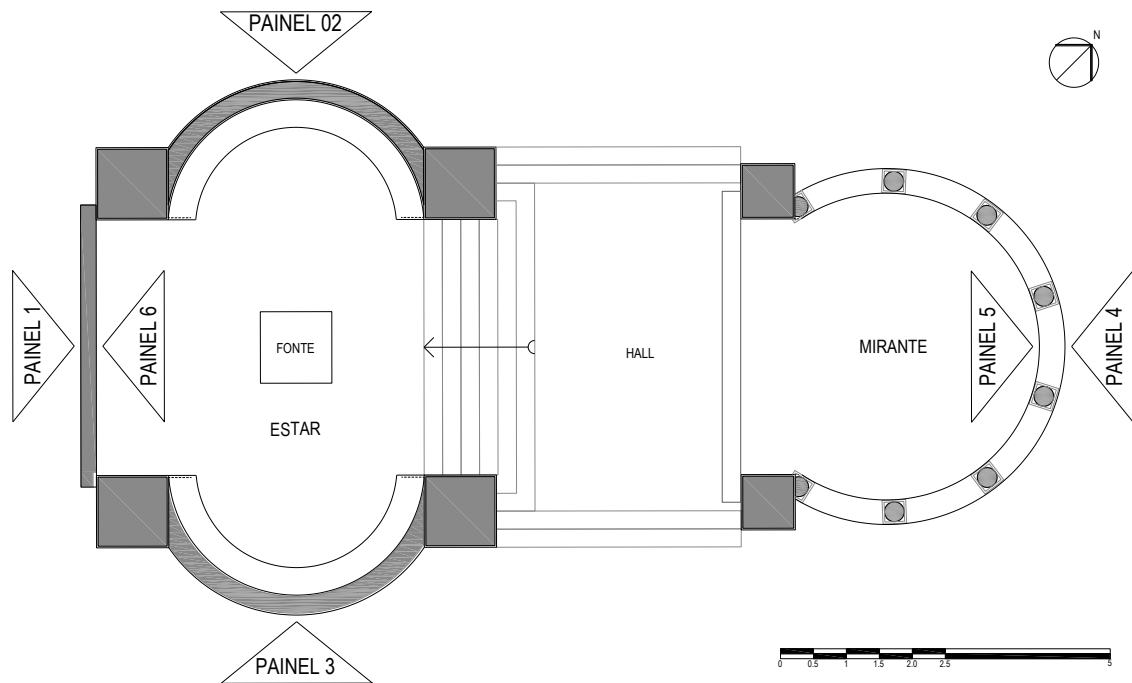


Figura 44 – Planta baixa com o posicionamento dos painéis de azulejo

Na fachada oeste, voltada para a montanha Verruga do Frade, temos o painel 1, primeiro da sequência que representa a lenda “Como a noite apareceu” (Fig. 45).



Figura 45 - Painel de azulejos 01
Fonte: Planificação de Christiane Ammon, arquivo cedido pelo INEPAC.

Nas duas laterais a seguir temos a continuação da narrativa da “Como a noite apareceu”, com painel 02 a esquerda (Fig.46), e o 03 a direita (Fig. 47), instaladas do lado côncavo da parede:



Figura 46 - Painel de azulejos 02

Fonte: Planificação de Christiane Ammon, arquivo cedido pelo INEPAC.



Figura 47 - Painel de azulejos 03

Fonte: Planificação de Christiane Ammon, arquivo cedido pelo INEPAC.

Circundando a área externa do Mirante voltada para a encosta, temos a sequência “O Anhangá e o Caçador”, dividido em 3 cenas, emolduradas individualmente (Fig.48).



Figura 48 - Painel de azulejos 04

Fonte: Planificação de Christiane Ammon, arquivo cedido pelo INEPAC.

Internamente temos na varanda do Mirante o painel 05 (Fig.49) e 06 (Fig.50), representando a narrativa “A moça que saiu para procurar marido”, dividido este em 5 quadros, independentes.



Figura 49 - Quadros 1, 2 e 3 do painel 05

Fonte: Planificação de Christiane Ammon, arquivo cedido pelo INEPAC.



Figura 50 - Quadros 4 e 5 do painel 05

Fonte: Planificação de Christiane Ammon, arquivo cedido pelo INEPAC.

Na parede oposta a esta, na área de estar, temos o painel 06 (Fig.51), a lenda “O Dilúvio”, composta de 02 representações:



Figura 51 - Painel 06

Fonte: Planificação de Christiane Ammon, arquivo cedido pelo INEPAC.

Na imagem a seguir, temos em detalhe a planificação da decoração dos bancos internos da área de estar do Mirante (Fig.52), com azulejos de padrão tipo tapete.



Figura 52 - Revestimento dos bancos internos.
Fonte: Planificação de Christiane Ammon, arquivo cedido pelo INEPAC.

Nas quatro quinas externas da área de estar do Mirante temos outro detalhe em azulejo (Fig.53):

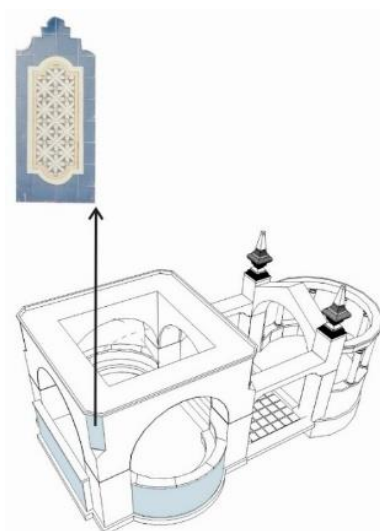
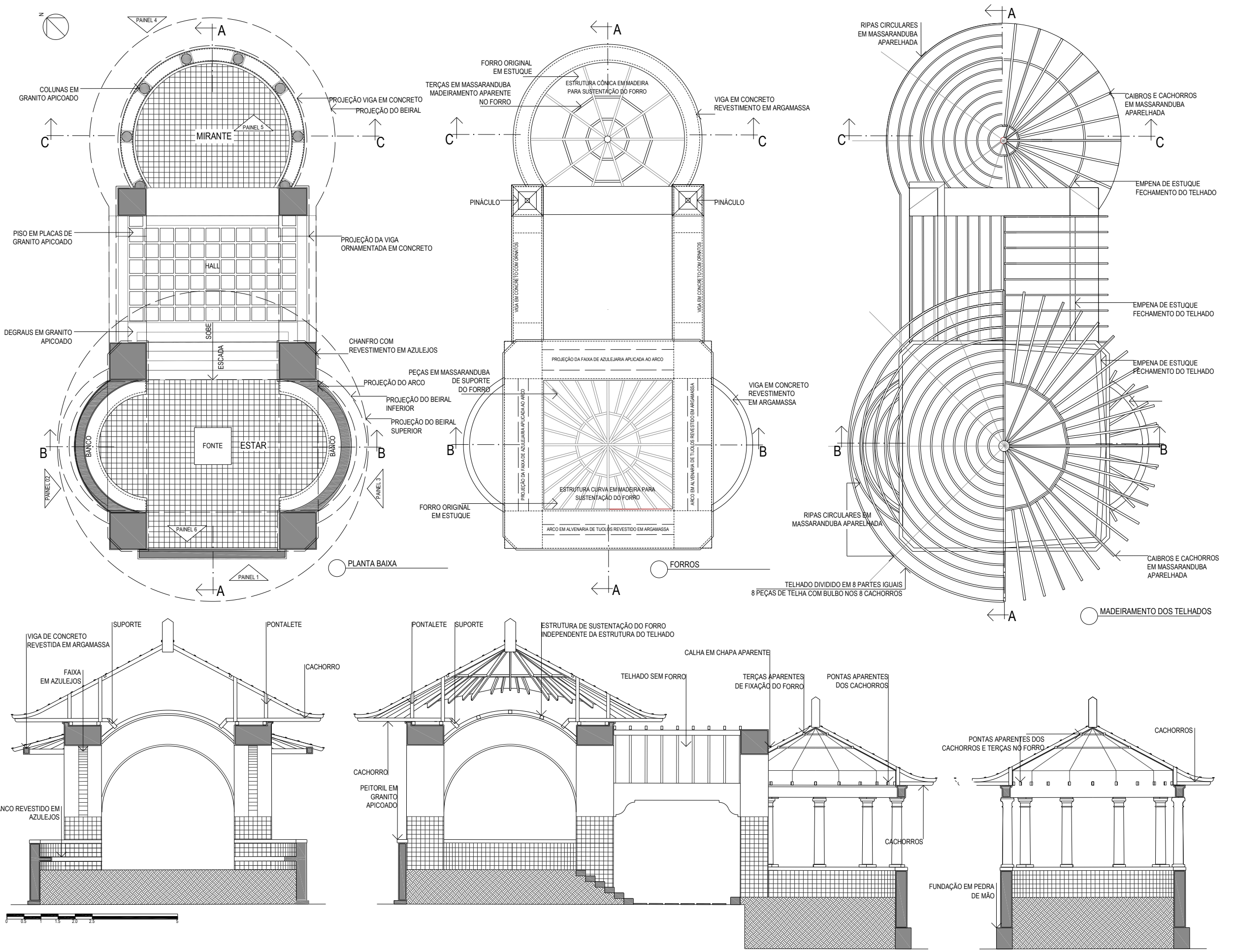


Figura 53 - Detalhe quinas externas em azulejo
Fonte: Planificação de Christiane Ammon, arquivo cedido pelo INEPAC.

A seguir temos a planta baixa, planta de forros, planta de cobertura e os cortes esquemáticos do Mirante, quando íntegro. As indicações de forros, madeiramentos e coberturas foram executadas com base em levantamento físico, pesquisa documental e fotos de época, sobre o arquivo original cedido pelo INEPAC em Janeiro/2017. As coberturas circulares em telha canal remetiam aos caramanchões, integrando-se a natureza. Existiam forros estruturados em tela deployed nas duas extremidades, e na parte central o madeiramento ficava aparente.



2.5 DIAGNÓSTICOS

Para a pesquisa das patologias existentes no Mirante, foram feitas diversas visitas ao local, e com base nas observações feitas in loco foi possível representar graficamente as principais degradações do Mirante. Para uma melhor compreensão destas, e a definição dos consecutivos tratamentos, os diagnósticos serão tratados em subitens distintos – arquitetura e azulejaria, por ser esta a forma mais didática, mesmo entendendo a ligação intrínseca entre estes. Esta investigação objetiva a identificação e abordagem das causas, evitando a recuperação primária dos sintomas. Cabe citar que toda pesquisa para a formação dos diagnósticos aqui apresentados foi realizada no primeiro semestre do ano de 2017. Estando o Mirante em prolongada situação de abandono, é possível que na ocasião de defesa deste trabalho, novas patologias ou o agravamento das existentes se apresentem.

Para compreensão das patologias é necessário considerar alguns fatores determinantes na deterioração das construções tais como o micro-clima e o meio ambiente; possíveis deficiências do projeto e da construção; tempo de vida dos materiais empregados; deficiências de uso além da ausência de manutenção preventiva. Neste trabalho apresentaremos as alterações visíveis à observação, carecendo ainda, para um diagnóstico mais aprofundado, de análises laboratoriais através de amostras retiradas do local.

Na identificação dos agentes agressivos atuantes, deve-se dar destaque ao intemperismo. O diagnóstico deve levar em consideração as condições ambientais em relação à insolação; ventos dominantes; vegetação e agressores biológicos; estanqueidade e umidade do solo e atmosférica.

Teresópolis é uma cidade considerada de clima quente e temperado, com pluviosidade significativa ao longo do ano, mesmo nos meses mais secos. Comparando as condições climáticas da cidade de Teresópolis com Lisboa, por exemplo, temos um índice de pluviosidade média anual 149% maior na cidade da região serrana³⁴. É adequado que se considere as horas de insolação das superfícies e a direção dos ventos, sendo a latitude de Teresópolis 22°24'44". Cabe ressaltar também que o posicionamento do Mirante, no alto de um morro, aos pés das montanhas mais altas da cidade de Teresópolis, o coloca a mercê dos ventos. Com estas informações é possível conhecer a que intensidade calorífica as superfícies estão submetidas.

2.5.1 DIAGNÓSTICOS DA ARQUITETURA DE SUPORTE

Por estar o Mirante das Lendas em bairro residencial, longe das vias de maior fluxo de veículos, não está sua estrutura vulnerável a influência dos esforços dinâmicos (tráfego, máquinas e motores industriais), que poderiam através de sua vibração causar o deslocamento de alvenarias e consequentes fissuras. Também está distante de fontes poluentes como fumaças, spray de água do mar, emanações industriais como a chuva ácida, por exemplo. Avaliando suas instalações elétricas, são baixos os riscos de incêndio ou outras situações que poderiam provocar uma deterioração maior ao monumento.

³⁴ Dados obtidos através de comparação de índices pluviométricos do Instituto Nacional de Meteorologia (<http://www.inmet.gov.br/portal/> acesso em Novembro/ 2017) e do Instituto Português de Mar e Atmosfera (<https://www.ipma.pt/pt/index.html> acesso em Novembro/ 2017)

Quanto aos ataques biológicos, fungos e líquens se desenvolveram pela superfície do Mirante, tanto sobre as argamassas, superfícies de concreto e da azulejaria. Em todo o bem, sementes de espécie vegetais, transportadas por ventos, chuvas ou deposições de fezes de pássaros, retidas em cavidades com poeiras e folhas capazes de apresentar umidade, germinaram e suas raízes concorrem para a deterioração do monumento. Toda área externa circundante ao Mirante está tomada de vegetação apesar da poda ocasional realizada pela prefeitura municipal.

Pode-se dizer que nas coberturas do Mirante a ação do abandono foi ainda mais devastadora do que nos painéis de azulejo. Após o desabamento das coberturas de telhas cerâmicas em 1996, o madeiramento e os forros foram progressivamente desaparecendo. Do par de pináculos que encabeçavam a cobertura, hoje só resta um (Fig. 60). Nas vigas de concreto que ficaram expostas, bem como nos peitoris das varandas, percebe-se o crescimento de colônias de musgos e outros microrganismos (Fig. 57 e 59). Nos resquícios do forro original observam-se rachaduras. Nos cortes esquemáticos (Pag. 78 e 79) pode-se observar o contorno da ruína existente, e entre os elementos faltantes, percebe-se a ausência do telhado, forro e do pináculo.

Possivelmente por conta do recalque do terreno, formou-se uma grande rachadura, pegando desde o banco revestido em azulejos até a parede da varanda, cortando o peitoril até a parte externa (Fig. 56 e 57). Por esta fenda, com a entrada direta da água da chuva, a vegetação se prolifera, com raízes por entre o piso e a alvenaria. A umidade também causou manchas negras, sujidade, aparecimento de fungos e desgaste superficial por todo piso em granito apicoado das escadas e os de cerâmica vitrificada (Fig. 54). Na área onde ficava a antiga fonte, e onde

atualmente só se tem vegetação, é possível observar um ponto de afundamento. Também são visíveis grafites diversos, tanto no piso de granito quanto no de cerâmica.

Na fachada principal e mais depredada, temos a maior lacuna em painel azulejar de todo o conjunto (Fig.58 e 63). Percebe-se, além do destacamento das cerâmicas e do trecho com argamassa de assentamento exposta, que já existe a ausência de alvenaria em espaço considerável, permitindo visualizar a parte externa ao Mirante. As argamassas interiores e exteriores, que funcionariam como um escudo de proteção, sem o anteparo das coberturas e com a ação das intempéries, apresentam extensas áreas de crostas negras e diversos pontos de descolamento (Fig. 61, 62 e 63). Além das rachaduras e do crescimento de vegetação, observa-se que toda edificação foi vandalizada por grafiteiros (Fig. 60).

Em continuação a estes diagnósticos, temos seguidamente a representação dos principais danos identificados na arquitetura de suporte, com as respectivas fotos dos trechos representados.

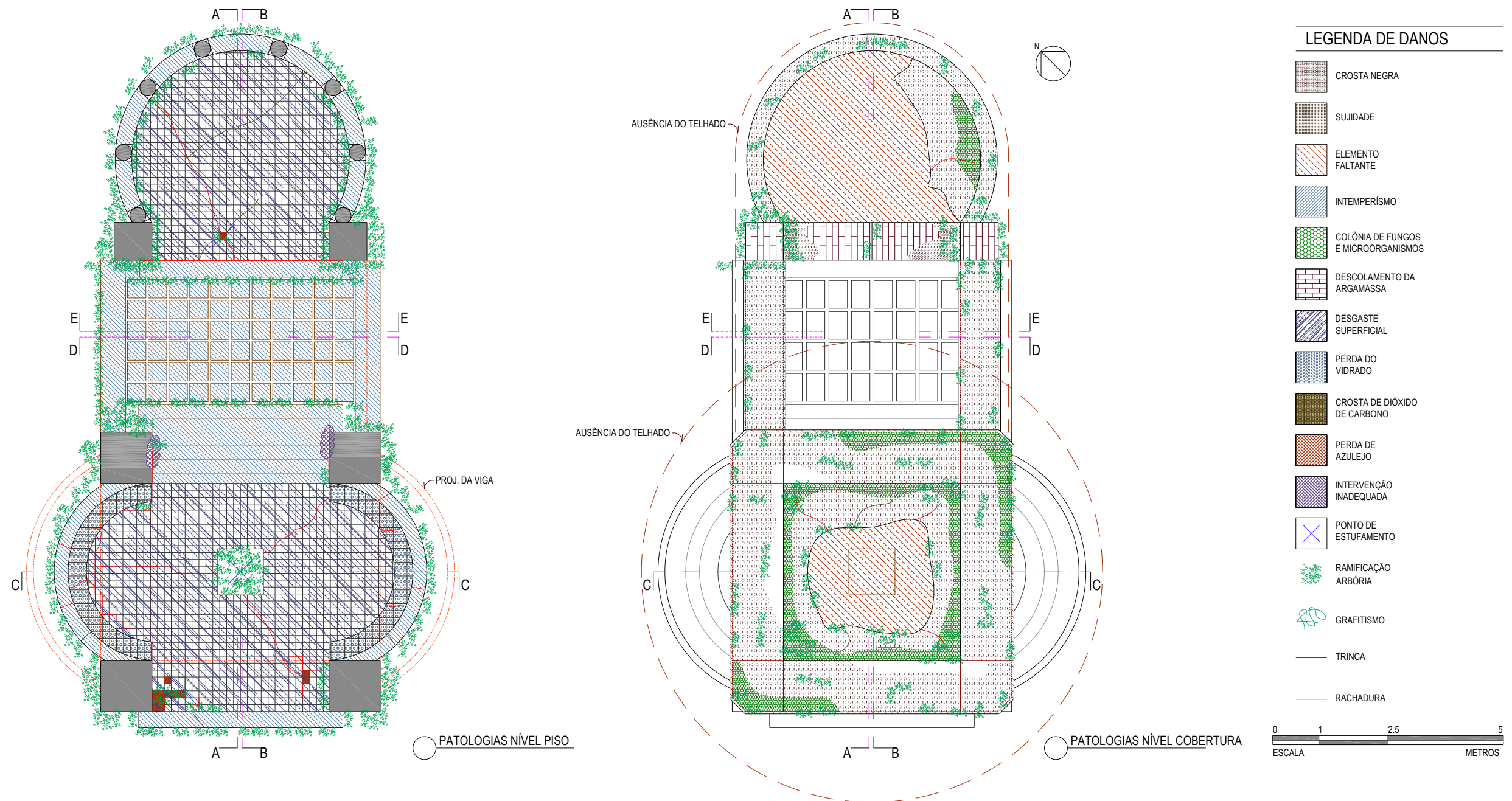
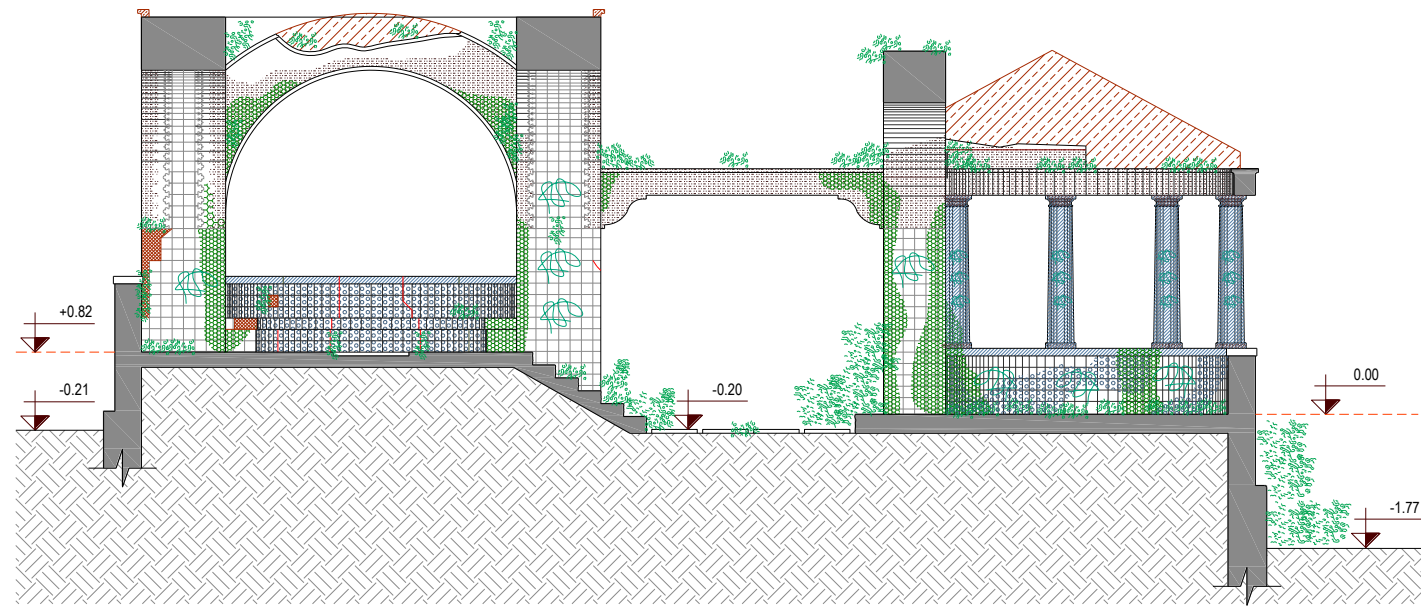


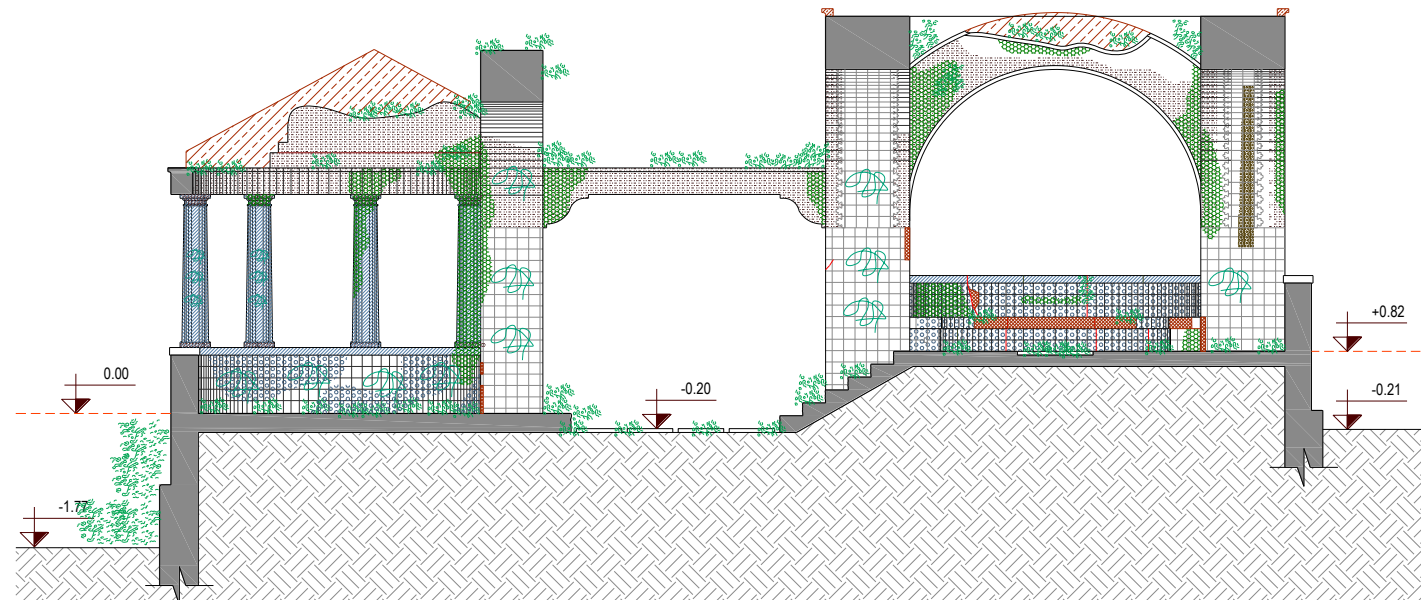
Figura 54 - Estado atual do piso



Figura 55 - Estado atual das coberturas



PATOLOGIAS CORTE AA



PATOLOGIAS CORTE BB

LEGENDA DE DANOS

- CROSTA NEGRA
- SUJIDADE
- ELEMENTO FALTANTE
- INTEMPERISMO
- COLÔNIA DE FUNGOS E MICROORGANISMOS
- DESCOLAMENTO DA ARGAMASSA
- DESGASTE SUPERFICIAL
- PERDA DO VIDRADO
- CROSTA DE DIÓXIDO DE CARBONO
- PERDA DE AZULEJO
- INTERVENÇÃO INADEQUADA
- PONTO DE ESTUFAMENTO
- RAMIFICAÇÃO ARBÓRIA
- GRAFITISMO
- TRINCA
- RACHADURA

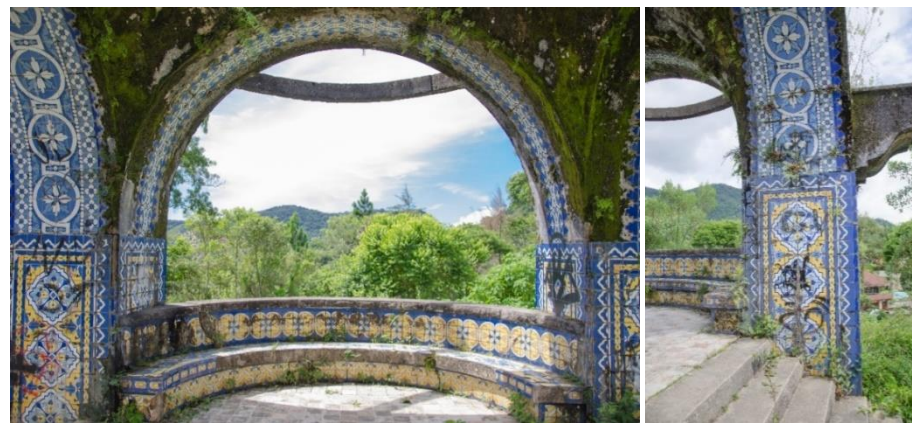
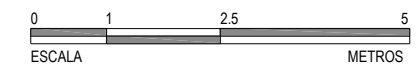


Figura 56 - Estado atual dos bancos internos



Figura 57 - Rachadura por recalque do terreno

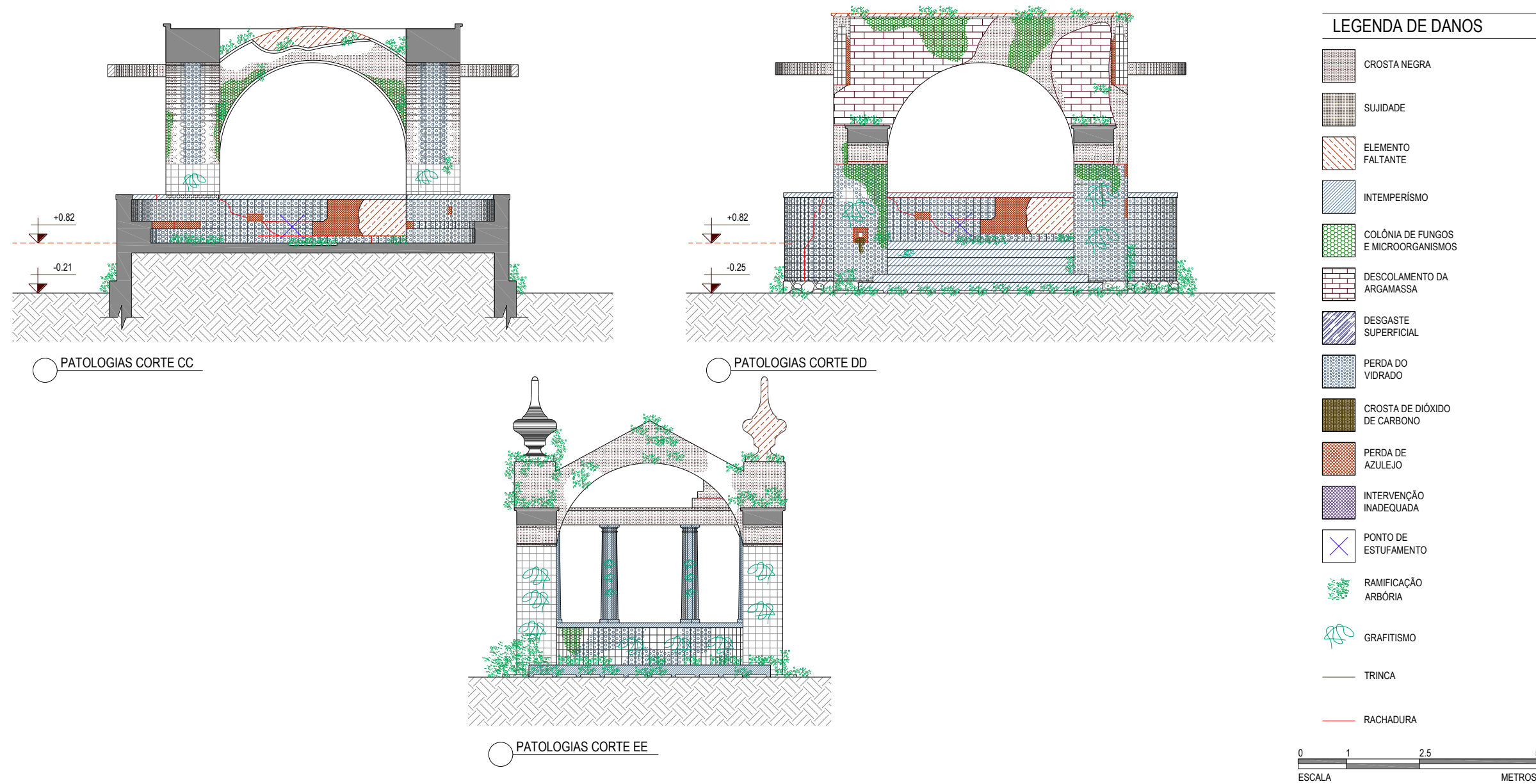


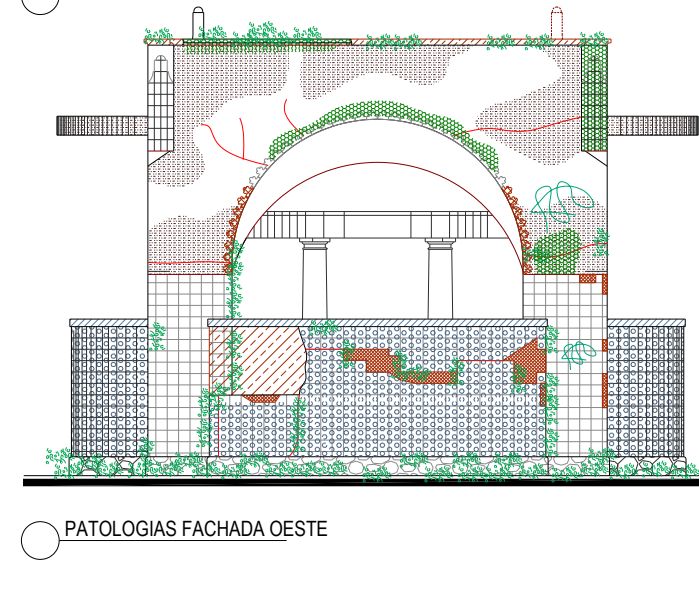
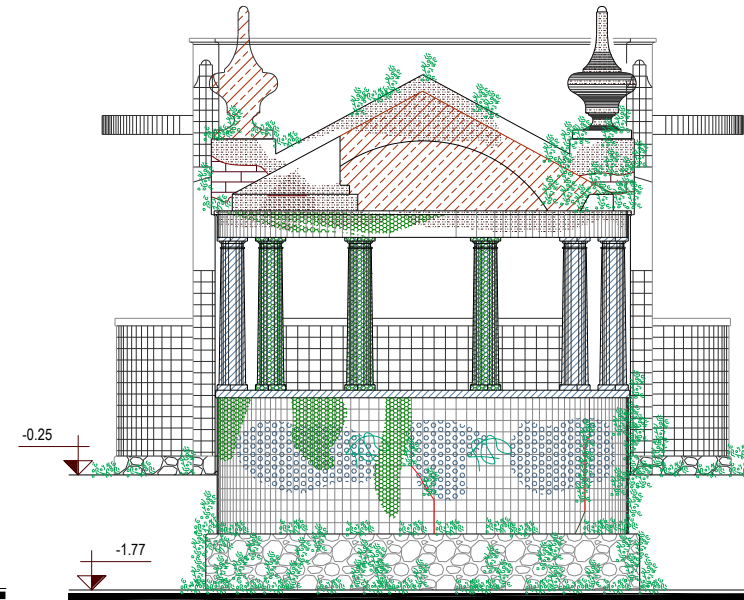
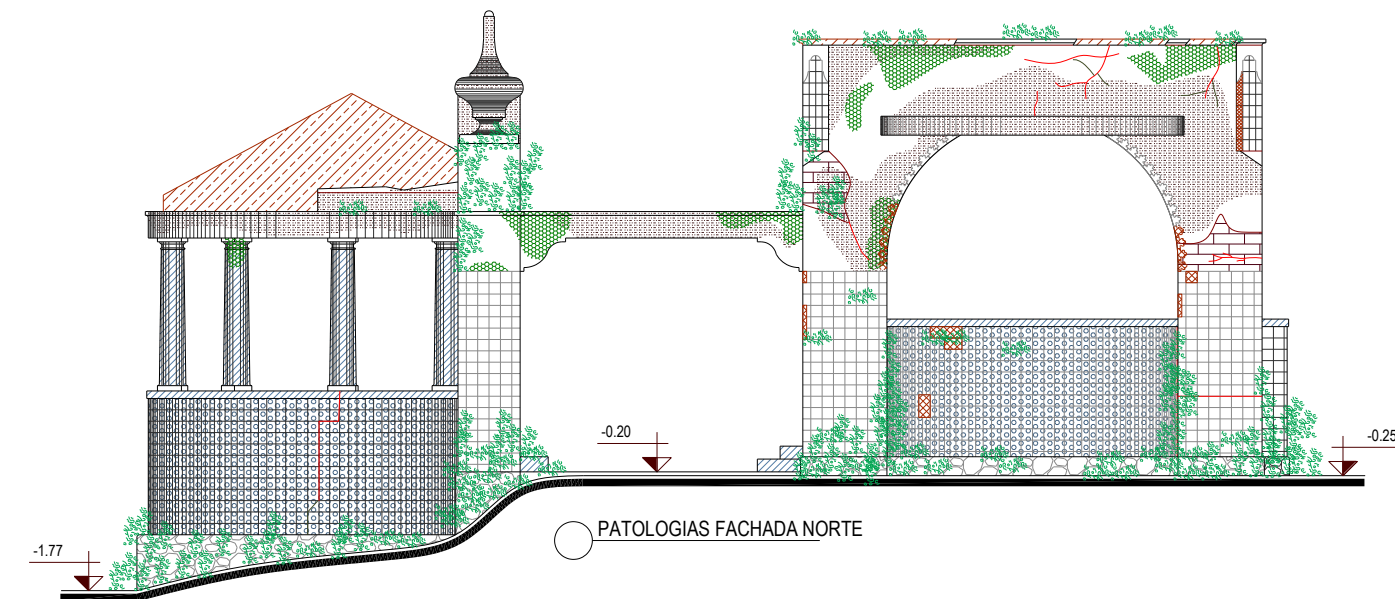
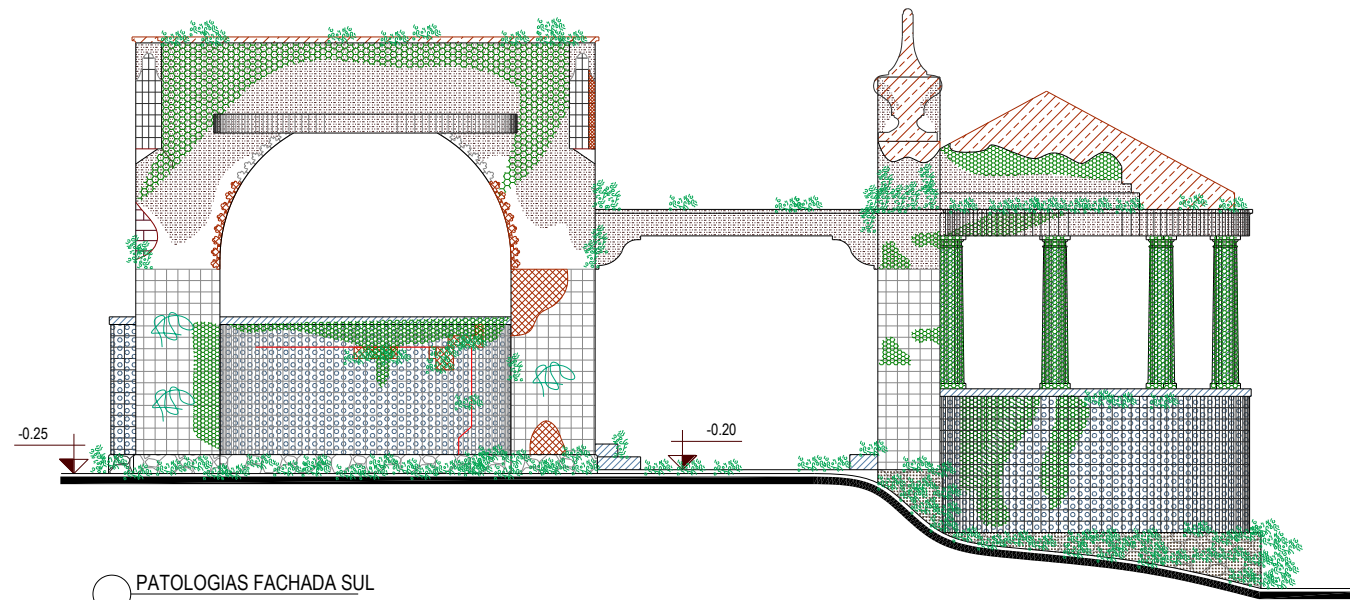
Figura 58 - Detalhe lacuna painel 06



Figura 59 - Detalhe das instalações elétricas



Figura 60 - Ausência de um dos pináculos



LEGENDA DE DANOS

-  CROSTA NEGRA
-  SUJIDADE
-  ELEMENTO FALTANTE
-  INTEMPERISMO
-  COLÔNIA DE FUNGOS E MICROORGANISMOS
-  DESCOLAMENTO DA ARGAMASSA
-  DESGASTE SUPERFICIAL
-  PERDA DO VIDRADO
-  CROSTA DE DIÓXIDO DE CARBONO
-  PERDA DE AZULEJO
-  INTERVENÇÃO INADEQUADA
-  PONTO DE ESTUFAMENTO
-  RAMIFICAÇÃO ARBÓRIA
-  GRAFITISMO
-  TRINCA
-  RACHADURA

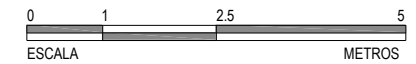


Figura 61 - Fachada sul



Figura 62 - Fachada norte



Figura 63 - Fachada oeste



Figura 64 - Fachada leste

2.5.2 DIAGNÓSTICOS DOS PAINÉIS DE AZULEJOS

Os diagnósticos obtidos com a investigação dos revestimentos cerâmicos devem levar em consideração sua permanente interação com o suporte arquitetônico, devendo ser um trabalho multidisciplinar de observação, análise em laboratório, pesquisa histórica e iconográfica, a procura de metodologias e soluções que objetivam a conservação e restauro dos painéis e a garantia de sua estabilidade.

Por se tratarem de azulejos integrados à arquitetura e que aplicados a ela deverão permanecer, devemos observar as condições das coberturas, que no caso do Mirante das Lendas inexistem; fissuras nas paredes ou estruturas de suporte; tubulações de águas embutidas; infiltrações ascendentes; pois nesta pesquisa podemos descobrir as causas de muitas patologias associadas.

Para este trabalho, não foi possível realizar exames laboratoriais que permitissem o conhecimento das características químicas, mineralógicas e micro estruturais das peças cerâmicas dos painéis, ficando o diagnóstico limitado as patologias macroscópicas.

A deterioração dos revestimentos cerâmicos está geralmente vinculada há duas origens distintas: as intrínsecas – relacionadas à origem da edificação, e as extrínsecas, que derivam dos meios externos, ou seja, da ação humana e da natureza. Nas origens intrínsecas devemos considerar a topografia em que o edifício está inserido, o tipo e a qualidade do solo, os materiais e tecnologias empregados em sua execução. As condições climáticas muito interferem na degradação, pela direção dos ventos, umidade, variações térmicas, etc. A proximidade do mar

pode acelerar a deterioração causada pela salinidade, pois agregados como areia e o sal, carregados pelo vento, causam abrasão ou erosão nas superfícies de cerâmica, danificando o vidro. A infiltração por capilaridade do solo resulta em ações físicas e químicas de deterioração. As reações associadas com a umidade influenciam a degradação biológica, colaborando para a proliferação de microrganismos, enquanto que os ciclos de variação de temperatura levam à cristalização de sais nas superfícies cerâmicas (ESTEVEZ, 2003).

Os eventos naturais que compõem as origens extrínsecas são menos previsíveis do que os aqui já citados, sendo geralmente causados pela atividade humana, como alterações no uso ou na estrutura da obra, interferindo em suas características construtivas, ou modificações no meio ambiente do edifício – vibrações mecânicas, volume de tráfego do entorno, etc. Dentre as causas extrínsecas à degradação dos azulejos também devemos considerar as restaurações não criteriosas e o vandalismo.

Por sua pouca resistência à choques e aos esforços de flexão, as fraturas são as principais causas de degradação em azulejos. Também ocorrem defeitos relacionados a problemas de fabricação, como o aumento da porosidade das peças, admitindo absorção e retenção de água, que contendo em sua composição sais e ácidos, propiciam o crescimento de bactérias e fungos, causando o destacamento das superfícies de vidro. Outras patologias, estas de origem biológica são causadas por excrementos de animais, sementes trazidas pelo vento ou por pássaros, além dos microrganismos como musgos, algas e líquens.

Muitas patologias em revestimentos cerâmicos estão associadas a presença de umidade. Grandes variações de temperatura causam ciclos de evaporação e condensação de água, gerando

erosão lenta e a perda contínua da coesão interna do corpo cerâmico, podendo ser suficiente para induzir a fratura ou o destacamento do revestimento. A água penetrante é agente fundamental para a degradação e alteração química dos materiais porosos. A superfície por onde a água evapora cristaliza, causando eflorescências, podendo provocar o destacamento do vidrado, ou até a desagregação do corpo cerâmico.

Falta de cuidados de conservação preventiva, e o vandalismo, são causas de degradação e do agravamento das condições dos revestimentos cerâmicos. A destruição proposital, o roubo, e a diminuição nas juntas entre as peças leva a perda sucessiva de azulejos, e estes espaços possibilitam a entrada da água das chuvas, de microrganismos e outras substâncias poluentes, o alastramento de vegetação, ocasionando a desintegração ou a perda de aderência da argamassa de assentamento.

Na sequência serão apresentados os pormenores dos seis painéis de azulejos com pintura artística, seguidos de fotos de suas condições atuais e da representação das principais patologias diagnosticadas. Para observação destas, recomenda-se a utilização da legenda abaixo.

















| LEGENDA DE DANOS | | | |
|---|------------------------------|---|-------------------------------------|
|  | CROSTA NEGRA |  | COLÔNIA DE FUNGOS E MICROORGANISMOS |
|  | DESGASTE SUPERFICIAL |  | INTERVENÇÃO INADEQUADA |
|  | SUJIDADE |  | DESCOLAMENTO DA ARGAMASSA |
|  | PERDA DO VIDRADO |  | PONTO DE ESTUFAMENTO |
|  | ELEMENTO FALTANTE |  | TRINCA |
|  | CROSTA DE DIÓXIDO DE CARBONO |  | RAMIFICAÇÃO ARBÓRIA |
|  | INTEMPERISMO |  | RACHADURA |
|  | PERDA DE AZULEJO |  | GRAFITISMO |



Figura 65 – Planificação painel de azulejos 01
Fonte: Planificação de Christiane Ammon, arquivo cedido pelo INEPAC.



Figura 66 - Foto painel de azulejos 01
Foto da autora em Janeiro/ 17

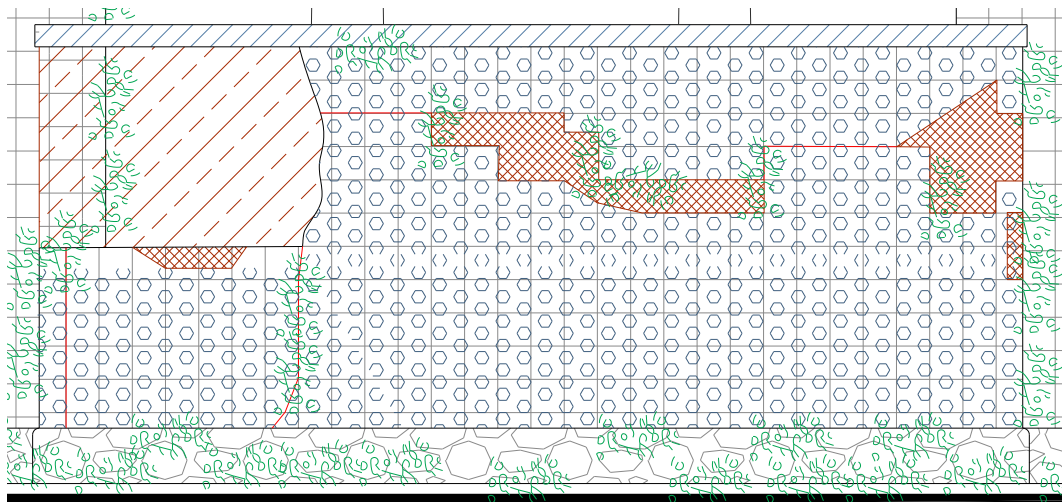


Figura 67 - Patologias painel 01



Figura 68 - Planificação painel de azulejos 02
Fonte: Planificação de Christiane Ammon, arquivo cedido pelo INEPAC.



Figura 69 - Foto painel de azulejos 02
Foto da autora em Janeiro/ 17

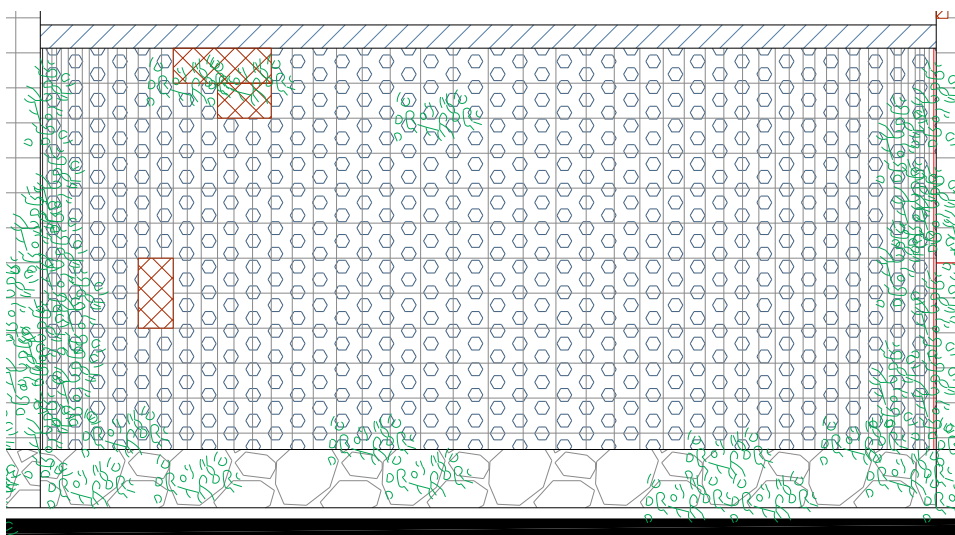


Figura 70 - Patologias painel 02

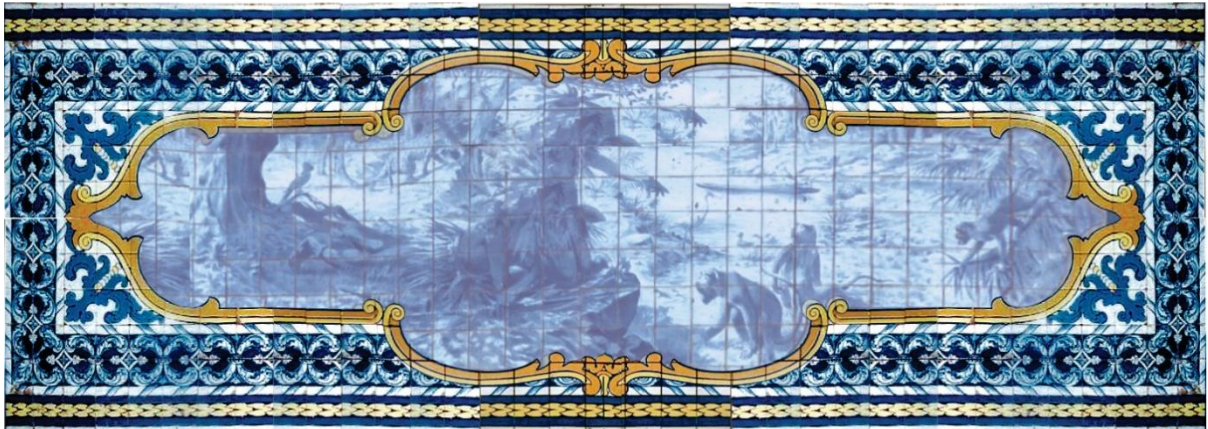


Figura 71 - Planificação painel de azulejos 03
Fonte: Planificação de Christiane Ammon, arquivo cedido pelo INEPAC.



Figura 72 - Foto painel de azulejos 03
Foto da autora em Janeiro/ 17

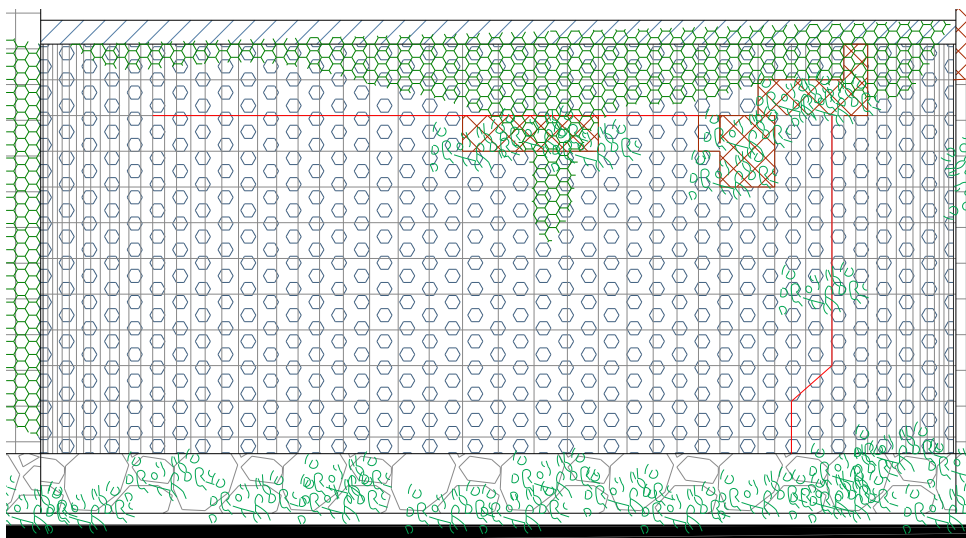


Figura 73 - Patologias painel 03



Figura 74 - Planificação painel de azulejos 04
Fonte: Planificação de Christiane Ammon, arquivo cedido pelo INEPAC.



Figura 75 - Fotos painel de azulejos 04
Fonte: Arquivo cedido pelo INEPAC.

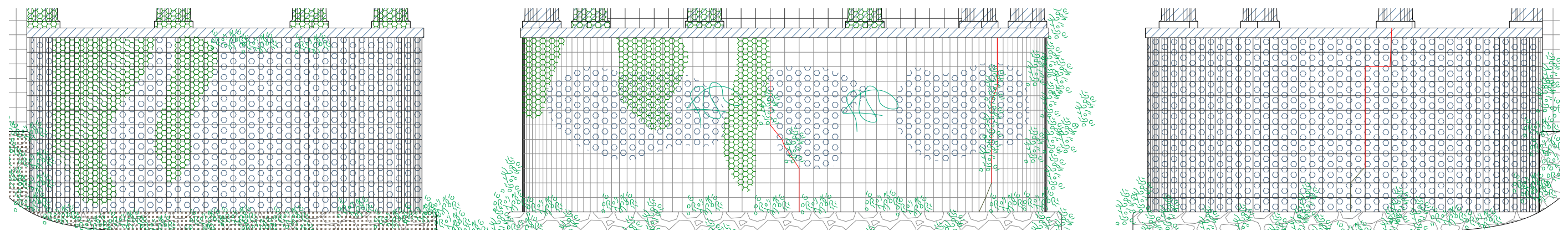


Figura 76 - Patologias painel 04



Figura 77 - Planificação painel de azulejos 05
Fonte: Planificação de Christiane Ammon, arquivo cedido pelo INEPAC.



Figura 78 - Foto painel de azulejos 05
Foto da autora em Janeiro/2017

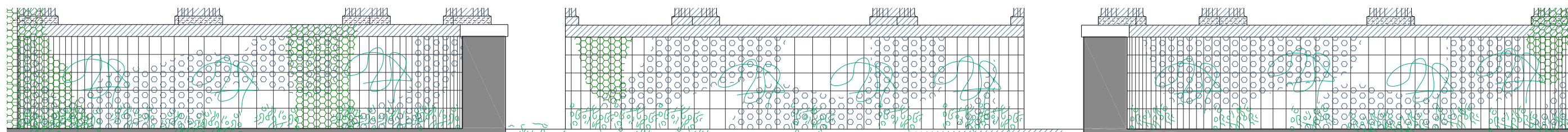


Figura 79 - Patologias painel 05



Figura 80 - Planificação painel de azulejos 06
Fonte: Planificação de Christiane Ammon, arquivo cedido pelo INEPAC.



Figura 81 - Foto painel de azulejos 06
Foto da autora em Janeiro/ 2017

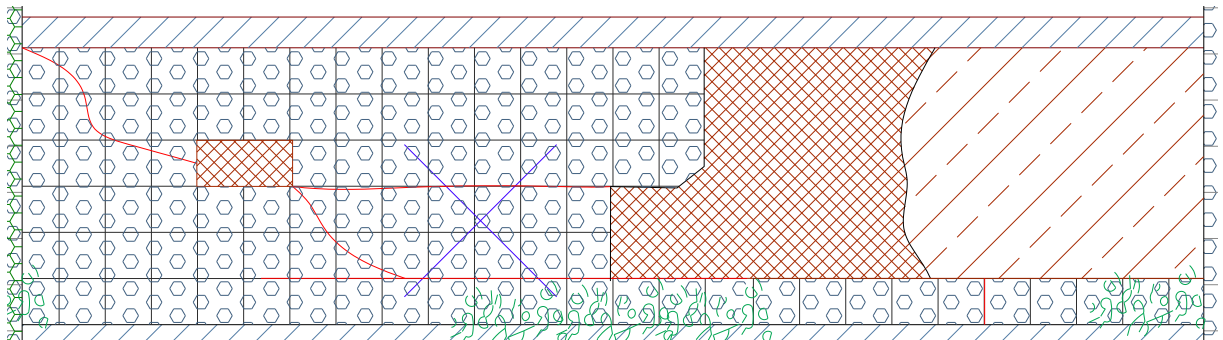


Figura 82 - Patologias painel 06
Fonte: Planificação de Christiane Ammon, arquivo cedido pelo INEPAC.

CAPÍTULO 3 – PROJETO DE REVITALIZAÇÃO

Com base nos levantamentos arquitetônicos executados, nas patologias das construções analisadas, e no estudo do entorno do Mirante da Granja Guarani, fica evidente que qualquer intervenção a ser proposta deve considerar 3 áreas de atuação, que serão detalhadas nos subitens seguintes:

- 1) Intervenção na área do entorno, com o propósito de viabilizar a sobrevivência e garantir melhor usufruição do objeto após a intervenção.
- 2) Reintegração das lacunas e restauração dos painéis azulejares, permitindo sua leitura e recompondo seu caráter artístico;
- 3) Recuperação do suporte da azulejaria, ou seja, a arquitetura, como condição sine qua non à sobrevivência do Mirante e seus painéis.

3.1 ESTUDO PRELIMINAR PARA REVITALIZAÇÃO DA ÁREA DE ENTORNO

Por ser o foco principal desta dissertação a discussão referente a azulejaria do Mirante das Lendas, as proposições aqui dispostas formam apenas um plano diretor para ocupação do entorno, limitando-se a estabelecer diretrizes de atuação, carecendo de maior detalhamento para ocasional execução.

O programa de uso do local foi criado a partir das demandas identificadas durante o processo de pesquisa (falta de infraestrutura, ausência de iluminação, difícil acesso, falta de sinalização, por exemplos) com o objetivo de proporcionar aos visitantes as condições necessárias para uma melhor usufruição do espaço, garantindo a sobrevivência do bem, privilegiando a vocação cultural e os potenciais turísticos da região.

O plano diretor proposto para a área de entorno consiste na criação do Parque Mirante das Lendas, através da criação de um percurso opcional de acesso até o Mirante, a partir da Estrada Araken, via de maior fluxo de veículos do bairro. Nesta rua, itinerário dos ônibus municipais, indica-se a criação de um pórtico de acesso, ao lado da parada de transporte público, além de pequeno estacionamento para até 10 vagas, com possibilidade de parada de ônibus escolares em excursão. No Centro de Apoio ao Visitante será possível conhecer a história do Mirante e a importância de seus painéis de azulejos, através de exposição permanente e oficinas programadas voltadas à educação patrimonial. Neste local também serão instalados banheiros públicos e pequena área de alimentação. No lado oposto a proposta é a criação de uma sala para palestras e eventos culturais, atendendo a demanda local, carente deste tipo de espaço.

O percurso alternativo de subida até o platô onde se encontra o Mirante poderá ser realizado através de rampa com inclinação adequada para pessoas com deficiência, ou através de escadas, projetadas de forma a permitir a apreciação da paisagem, com degraus largos e confortáveis. Serão criadas áreas de permanência intermediárias: um espaço para terceira idade, com mesas e bancos para jogos de tabuleiro, e uma área para piquenique, onde as famílias poderão fazer suas refeições em meio à natureza.

Chegando ao platô do Mirante, o visitante encontrará um grande gramado para eventos temporários ao ar livre, além de pequeno anfiteatro horizontal na lateral, com apoio de sanitários. Importante ressaltar que o Mirante deve prevalecer nesta paisagem, sendo todas as edificações aqui erguidas semienterradas, aproveitando o desnível do terreno. A praça do ponto de encontro marca o acesso superior ao parque, ao lado da área infantil, com brinquedos sobre o gramado.

Duas áreas de vegetação serão criadas: uma ao lado das residências vizinhas à entrada do parque na Estrada Araken, criando uma proteção visual e garantindo a continuidade da paisagem natural, e outra no acesso à Rua Iracema, com o mesmo objetivo, além de resguardar o conforto acústico em eventos musicais.

Desta forma, apresentamos a seguir o estudo preliminar para a área de entorno do Mirante das Lendas (Fig. 83), pretendendo entregar a comunidade da Granja Guarani, bem como todo município de Teresópolis e seus turistas, uma área de qualidade para sua convivência, além de colaborar para garantir a preservação do Mirante, bem tombado estadual e de interesse cultural relevante.



Figura 83 - Estudo preliminar para área de entorno
Desenho executado pela autora em Outubro/ 2017

3.2 PROJETO DE RESTAURAÇÃO DOS PAINÉIS AZULEJARES – REINTEGRAÇÃO DAS LACUNAS

3.2.1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

O propósito do tratamento que reconstitua as perdas pictóricas de uma obra de arte deve ser a recuperação da unidade de leitura do conjunto, independente das causas que originaram estas lacunas, sem causar um falso histórico, sem apagar as marcas do tempo e respeitando o material original restante. Mediante isto, cabe ressaltar que não é o objetivo deste trabalho definir as técnicas ou materiais de recomposição, mas sim, discutir posturas de atuação.

Tomaremos a Teoria da Restauração, de Cesare Brandi como base para orientar as proposições referentes à reintegração das lacunas dos painéis de azulejos do Mirante das Lendas, além de algumas outras fontes complementares. Apesar de Brandi não ter tratado especificamente da restauração de azulejos, muito de sua teoria aplica-se aqui por serem os painéis equiparáveis em técnica e qualidade a outras obras de arte como a pintura artística ou a escultura, abordadas em sua teoria. Assim como para estas outras expressões culturais, não cabe uma solução única de intervenção, sendo necessário um estudo pormenorizado de cada caso.

Quando igualamos a azulejaria a outros produtos artísticos da atividade humana, e a reconhecemos como obra de arte, estabelecemos relação direta com a máxima de Cesare Brandi (2004, p.30): “A restauração constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte” A restauração se torna, então, um ato de discernimento - uma vez reconhecido como arte, a conservação torna-se um imperativo cultural.

Para definição de qualquer proposta de restauro em azulejos é importante a diferenciação destes segundo suas duas diferentes funções principais (Fig. 84), a saber: os azulejos como vocação ornamental - em que o objetivo principal é a decoração - e os de vocação primordial utilitária, como os azulejos de fachada, também estes podendo ser decorados, mas em que sua principal função seria proporcionar um revestimento de fácil manutenção e durabilidade. Ambos podem ter qualidades artísticas que devam ser reconhecidas e preservadas. Estes últimos, comumente de design com padrões repetitivos, são geralmente produto de processos industriais, enquanto os primeiros comumente são artesanais. Os azulejos com pinturas artísticas, principalmente quando concebidos como painéis narrativos, podem ser mais facilmente reconhecidos como uma criação de arte, particularmente quando integrados no contexto arquitetônico para o qual eles foram destinados.



Figura 84 - Diferenciação painéis de azulejos utilitários e artísticos no Mirante
Fonte: Foto da autora em Janeiro/ 2017.

Seguindo a mesma relação que as telas e as tintas travam com as pinturas artísticas, a arte expressa na azulejaria se materializa na argila e nos esmaltes. Sendo o azulejo um bem integrado à arquitetura, conforme posto no item 1.2, o ambiente em que se encontra também contribui para a forma que esta obra é percebida. São estes os suportes que constituem a parte material da azulejaria como obra de arte. A imagem retratada na superfície do azulejo é imaterial, construindo-se em cada observador cada vez que é percebida. Com base nesta dualidade material x imaterial, resulta o primeiro axioma de Brandi: “Restaura-se somente a matéria da obra de arte” (BRANDI, 2004, p. 31).

Assim como os mosaicos citados por Brandi (2004, p. 43), um painel de azulejos é esteticamente um todo – não um total (somatório de partes), embora possa ser desarranjado em unidades. Individualmente suas peças não possuem o mesmo valor do conjunto das partes, e perdem o sentido de unidade buscado pelo autor. É desta unidade que Brandi fala quando sugere em seu segundo axioma: “A restauração deve visar ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar a passagem da obra de arte no tempo” (BRANDI, 2004, p. 33).

Como visto no item 2.5.2, as lacunas em painéis de azulejaria (Fig. 85) podem surgir pelo envelhecimento de seus azulejos, o que leva ao desprendimento e perda de peças inteiras ou parte delas. Este dano geralmente se origina nas bordas das peças, propagando-se a partir daí para o centro de cada unidade afetada. Neste caso, o corpo de argila é preservado, mas a imagem é perdida. Em outros casos, o vandalismo é o responsável pela perda dos azulejos, como no exemplo do Mirante.



Figura 85 - Detalhe de algumas lacunas do painel 03
Foto da autora em Janeiro/ 2017

A restauração do verniz da superfície dos azulejos ou o retoque de pequenos pontos de esmalte não viola o primeiro princípio de Brandi pois somente a materialidade do painel neste caso estaria sendo afetada. Porém, a repriminção de um painel com lacunas claramente visíveis, deixando-o com o aspecto de novo, é condenável, pois resultaria em um falso histórico, apagando as marcas deixadas pelo tempo. Desta forma, qualquer ação restauratória deve ser identificável em uma inspeção detalhada.

Como afirma Brandi repetidas vezes em sua teoria, a instância estética deve prevalecer sobre outras considerações, tanto quanto permitido em seu segundo axioma. Assim, sempre que o design original da peça possa ser reconstruído, sem que haja nova interpretação artística do restaurador, as lacunas poderiam ser tratadas com eficiência sem caracterizar um falso artístico. Isto é, os padrões repetitivos poderiam ser reconstituídos, áreas de cor uniforme poderiam ser reintegradas, linhas previsíveis poderiam ser continuadas, desde que, em todos os casos, os retoques sejam distinguíveis e reversíveis, conceito que discutiremos a seguir. A ausência de

brilho, por exemplo, que imite o esmalte original pode ser suficiente para a diferenciação entre o original e as partes tratadas, sem interferir na imagem.

Cabe aqui citar a formulação de Munõz Viñas (VIÑAS, 2003, p. 107 - 115) a respeito do princípio da reversibilidade, preconizado por Brandi e considerado na ocasião da escolha dos procedimentos e dos materiais empregados na restauração, visando a possibilidade de removê-los com segurança e sem comprometimento da matéria da obra de arte. Se tomarmos como exemplos alguns procedimentos comuns em obras de restauro, como a limpeza, a injeção de material consolidante, ou a aplicação de biocidas e considerarmos a porosidade das peças cerâmicas, os fenômenos de absorção ou a ação capilar, concluiremos que eliminar completamente estes resíduos seria impossível. Estas limitações trouxeram um novo conceito, o da retratabilidade, que apesar de não se encerrar em si, corresponde melhor à realidade prática, e demonstra o problema teórico que o princípio da reversibilidade traz. Etimologicamente, retratabilidade é a qualidade do é retratável – isto é, o que pode ser tratado novamente – expressão mais adequada à necessidade percebida. O conceito se aplicaria portanto, no uso de metodologias e técnicas que possam ser revertidas até certo ponto, respeitando a premissa da mínima intervenção.

Retornando a Brandi, uma forma bastante utilizada por restauradores, que atenderia a sua teoria, para neutralizar visualmente pequenas lacunas que tenham exposto a argila em painéis artísticos, seria a pintura desta em uma tonalidade que interfira minimamente na leitura da imagem, com um matiz que não desvia a atenção do observador do painel narrativo em questão. Nas figuras a seguir, utilizando ferramenta gráfica, simulou-se o preenchimento das lacunas em

tons de branco e outros tons de azul, tendo a última simulação atingido resultado bastante satisfatório (Fig. 86), enquanto que, notadamente, o tratamento em branco se mostra o menos eficaz, evidenciando a separação entre as placas de azulejo, e conseqüentemente, chamando mais atenção para a lacuna que para o painel como um todo.

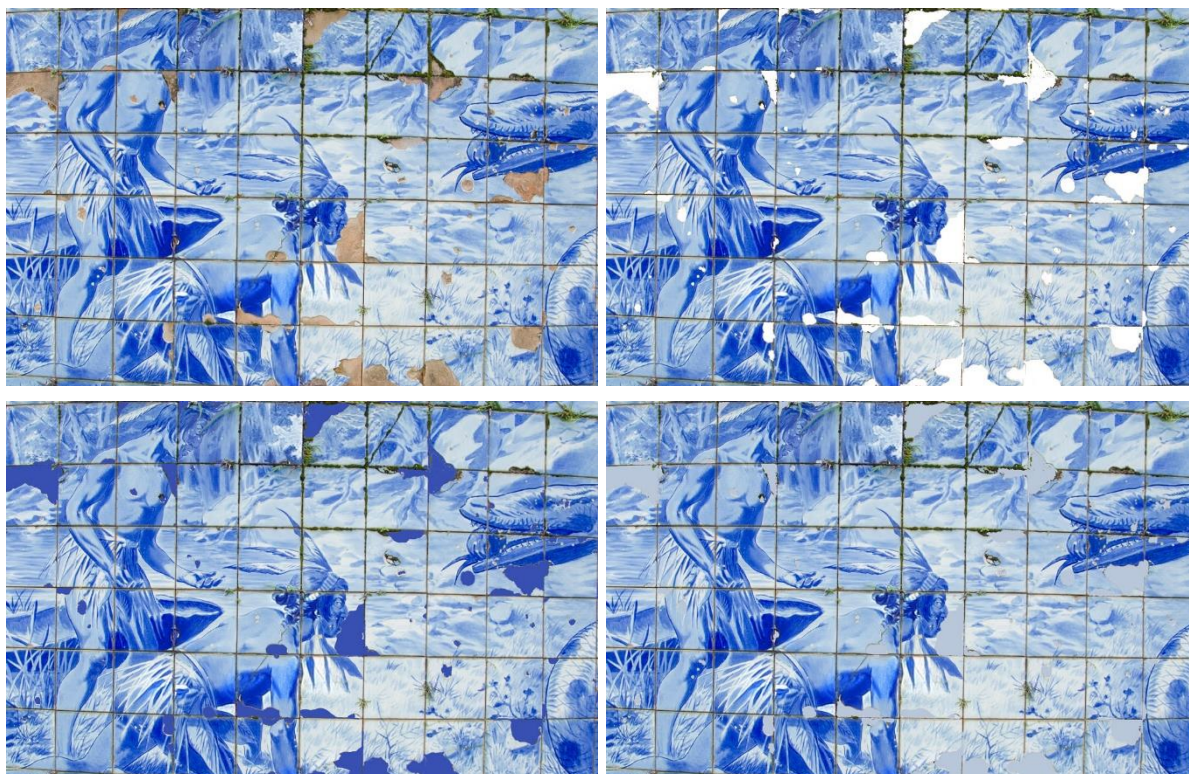


Figura 86 – Lacunas existentes e simulações de preenchimento por neutralidade
Foto da autora em Janeiro/ 2017, editada em Novembro/ 2017.

No caso das lacunas causadas pela perda de azulejos inteiros, incluindo a base de argila, uma solução muito adotada em Portugal por antigos restauradores é a substituição por um outro azulejo que apresente um equilíbrio entre as tonalidades de branco e de azul (no caso de painel que estes tons predominem), sem preocupação com o desenho específico, e sim com a leitura do conjunto (Fig. 87). Considerando que os painéis geralmente são compostos de dezenas de

azulejos, pequenas perdas passariam despercebidas, sendo necessária uma inspeção mais detalhada para a identificação das peças divergentes.



Figura 87 – Reintegração de lacuna em painel por substituição de peça, sem data.
Fonte: (MIMOSO, 2009)

Outra técnica que pode ser empregada é a utilização de novas peças, com design abstrato e equilíbrio de cor adequado para o conjunto (Fig. 88). As novas peças deverão ser datadas de forma muito discreta, e sua inclusão e posicionamento no painel devem ser documentados, para que no futuro seja possível a identificação da intervenção, sem comenter um falso histórico ou artístico, em obediência aos princípios de Brandi.



Figura 88 - Reintegração de lacuna em painel por substituição de elemento abstrato.
Fonte: (MIMOSO, 2009)

De forma bastante específica deve ser tratada a lacuna de maiores dimensões, ou que apresente grave deterioração em extensa área de superfície. Neste caso, Brandi recomenda que devemos “limitarmo-nos a favorecer a fruição daquilo que resta”, examinando a “questão de que se aquilo que se resta de uma obra de arte é na realidade mais do que aquilo que materialmente permanece” (BRANDI, 2004, p. 126). Tomando como exemplo o painel da face oeste do Mirante (Fig. 89), em que até a alvenaria de suporte é inexistente, percebemos que apesar da extensão dos danos, seu posicionamento não impede a observação da ideia central do artista, o que permitiria a “reconstituição daquela unidade potencial que a obra de arte possui como inteiro e não total” (BRANDI, 2004, p. 126), desde que observada a premissa da distinguibilidade.



Figura 89 - Painel face oeste - maior lacuna.
Foto da autora em Janeiro/ 2017.

Continuando a relacionar a arte da azulejaria à pintura artística, algumas metodologias de preenchimento empregadas por restauradores de obras de arte poderiam ser utilizadas para preenchimento destas áreas – as reintegrações visíveis – onde o potencial expressivo da obra é

restabelecido, mas sem ocultar completamente os danos visíveis do objeto, permitindo a fácil identificação das áreas completadas. São exemplos destas técnicas o *tratteggio*³⁵ (Fig. 90) e o pontilhismo, em que “se diferencia por técnica e por matéria, da técnica e da matéria da pintura integral” (BRANDI, 2004, p. 127).



Figura 90 - Detalhe antes/ depois - Reintegração cromática aplicada em tela – Pontilhismo
Fonte: Site <http://www.decorazioneerestauo.it/madonna.htm> Acesso em Outubro/ 17

Outra técnica empregada para a restauração de obras de arte, quando faltam referências cromáticas ou formais, é a abstração cromática³⁶ – processo de reintegração que funciona como elo de ligação cromático entre os fragmentos remanescentes da obra, sem que cometa um ato

³⁵ **Tratteggio:** Técnica neutra vibrante ou abstração cromática, delineada por Brandi no Instituto Central de Restauro de Roma. Com base em pequenos traços justapostos e ligeiramente oblíquos, procura-se realçar toda a pintura perdida, fazendo com que esta lacuna passe a segundo plano, e que o espectador os misture a uma grande distância.

³⁶ A técnica da abstração cromática resulta da justaposição sucessiva de camadas de cores puras sob a forma de curtos traços, ligeiramente curvados e espontâneos, variando em certas camadas. (BAILÃO, 2011, p. 57). Neste só são recompostas as tonalidades, não as formas.

de imitação ou falsificação. (BAILÃO, 2011, p. 57). Este recurso reduz a percepção visual da lacuna, prevenindo o conflito entre a figura e o fundo, fazendo com que esta seja absorvida visualmente às partes não danificadas. Os tons são recompostos por neutralidade, mas sem a definição de formas.

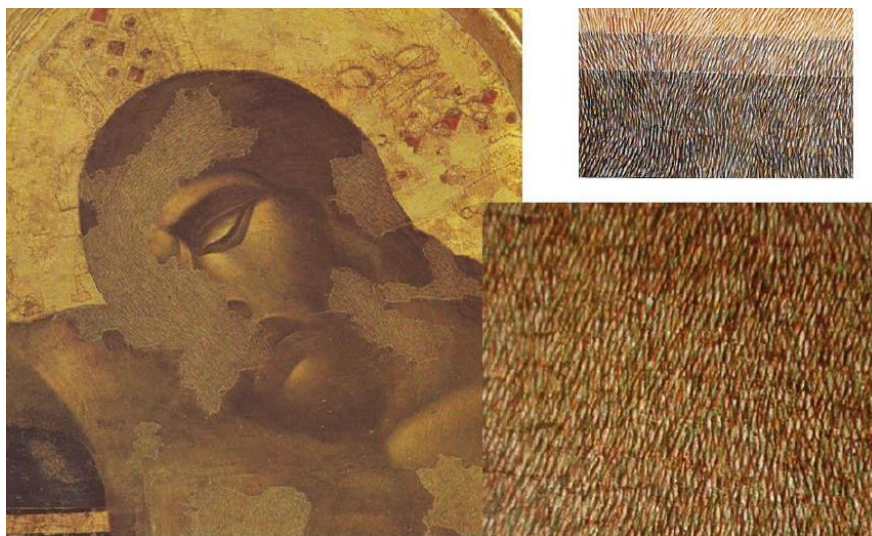


Figura 91 - Detalhe técnica abstração cromática aplicada a pintura de cavalete
Fonte (BAILÃO, 2011)

A interrupção da leitura da obra de arte causada pela lacuna inverte o esquema de figura e fundo que temos na percepção imediata, ou seja: “sentimos a lacuna como figura a que a imagem pictórica, escultórica ou arquitetônica serve de fundo”. Desta forma, em todas as ocorrências aqui citadas, desde as menores às maiores lacunas nos painéis, o problema a se resolver é: “reduzir o valor emergente de figura que a lacuna assume em relação à efetiva figura, que é a obra de arte” (BRANDI, 2004, p. 128)

Como falado no item 1.2, é preciso considerar as relações entre a azulejaria e o suporte material em que esta apresenta-se instalada, como forma de garantir, além de outros valores, a

integridade e a autenticidade, esta primeira entendida: “não somente na dimensão física; contemplando igualmente a ambiência e as relações invisíveis que a obra estabelece com tudo que a rodeia e vice-versa” (ALARCÃO, 2003, p. 7). Na prática, garantir a autenticidade de um bem patrimonial exige:

“respeitá-lo integralmente, reduzindo ao mínimo indispensável qualquer intervenção na sua materialidade, quer ao nível da estrutura quer ao nível da superfície; procurando que os procedimentos efetuados sejam quanto possíveis reversíveis; lutando até ao limite pela sobrevivência das partes deterioradas, preferindo a consolidação à substituição; garantindo o fácil reconhecimento de acréscimos e retoques” (ALARCÃO, 2003, p. 5).

Nos casos em que o painel de azulejo estiver integrado ao espaço arquitetônico de tal forma que o espaço seja em si uma obra de arte com ele ou por causa disso, esta relação não deve ser quebrada, não devendo se cogitar a transferência dos azulejos para ambientes museológicos, pois são estes azulejos que concedem um significado particular ao todo. O ambiente físico em que a obra está inserida deve, portanto, receber seu tratamento correspondente, conforme veremos no item 3.3 desta dissertação.

Concluindo este item, temos referências suficientes a solucionar variadas questões relacionadas ao preenchimento das lacunas e a outros problemas comuns à conservação da azulejaria, considerando os pontos fundamentais: “absoluta e fácil distinguibilidade das integrações que realizam a unidade potencial da imagem, diminuição da emergência da lacuna como figura” (BRANDI, 2004, p. 129), mas compete-nos lembrar a relevância da conservação preventiva, evitando atuações em condições de emergência, em que fatalmente, haverá perda.

3.2.2 EXEMPLOS DE REINTEGRAÇÃO DE LACUNAS

Para colaborar com a fundamentação apresentada, examinaremos algumas obras de restauração de painéis de azulejo, com diferentes soluções para a reintegração de lacunas.

- **Reintegração em afresco:**

Tomaremos como exemplo a **Igreja de Nossa Senhora da Saúde**³⁷ – Bairro da Saúde, Rio de Janeiro, RJ. Inicialmente construída como uma capela entre por volta de 1750, por um proprietário de chácara situada no alto do Morro da Saúde, a Igreja foi ampliada com o passar dos anos até atingir as formas atuais. As diversas transformações sofridas pela paisagem de entorno, como a construção de aterros que a afastou do mar, a construção do Porto, o crescimento acelerado da cidade ao seu redor, relegaram a Igreja ao ostracismo, culminando em quarenta anos de portas fechadas aos cultos e visitação pública, a mercê do tempo e de furtos. No início dos anos 2000 foi realizada grande obra de restauração, incluindo extensa pesquisa arqueológica, que a devolveu à comunidade.

Sua nave única é revestida por uma sequência de painéis de azulejos narrativos historiados, que retratam cenas da vida de São José no Egito, datados da segunda metade dos setecentos, sendo um dos primeiros deste período com policromia nas molduras. O tombamento inclui todo o seu

³⁷ Todas as informações e fotos da obra da Igreja de Nossa Senhora da Saúde foram obtidas em entrevista gentilmente concedida pelo Prof. do Mestrado Profissional Jorge Astorga Garros, que participou do projeto e da execução da intervenção.

acervo, de acordo com a Resolução do Conselho Consultivo da SPHAN, de 13/08/85, referente ao Processo Administrativo nº 13/85/SPHAN.

Quando na ocasião da restauração, vários painéis de azulejos haviam sido roubados integralmente (Fig. 92), e os restantes apresentavam danos, incluindo pequenas perdas pictóricas. Após fase de pesquisa em que se cogitou o completamento das grandes lacunas com novos azulejos, diferenciando-se dos originais pelo brilho do vidrado, definiu-se que, como há a possibilidade de recuperação dos azulejos roubados em alguma oportunidade futura, a reintegração precisaria ser o mais removível possível, optando-se por recompor as imagens utilizando a técnica do afresco, sobre superfície de argamassa fresca de cal e areia.



Figura 92 - Ausência de um dos painéis de azulejo - Igreja N. Sra. da Saúde
Fonte: Arquivo cedido Prof. Jorge Astorga

A recomposição das cenas foi realizada com base em fotos ortogonais que se possuíam de alguns dos painéis faltantes. Faltavam referências de quatro painéis, em que ou não se conhecia registro da imagem, ou as fotos não haviam sido retiradas paralelamente a parede,

perspectivando a imagem e impossibilitando seu uso como parâmetro. As fotografias possibilitaram que um artista, com capacidade técnica para reproduzir as imagens (Fig. 93), as decalcassem através de um molde em escala real ao afresco preparado na parede. A pintura foi realizada com tinta mineral, que se incorpora a argamassa fresca durante o processo de secagem. O preenchimento das pequenas lacunas foi realizado por encáustica, técnica que usa pigmentos misturados na cera, aplicado quente sobre o suporte. A utilização destes materiais e métodos foi possível por conta da localização interior dos painéis, livres de umidade e da luz solar, o que mantém a tonalidade dos azuis e amarelos.



Figura 93 - Reprodução em tamanho real de um dos painéis - Igreja N. Sra. da Saúde
Fonte: Arquivo cedido Prof. Jorge Astorga



Figura 94 - Processo de reprodução de um dos painéis - Igreja N. Sra. da Saúde
Fonte: Arquivo cedido Prof. Jorge Astorga

Nos painéis em que faltavam referências para recomposição, apenas a moldura, que se sabia repetida em todos os painéis, foi reproduzida (Fig. 95). A ausência da figuração foi preenchida por tonalidade em tom de azul, buscando uma neutralidade com os demais painéis, fugindo da hipótese na recomposição das figuras. É importante considerar que as cenas contavam uma história seriada e que a falta de continuidade interferia na leitura do conjunto, além do que as pequenas dimensões da Igreja aumentavam a proporção da lacuna ao observador. Após completo o processo de secagem e o passar do tempo, as cores dos painéis reintegrados amenizaram-se, proporcionando melhor harmonia visual com os painéis originais.



Figura 95 - Recomposição apenas da moldura do painel - Igreja N. Sra. da Saúde
Fonte: Arquivo cedido Prof. Jorge Astorga

▪ **Recomposição em cerâmica:**

A opção de preenchimento de lacunas com a utilização de cerâmica é bastante comum, por ser este um material em consonância com a composição dos azulejos. A técnica aqui citada foi desenvolvida pelo Museu Nacional do Azulejo, em Lisboa, Portugal, e consiste na execução de novas peças ou frações, utilizando as técnicas tradicionais de fabricação, submetendo apenas

os complementos à novas cozeduras, nunca as peças originais. Neste método, nomeado restauro “a quente” (Fig. 96), os fragmentos construídos são encaixados no conjunto original com cola reversível, de forma a recompor os conjuntos. A vidragem e a pintura são testadas separadamente, para que fiquem adequadamente integradas ao conjunto, e a técnica utilizada para pintura deve ser semelhante ao original. Os complementamentos deverão ser sempre localizáveis, mantendo-se a linha de separação, por preencher. Em situações falhas de vidro menores, ou mesmo, pequenas lacunas não preenchidas pelo fragmento cerâmico, deve-se proceder à reintegração das mesmas com materiais sintéticos adequados e reversíveis utilizados no processo de restauro “a frio”, finalizando com a reintegração cromática com tintas ou pigmentos (ESTEVEVES e SILVA, 2012).



Figura 96 - Exemplo de reintegração à quente
Fonte: (ESTEVEVES e SILVA, 2012)

▪ **Recomposições artísticas:**

Em Portugal, nação referência em azulejo, mas que assim como o Brasil sofre com os problemas relacionados à falta manutenção e o roubo de peças das suas muitas fachadas azulejadas, alguns artistas têm utilizado o espaço das lacunas como oportunidade para expressar sua arte, chamando atenção para a necessidade de preservação deste patrimônio tradicional português.

As intervenções são efêmeras, reversíveis e pontuais, utilizando geralmente o papel e não pretendem recompor a figuração do conjunto.

O projeto “Preencher Vazios”, da artista Joana Abreu, começou no Porto e se expandiu para Braga e Lisboa, usando artes plásticas e poesia para ocupar os buracos causados pela ausência das peças de cerâmica, através de processo de confecção artesanal. Após identificar e medir a lacuna que será preenchida, a artista utiliza fotografias dos azulejos originais, onde altera as cores das padronagens digitalmente e os imprime em papel 80g. O padrão impresso é então colado em placas de madeira recortadas segundo as medidas das lacunas. Por fim, o material leva uma camada de revestimento acrílico e é finalmente colado à fachada degradada. As peças estilizadas também ganham frases de escritores portugueses, como José Saramago e Fernando Pessoa, legitimando a identidade portuguesa.



Figura 97 - Reintegração artística em lacunas, artista Joana Abreu

Fonte: <http://orapois.blogfolha.uol.com.br/2016/05/18/designer-usa-arte-e-poesia-para-fazer-alerta-sobre-azulejos-degradados-em-portugal/> Acesso em setembro/ 2017

Já o artista plástico carioca Fábio Carvalho, se interessou pela azulejaria após participar de um projeto de arqueologia limpando e separando fragmentos de azulejos do século XIX pelo padrão decorativo, oriundos de escavações no Rio de Janeiro. Durante uma residência artística em Lisboa, o autor reparou nas inúmeras fachadas com lacunas na capital portuguesa, e encontrou nelas uma oportunidade para realizar sua intervenção artística. Os padrões repetem o conceito comum na azulejaria, no qual a partir de uma mesma unidade se compõem um desenho maior, combinando de 4 a 8 azulejos, rotacionando sua posição. Os novos padrões foram impressos a laser em papel, e depois aplicados com cola de amido nas lacunas das fachadas.



Figura 98 - Reintegração artística em lacunas, artista Fábio Carvalho

Fonte: <http://www.conexaolusofona.org/artista-plastico-carioca-transforma-fachadas-lisboetas-com-azulejos-em-papel/> Acesso em setembro/ 2017

Os exemplos aqui citados nos dão uma ideia da pluralidade de possibilidades técnicas, teóricas e artísticas para reintegração das lacunas em painéis de azulejo, e das peculiaridades que precisam ser observadas para proposição de uma intervenção, dentre as quais podemos destacar a localização dos azulejos, o valor artístico reconhecido, e a perspectiva de observação da obra de arte.

3.3.3 PROPOSTA

Depois do estudo pormenorizado em que foi possível conhecer o objeto de estudo do ponto de vista histórico, estético e técnico, utilizando a fundamentação teórica até aqui apresentada e considerando a relação entre os revestimentos azulejares do Mirante das Lendas e a arquitetura de suporte, é possível compor uma proposta de intervenção para a restauração de sua azulejaria, com atenção especial às lacunas dos painéis. Neste item não serão recomendadas técnicas práticas de restauração, e sim, as posturas projetuais de atuação considerando as especificidades da obra.

Inicialmente, cabe citar algumas ações preliminares importantes para a eficiência da intervenção. De acordo com a Carta de Veneza, para qualquer intervenção de conservação e restauro deve ser elaborada “documentação precisa, sob a forma de relatórios analíticos e críticos, ilustrados com desenhos e fotografias” (In: CURY, 2004, p. 95). Recomenda-se a realização de registro fotográfico geral e detalhado antes, durante e após todas as fases de tratamento. Estes relatórios devem ser publicados, e disponibilizados em arquivos públicos para a consulta de pesquisadores.

Foi realizada investigação preliminar cuidadosa para avaliação das características dos azulejos (técnicas de fabricação, materiais, autoria do artista), análise das causas e fatores de degradação e elaboração de um diagnóstico abrangente do estado de conservação dos painéis. Infelizmente não foi possível realizar análise laboratorial dos azulejos, o que deverá ser feito por ocasião da sua restauração, visando definir o grau de absorção das peças existentes e demais condições físicas e químicas do material. Também foi executada pesquisa histórica em busca de

documentos escritos, desenhos ou fotografias que contivessem informações sobre a origem dos painéis, além de verificar se houve restaurações anteriores, o que não aconteceu. Esta análise nos permitiu subsídios para definição das condutas aqui apresentadas.

Como condição inicial de segurança, deve-se realizar o isolamento da área do Mirante, evitando que as degradações causadas por vandalismo se agravem. Como há peças de azulejo com eminente risco de desprendimento, é necessário intervir com operações preliminares através de tela protetora e pré-consolidação das peças íntegras. Também é necessária a execução imediata de cobertura provisória para cessar a degradação e permitir que os trabalhos de restauração sejam feitos. Esta fase não deve interferir nos tratamentos subsequentes, evitando apenas o aumento das lacunas.

Pela particular relação entre a azulejaria do Mirante e o suporte arquitetônico, e por conta do avançado estado de degradação em que se encontram, considera-se mais adequada a conservação dos painéis *in situ*, pois a extração destas peças do seu suporte parietal, por ser um procedimento de caráter invasivo, representaria uma nova agressão, podendo causar outros danos ou agravar os existentes.

Após estas ações emergenciais, deve-se seguir a operação de limpeza, fase esta especial e delicada, uma vez que terá que remover as substâncias externas e outros materiais de degradação, com o cuidado de não afetar a matéria original, para isso, é fundamental não usar técnicas de limpeza que exerçam atrito sobre a superfície ou o uso de substâncias capazes de atacar quimicamente os azulejos. Desta forma, os agentes de limpeza devem ser especificados

após análise química da composição das peças, o que também definirá o tempo de aplicação. Com as superfícies limpas, segue-se a aplicação de biocidas nas áreas que apresentam biocolonização (presença de organismos vivos como fungos, líquens, etc) e os procedimentos de consolidação, em que os materiais utilizados não devem alterar as características físicas e químicas dos materiais originais, o que seria uma causa de futura degradação.

À esta fase é recomendável que se sucedam os processos de tratamento das juntas entre azulejos, selagem das áreas expostas das chacotas³⁸ (funcionando como separador dos materiais que posteriormente serão usados nos preenchimentos) e tratamento de fraturas nas placas. Nos elementos que apresentam lacunas de chacota e/ ou vidrado é necessário efetuar a reintegração volumétrica com material de características duráveis e compatíveis com o tipo de suporte ao meio envolvente. Ao término desta operação, todas as áreas completadas precisam ser niveladas para que possam passar pelo processo de reintegração cromática, atendendo as premissas teóricas discutidas ao fim deste item. Finalizando os procedimentos de restauração, recomenda-se aplicar uma camada de proteção de forma a preservar as reintegrações.

A localização dos azulejos, no interior ou exterior dos edifícios, comumente influencia a escolha de materiais e tratamentos de restauração, uma vez os azulejos se comportam de forma distinta face às diferentes condições ambientais a que estão sujeitos. Esta diferenciação não se aplica no Mirante, pois ainda que a cobertura seja reconstruída (Item 3.3), as características

³⁸ Chacota: Designa o corpo cerâmico em pasta sujeita apenas a uma cozedura, sem revestimento vítreo. (MNAZULEJO, 2007, p. 101)

arquitetônicas do edifício, com suas varandas devassadas e sem esquadrias, levam a caracterização de todos os painéis como exteriores, por sua exposição às intempéries.

A distinção entre os painéis de vocação ornamental e vocação primordial utilitária apresentadas no item 3.2.1 norteará os procedimentos de restauração, pois enquanto para os azulejos de padrão repetitivo, o restabelecimento de sua funcionalidade enquanto revestimento deva ser a premissa de atuação, para as peças com pintura artística, apesar de ambos estarem aplicados a uma superfície arquitetônica, estará a funcionalidade em lado secundário à recomposição estética.

Em todos os procedimentos de reintegração de lacunas, as características físico-mecânicas das chacotas precisam ser similares às dos azulejos originais, e devem ser efetuados estudos cromáticos de forma a atingir, o mais próximo possível, à paleta de cores dos azulejos originais. Os limites periféricos das lacunas têm que ser respeitados, preservando a integridade do material original.

A perda de camada cromática de pequenas dimensões deve ser tratada com o recurso da neutralidade, atenuando a interferência destas falhas na leitura do conjunto, seja em qual tipo de azulejo do Mirante for. A tonalidade a ser aplicada nestas falhas, já niveladas na chacota, precisa ser selecionada de acordo com a coloração das áreas circundantes. A escolha de uma cor única de aplicação não ocultaria as lacunas, por conta da diversidade de tonalidades existentes nos painéis.

Para a reintegração de lacunas de maior extensão formadas por azulejos de repetição, como por exemplo os de revestimento das colunas, recomenda-se a produção de réplicas, segundo as técnicas tradicionais de fabrico – de pintura e de cozedura –, respeitando a originalidade estética e artística. Para reprodução das padronagens devem ser produzidas estampilhas³⁹.

Sobre as lacunas existentes nos seis painéis de azulejaria artística de autoria de Jorge Colaço no Mirante das Lendas, conhece-se por meio de fotos, desenhos e outras documentações, quais as imagens ausentes, o que permitiria, com o emprego das técnicas de distinção citadas, sem cometer uma “integração hipotética”, o preenchimento destes vazios, melhorando a leitura do conjunto, sem interferência no processo criativo original do artista: “não podemos inverter o curso do tempo e nos inserirmos com legitimidade naquele momento em que o artista estava criando a parte que agora falta” (BRANDI, 2004, p. 125). Trataremos distintamente nestes painéis a área de moldura, em que a diretriz de intervenção deverá repetir aquela já citada para os azulejos de repetição, com a fabricação de réplicas, recompondo a cercadura do painel, e a área central, artística.

Levando em consideração o posicionamento da maioria das lacunas em áreas periféricas da cena, o procedimento de recomposição dos painéis buscará a reintegração plástica, permitindo uma melhor leitura do conjunto através do método da abstração cromática, por ser esta uma

³⁹ Estampilha: Espécie de estêncil, em material plano e fino, em geral papel encerado ou acetatos, com os motivos decorativos recortados. Encostada a estampilha à chacota, o desenho é transferido pela passagem de uma trincha embebida em tinta, ficando assim transposto o desenho aberto na estampilha. Para cada cor usa-se uma estampilha diferente, consoante ao número de cores necessárias. (MNAZULEJO, 2007, p. 107)

técnica que não conduz a um ato de imitação dos traços do artista, nem rivaliza com as partes ainda íntegras. Além disso, deve-se considerar que os painéis de azulejo artísticos do Mirante têm dimensões consideráveis, e por sua localização, serão observados de uma larga distância, o que favorece a abstração visual das áreas reparadas. Escolhemos dois painéis – os de pior estado de conservação e com as maiores lacunas - para simulação digital do resultado pós intervenção, apresentados a seguir, acompanhados das planificações dos painéis em sua integridade, e do estado atual de degradação dos mesmos.



Figura 99 - Planificação Painel 01



Figura 100 - Planificação Painel 02



Figura 101 - Estado atual - Painel 01



Figura 102 - Estado atual - Painel 02



Figura 103 - Preenchimento das lacunas por abstração cromática - Painel 01



Figura 104 - Reintegração das lacunas por abstração cromática - Painel 02

3.3 PROJETO DE RESTAURAÇÃO DO MIRANTE DAS LENDAS

3.3.1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA DA INTERVENÇÃO

A questão fundamental da intervenção projetual no Mirante das Lendas está centrada nas opções de abordagem para a reconstrução de sua cobertura, considerando ser esta uma intervenção em edificação em ruína, mas que ainda contém uma “vitalidade implícita para promover uma reintegração da unidade potencial originária” (BRANDI, 2004, p. 66).

Os azulejos, apesar de suas superfícies de vidro e da comum utilização para revestimento em fachadas, apresentam variados e extensos danos, conforme diagnóstico apresentado no item 2.5.2. A ausência da cobertura, que desabou em 1996, colaborou no avanço da deterioração dos painéis. Mediante isso, para garantir a sobrevivência dos painéis de azulejo após o restauro, processo exposto no item 3.2, e para permitir uma melhor usufruição do espaço do Mirante em qualquer condição meteorológica, é primordial a recomposição de sua cobertura.

Ainda que existam fontes iconográficas que permitiriam uma recomposição tal e qual à cobertura cerâmica original do Mirante, esta não será aqui proposta, pois entendeu-se, após a aproximação ao objeto de estudo, que estaríamos cometendo um falso histórico, além de outros potenciais terem sido identificados. Em principal, conclui-se que a principal qualidade da obra está contida nos seus painéis de azulejos, e que o foco de qualquer intervenção deve ser, além de sua proteção, sua valorização, devendo a cobertura buscar atingir alguma neutralidade, não representando um ponto de interesse visual que possa competir com os painéis, o que poderia

ocorrer com a construção de uma nova e viçosa cobertura cerâmica. Com isso, também se pretende não causar o estranhamento da comunidade à intervenção, após esta estar habituada com as formas decadentes do Mirante há três décadas.

Na busca por soluções que atendam estas demandas, buscou-se um referencial teórico capaz de subsidiar a proposta de uma nova cobertura em uma antiga edificação, seguidos de exemplos desta interlocução em outras ruínas, apresentados no item 3.3.2.

No texto intitulado “Considerações sobre a relação antigo-novo nas intervenções em ambientes e edificações de interesse para preservação”, Beatriz Mugayar Kühl nos traz um histórico sobre a discussão a respeito da convivência da arquitetura dita histórica, e a arquitetura contemporânea, fazendo citações de outros autores como Louis Cloquet, Charles Buls, Bruno Zevi e Cesare Brandi, analisando, através dos seus diferentes pontos de vista, a licitude ou não destas intervenções, e concluindo, assim como definia Françoise Choay ao prefaciar *O Culto Moderno dos Monumento* (RIEGL, 2006, p. 15), que esta discussão “não comporta apenas um ponto de vista e uma única solução” (KÜHL, 2008, p. 162).

Seguindo os preceitos de Cesare Brandi referentes a elementos de sítios históricos cujo desaparecimento transformou a configuração espacial do conjunto, a autora diz que: “Não se trata de destruir o existente para substituir por outra coisa; trata-se de inserir novas construções no lugar de elementos perdidos” (KÜHL, 2008, p. 159) . Ela continua recordando que para Brandi, “se os elementos desaparecidos não eram em si obras de artes, não degradariam a qualidade artística do ambiente” (KÜHL, 2008, p. 159). Desta forma, considerando que as

coberturas originais do Mirante, pela simplicidade de suas formas, não eram, como dizia Brandi, “em si uma obra de arte”, que “a qualidade artística do ambiente” foi mantida ainda que sem a cobertura, pois esta estaria contida principalmente nos azulejos, e que sua ausência “transformou a configuração espacial do conjunto”, o que é fato, estaria aí legitimada a possibilidade de inserção de uma nova cobertura à construção

Beatriz Kühn (2008) questiona qual a postura a se tomar quando existe a real necessidade de incorporar um novo elemento, independente da vontade ou não do projetista, como no caso de desabamentos, em que a reconstrução é essencial para a sobrevivência da obra, como no Mirante. Ela enfatiza a proporção da lacuna deixada, em comparação ao total da construção, em que o vazio não é reabsorvido pelo volume total da edificação, como acontece no Mirante da Lendas, onde a volumetria original foi profundamente alterada com a queda das coberturas, proporcionalmente às dimensões diminutas da edificação.

Neste ponto, utilizando terminologias referentes à música, Kühn nomeia as possíveis soluções para o dilema da inserção de partes novas em ambientes históricos:

Ou se trabalha com diferenciação em consonância, a que tendem as proposições de Brandi e da vertente crítico-conservativa, através do desenvolvimento da “unidade potencial”; ou se trabalha com diferenciação em **dissonância** em relação ao existente, como admitiam Riegl e Zevi e como preconizava a vertente da conservação integral. Em ambos os casos é necessário fazer uso da criatividade. (KÜHL, 2008, p. 164, grifo nosso)

Entende-se neste caso, **consonância** como “o uso de notas diversas que se conjugam num acorde harmônico, sem se trabalhar, portanto de forma mimética, por imitação, analogia ou repristinação” (KÜHL, 2008, p. 164). A consonância seria obtida através de intervenções que

procurem (re)estabelecer a imagem do conjunto, mantendo a harmonia do todo, sem imitações do existente ou cópias. Os elementos inseridos necessitam buscar uma interação respeitadora com as pré-existências.

As inserções dissonantes devem contribuir para a valorização do conjunto, e requerem sensibilidade do arquiteto, para que estas diferentes “vozes” da obra tenham coerência, e sejam agradáveis ao olhar. Os elementos caracterizadores existentes devem ser respeitados, ainda que a ênfase no projeto novo ocorra. O contraste buscado intencionalmente com a adição de elementos por dissonância constitui ponto bastante sensível, “pois a fronteira entre a criação para o monumento [...] ou em detrimento deles é muito tênue” (KÜHL, 2008, p. 165). Em ambas opções a diferenciação é primordial, assim como conceitos fundamentais da restauração – mínima intervenção, reversibilidade e distinguibilidade, mas evitando a **cacofonia** no espaço.

A “**assonância**” também pode ocorrer, nas obras em que se assume uma postura mais tradicional, com o emprego da semelhança na aplicação de formas e materiais. Em todos os casos, o projeto de inserção deve ser embasado em rigoroso estudo do objeto, possibilitando justificar todas as propostas, sendo estas, consequências de uma aproximação histórica e crítica da obra e não premissa da vontade do arquiteto pura e simplesmente.

Outro autor que se preocupou com a interação entre a arquitetura contemporânea e a do passado foi Ignasi de Solà-Morales, arquiteto, historiador e filósofo catalão, que retoma o debate a respeito da atribuição de valores para compreender as variantes de possibilidades quanto às novas intervenções em ambientes.

Solà-Morales lembra que para Alois Riegl, a antiguidade seria uma característica abstrata, que produziria uma “satisfação puramente psicológica” (SOLÀ-MORALES, 2013, p. 255), como uma manifestação do tempo histórico no presente, enquanto que a integridade vigorosa das novas obras seria valor fundamental da cultura urbana atual. Com isso, encontraríamos a satisfação estética fundamental na oscilação entre a arquitetura nova e a antiga, ou seja, no “contraste entre o caráter do que é novo e o caráter do que é velho” (SOLÀ-MORALES, 2013, p. 256).

Desta forma, duas seriam as possibilidades de se abordar a relação antigo-novo: por **contraste**, ou por **analogia**. O contraste, pode ser interpretado também como o conceito da diferenciação já trazido por Camilo Boito. A Carta de Restauro de Atenas, de 1931 recomenda “emprego de materiais modernos para a consolidação de edifícios antigos” (In: CURY, 2004, p. 15), além de sugerir que no caso dos complementos, “os materiais novos necessários a esse trabalho deverão ser sempre reconhecíveis” (In: CURY, 2004, p. 16).

Já o conceito de analogia seria observado nas relações de similaridade e diversidade, na sincronia das formas novas e existentes, ou seja, na “correspondência dimensional, tipológica e figurativa entre as novas e as velhas partes, na tentativa de criar uma correlação mútua capaz de unificar a totalidade do complexo arquitetônico” (SOLÀ-MORALES, 2013, p. 259). Esta analogia poderia também ser tão suave, tão redundante ao projeto existente, “tornando-se mera **tautologia**⁴⁰”.

⁴⁰ Tautologia: Repetição de uma mesma ideia por meio de palavras diferentes; redundância.

O autor resume o debate da relação projetual no ambiente antigo-novo dizendo que “a intervenção é a proposta livre, arbitrária e imaginativa pela qual se procura não só reconhecer as estruturas significativas do material histórico existente, como também usá-las como marcos analógicos para a nova construção” (SOLÀ-MORALES, 2013, p. 262).

Bernard Tschumi estabelece as relações básicas dos princípios inseparáveis de conceito (ideia geral do projeto), contexto (situação ou cenário em que o projeto se insere), e conteúdo (programa a ser atendido) no projeto de arquitetura, resultando em três distintos cenários que relacionariam o conceito e o contexto que podem ser utilizados para entendimento da interação do antigo-novo, que seriam: **indiferença** – “quando ideia e situação se ignoram absolutamente”; **reciprocidade** – “quando conceito e contexto interagem profundamente, se complementando e mesclando-se em uma entidade contínua e sem fraturas” e **conflito** – “quando existe um choque estratégico entre conceito e contexto, uma batalha de opostos que nos obriga a negociar sua própria sobrevivência” (TSCHUMI, 2005).

Quadro 2 - Resumo dos conceitos das relações antigo-novo

| Beatriz Khüll | Solà-Morales | Bernard Tschumi |
|------------------------------|------------------------|------------------------|
| Diferenciação em dissonância | Contraste/ diferença | Indiferença |
| Diferenciação em consonância | Analogia/ similaridade | Reciprocidade |
| Assonância | Tautologia | |
| Cacofonia | | Conflito |

Fonte: a autora

3.3.2 EXEMPLOS DA INTERLOCUÇÃO ANTIGO-NOVO EM COBERTURAS DE RUÍNAS

Como referência para as tomadas de decisões projetuais para a cobertura do Mirante das Lendas, analisamos alguns exemplos de projetos em que uma nova cobertura foi construída sobre ruínas, classificando-as de acordo com os conceitos apresentados anteriormente para a relação antigo-novo na arquitetura.

Como modelos em que a **diferenciação por dissonância**, ou o **contraste**, e **indiferença** foi buscada, podemos citar:

- **Museu Moritzburg**⁴¹ – Halle, Alemanha.

Exemplo da arquitetura militar gótica, o Castelo Moritzburg foi construído por volta de 1500. Sua história turbulenta foi inevitavelmente refletida em sua materialidade ao longo dos anos. Parcialmente arruinado durante a Guerra dos Trinta Anos (1618-1648), a imagem da fortaleza como uma ruína permaneceu por mais de três séculos. Apesar destas transformações,

⁴¹ Fontes de pesquisa, acesso em agosto/ 2017:
Site Archdaily – Disponível em www.archdaily.com/132838. Acesso em agosto/ 2017
Site Stiftung Moritzburg - Disponível em: www.stiftung-moritzburg.de
Site Mimeo <http://www.mimeo.eu/projects/Germany/Halle/Moritzburg%20Museum%20Extension>

o edifício ainda mantinha a estrutura original dos seus elementos arquitetônicos principais: o contorno do perímetro, três das quatro torres circulares nos cantos e pátio central.

Restabelecido como um museu em 1904, nas partes que permaneciam íntegras, o museu abrigava uma riquíssima coleção de arte moderna. Em 2004, após um século sem reformas, sofrendo com a falta de espaço e com as deficiências estéticas e funcionais das salas de exposições, foi decidida pela reforma e expansão do museu, através de um concurso internacional para concepção do seu projeto, em que os vencedores foram os espanhóis Fuensanta Nieto e Enrique Sobejano. O processo de concepção teria surgido da narrativa já existente no museu, em que obras de arte contemporânea dividiam a atenção dos visitantes com as áreas arruinadas. Buscando repetir este diálogo, as sequências de espaços de exposição são sempre interrompidas pela memória das paredes em ruínas do castelo.

Uma nova cobertura para as áreas em ruínas foi concebida – sem qualquer menção à volumetria dos telhados do antigo castelo, divergindo tanto nas formas, quanto nos materiais empregados – com grandes faces dobradas e recortes com claraboias, permitindo a entrada de luz natural no ambiente. Sustentadas por estas coberturas, foram criadas duas grandes áreas, deixando livres as paredes da antiga ruína, dando origem a um grande espaço de escala única, sem colunas, oferecendo diferentes oportunidades de exposição, atendendo a necessidade de ampliação do Museu. Ainda assim, analisando o projeto não só como a inserção da cobertura, e considerando as novas áreas de exposição criadas, em que buscou-se deixar livres as paredes das antigas ruínas, tem-se um resultado agradável visualmente e que atende as demandas contemporâneas para o espaço.



Figura 105 - Museu Moritzburg - Halle, Alemanha
Fonte: <http://www.archdaily.com/132838>

▪ **Santuário do Caraça**⁴² – Catas Altas, MG.

O Santuário do Caraça originou-se da Ermida de Nossa Senhora Mãe dos Homens, construída por volta de 1770, na Serra do Espinhaço, Minas Gerais. Após 1820, com a fundação do Colégio do Caraça, a edificação foi ampliada, recebendo teatro, refeitório, capela e dormitórios. Por aproximados 150 anos o colégio funcionou neste conjunto, até que um incêndio de grandes proporções atingiu o complexo, sobrando apenas a Igreja. Com o intuito de preservar a memória local, poucos anos depois do incidente o espaço foi reaberto como Centro de Turismo.

O colégio foi o prédio mais afetado pelo incêndio, tendo sua cobertura e parte da edificação destruída. Segundo o autor, o arquiteto Rodrigo Meniconi, o projeto inaugurado em 1990, nasceu do impasse entre a obrigação de preservar as ruínas de forma respeitosa, e da

⁴² Fontes de pesquisa, acesso em agosto/ 2017:
http://portal.iphan.gov.br/ans.net/tema_consulta.asp?Linha=tc_hist.gif&Cod=1429
(DINIZ, 2014)

necessidade de atender o programa correspondente ao novo uso, cultural. O volume original do colégio não foi recomposto, e a consolidação e o fechamento das alvenarias restantes foram atingidos através da estrutura metálica e do material translúcido, deixando evidentes as marcas da história, permitindo a leitura dos distintos tempos de vida do prédio.



Figura 106 - Santuário do Caraça - Catas Altas, MG

Fonte: http://portal.iphan.gov.br/ans.net/tema_consulta.asp?Linha=tc_hist.gif&Cod=1429

- **Santa María de Vilanova de la Barca⁴³** – Lleida, Espanha

A Antiga Igreja de Vilanova de La Barca é um edifício gótico do século XIII que foi parcialmente demolido em 1936 por causa dos bombardeios da Guerra Civil Espanhola, tendo permanecido com a aparência de ruína por 80 anos, restando apenas fragmentos das naves e a fachada oriental. O objetivo principal do projeto, de autoria do escritório AleaOlea Architecture

⁴³ Fonte de pesquisa, acesso em agosto/ 2017:

<https://www.archdaily.com.br/br/869748/santa-maria-de-vilanova-de-la-barca-aleaolea-architecture-and-landscape>

& Landscape, foi viabilizar o uso do espaço como um ambiente polivalente, não mais religioso. Para isso, centrou-se a intervenção nos elementos de cobertura, agora um telhado de telhas galvanizadas, suavemente apoiado no que restou das antigas paredes e nas novas empenas de tijolos dispostos de forma a permitir a entrada da luz do sol. A nova cobertura e os complementos de alvenaria buscaram a recomposição da volumetria, ressaltando a distinção entre o novo e o antigo pelo uso da cor branca e dos materiais empregados – distintos dos existentes, resultando em um conjunto visualmente harmônico, apesar de contrastante.



Figura 107 - Santa María de Vilanova de la Barca - Lleida – Espanha
Fonte: <http://www.archdaily.com.br/br/869748>

- **Mosteiro San Juan⁴⁴** – Burgos, Espanha

O Mosteiro é parte de um complexo de edificações do século XI, construídas em torno de um Mosteiro Beneditino, sendo um local de passagem de peregrinos do Caminho de Santiago.

⁴⁴ Fonte de pesquisa, acesso em agosto/ 2017:
<https://www.archdaily.com.br/br/786151/cobertura-mosteiro-de-san-juan-bsa>

Atingido por um incêndio em 1537, o local foi praticamente destruído, restando não mais que as alvenarias em pedra. Nos séculos seguintes, diversas tentativas de uso do local foram feitas, incluindo a utilização como quartel, hospício e prisão, mas sem sucesso.

O projeto das coberturas, criado em 2015 pelo escritório espanhol BSA, objetivava preservar os vestígios arquitetônicos da edificação religiosa, além de criar um espaço protegido das intempéries climáticas para celebração de atividades culturais, atendendo as novas funções do local, sem depender das condições meteorológicas. Sua volumetria evocaria a tipologia eclesiástica das três naves que existiram originalmente, mas não de forma literal. A cobertura não toca de forma contundente as alvenarias, numa tentativa de não alterar a percepção dos contornos inacabados. A estrutura de sustentação do telhado é esbelta, com o mínimo de apoio nas partes centrais, permitindo uma visão ampla do interior do monumento, respeitando o substrato arqueológico do piso da edificação, numa uma visão contemporânea respeitosa à percepção da ruína.



Figura 108 - Mosteiro San Juan – Burgos, Espanha
Fonte: <http://www.archdaily.com.br/br/786151>

De outra forma, já procurando corresponder aos conceitos de “diferenciação por assonância”, “**analogia**” ou “**reciprocidade**”, teríamos:

- **Igreja Sant Pere - Corbera d'Ebre**⁴⁵, Tarragona – Espanha

A igreja de Sant Pere faz parte das ruínas da vila medieval de Corbera d'Ebre, mantida como um memorial pelo governo espanhol, em homenagem aos homens, mulheres e crianças que perderam suas vidas na Batalha de Ebro, mais longa e mais sangrenta da Guerra Civil Espanhola, ocorrida no local no ano de 1938.

O projeto do arquiteto Ferran Vizoso, apresentado na Bienal de Arquitetura de 2016, após a obra ter sido concluída em 2011, pretendia transformar a antiga igreja em uma sala multifuncional, sem agredir as memórias ali contidas. Buscando preservar o equilíbrio entre a natureza circundante e a ruína – onde o sol inunda o espaço interior, os pássaros voam através da nave e a vegetação atravessa portas e janelas – foi instalada uma cobertura em material com máxima transparência e conforto térmico, onde inclusive sua estrutura deveria ser a mais neutra possível, mas que ainda assim pudesse proteger a ruína de uma maior deterioração.

⁴⁵ <http://www.atlasobscura.com/places/poble-vell-de-corbera-debre-corbera-debre-old-town>
<http://unfinished.es/en/obra/iglesia-corbera-debre/>
<https://www.designboom.com/architecture/ferran-vizoso-architecture-frames-a-derelict-church/>

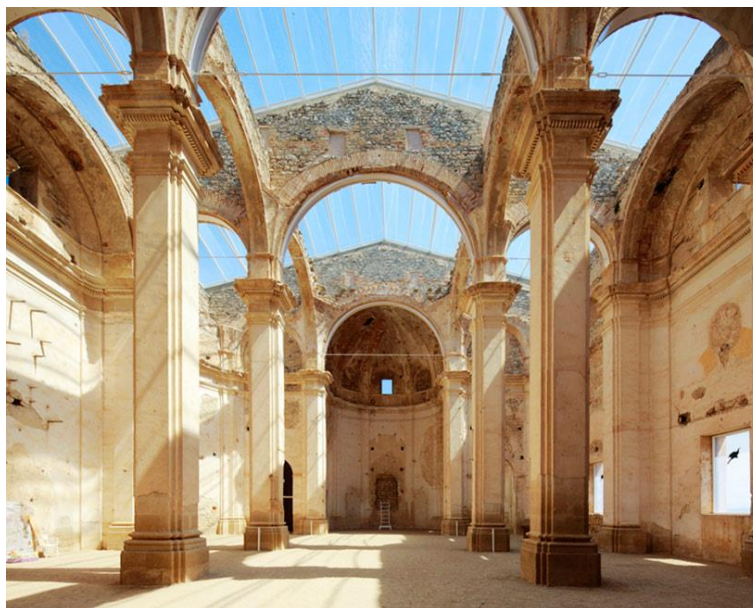


Figura 109 - Igreja Sant Pere - Corbera d'Ebre, Tarragona – Espanha
Fonte: <http://unfinished.es/en/obra/iglesia-corbera-debre/>

Como exemplos em que o resultado final da inserção da cobertura contemporânea em ambiente antigo resultou em “cacofonia” ou “conflito”, apresentamos:

- **Igreja Matriz da Santíssima Trindade**⁴⁶: Ruínas e Palácio dos Capitães Gerais - Vila Bela da Santíssima Trindade – MT

A igreja teve sua construção iniciada em 1771, integrando o núcleo urbano de Vila Bela, antiga capital da província do Mato Grosso, e provavelmente nunca chegou a ser concluída, por ter sua construção coincido com a transferência da capital para Cuiabá. A igreja, juntamente com o Palácio dos Capitães Gerais, constitui um marco histórico da expansão colonial

⁴⁶ Fonte de pesquisa, acesso em agosto/ 2017:

<http://www.gazetadigital.com.br/conteudo/show/secao/62/materia/32095/t/cobertura-sobre-ruinas-de-vila-bela-causa-polemica>

http://portal.iphan.gov.br/ans.net/tema_consulta.asp?Linha=tc_hist.gif&Cod=1987

portuguesa nas fronteiras da região centro-oeste. O edifício tem paredes em adobes de extraordinária espessura, chegando a 1.50m, e alicerces com embasamento de cantaria em pedra canga⁴⁷ e foi tombado pelo IPHAN, já como ruína, em 1988. A obra de autoria do arquiteto Ernesto Galbiatto Neto, do ano de 2004, visava cobrir a ruína, como forma de interromper o processo de arruinamento, bastante acelerado, criando um “museu aberto”. O efeito da cobertura em estrutura metálica vermelha, apesar da cobertura translúcida, compete com a beleza das formas arruinadas dos vestígios da Igreja, causando estranheza e desconforto ao observador, não sendo unanimidade entre a comunidade, que apesar de concordar com a necessidade da cobertura, questionou a intervenção.



Figura 110 - Igreja Matriz da Santíssima Trindade - Vila Bela – MT

⁴⁷ **Pedra canga:** Pedra de origem vulcânica, encontrada em vários municípios de Mato Grosso. Trata-se de escória de jazida de ferro, sem dureza para ser considerada como pedra. Ainda assim, foi muito usada na construção de alicerces de casas e muros de sustentação. Foi empregada também na pavimentação de muitas ruas de Cuiabá na década de 1920. Tem a cor ferruginosa, quase cor de rosa, produzindo muita poeira da mesma cor.

3.3.3 PROPOSTA

Após o estudo dos conceitos e exemplos pesquisados e levando em consideração as particularidades do Mirante das Lendas, podemos chegar a algumas conclusões. Entendendo que a principal qualidade da obra está contida nos seus painéis de azulejos, e que o foco de qualquer intervenção deve ser, além de sua proteção, sua valorização, o partido a ser adotado para recomposição de sua cobertura – ponto principal de seu projeto arquitetônico – será a busca da “**diferenciação por assonância**”, “**similaridade**”, ou “**analogia**”, segundo os conceitos dos autores estudados no item 3.3.1, em que uma cobertura neutra, tanto quanto possível transparente, deverá recompor a volumetria permitindo o aproveitamento do espaço interno do Mirante independente das circunstâncias climáticas, sem se tornar um ponto de interesse visual que possa competir com a estética dos painéis.

Além disso, deve-se considerar que nos 30 anos desde o desmoronamento das coberturas, a paisagem urbana da cidade de Teresópolis muito se transformou, sendo a “mirada” objetivada pelos construtores em 1929 hoje já inexistente. A ausência das coberturas nas últimas três décadas permitiu uma nova perspectiva da paisagem – o cume das montanhas e o céu, motivo pelo qual também se opta pela transparência do revestimento.

O projeto deve preservar o sutil equilíbrio entre a natureza e a construção, entre exterior e interior, presente na ruína do Mirante. Para isso buscou-se um material que permitisse a execução de uma cobertura sutil e quase diáfana, encontrando nas lâminas de ETFE as qualidades necessárias para isto. O ETFE (Etileno-Tetrafluoretileno), segundo o manual do

fornecedor, é composto de polímero de fluorocarbonos, que conferem ao material resistência, transparência e leveza superior à dos materiais comumente utilizados em coberturas translúcidas. Enquanto que nas coberturas em policarbonato o percentual de transparência é em torno de 80%, as lâminas de ETFE atingem até 95% da luz visível, resultado semelhante aos conseguidos com o vidro liso, além de oferecer 85% de proteção ultravioleta. Tanto as membranas como sua estrutura de sustentação são extremamente leves, não comprometendo o suporte existente na ruína.

Quanto à durabilidade, estima-se que a vida útil do ETFE exceda os 100 anos, porém as primeiras aplicações foram efetuadas a pouco mais de 40 anos, continuando atualmente íntegras e funcionais. Além da transparência, esta cobertura pretende também melhorar as condições de habitabilidade, devido ao seu comportamento térmico, onde apresenta performance superior à atingida com painéis de vidro duplo. Quanto ao quesito sustentabilidade, a energia gasta para produzi-lo é menor, relativamente, a dos materiais transparentes comuns, como o vidro e o acrílico, além de ser de matéria prima reciclável e não derivada petroquímica, segundo o manual do produto.

A nova cobertura projetada pretende recompor, ainda que de forma simplificada, a volumetria original, respeitando suas principais dimensões e alturas. Na Fig. 111 a seguir, podemos observar que o sistema de suporte das lâminas de ETFE (croqui a direita na imagem) foi concebido com base na estrutura das tesouras do madeiramento da cobertura em telhas cerâmicas (croqui a esquerda na imagem). Como o princípio da cobertura é a transparência, e o ETFE é um material leve, pode-se projetar uma estrutura muito singela.

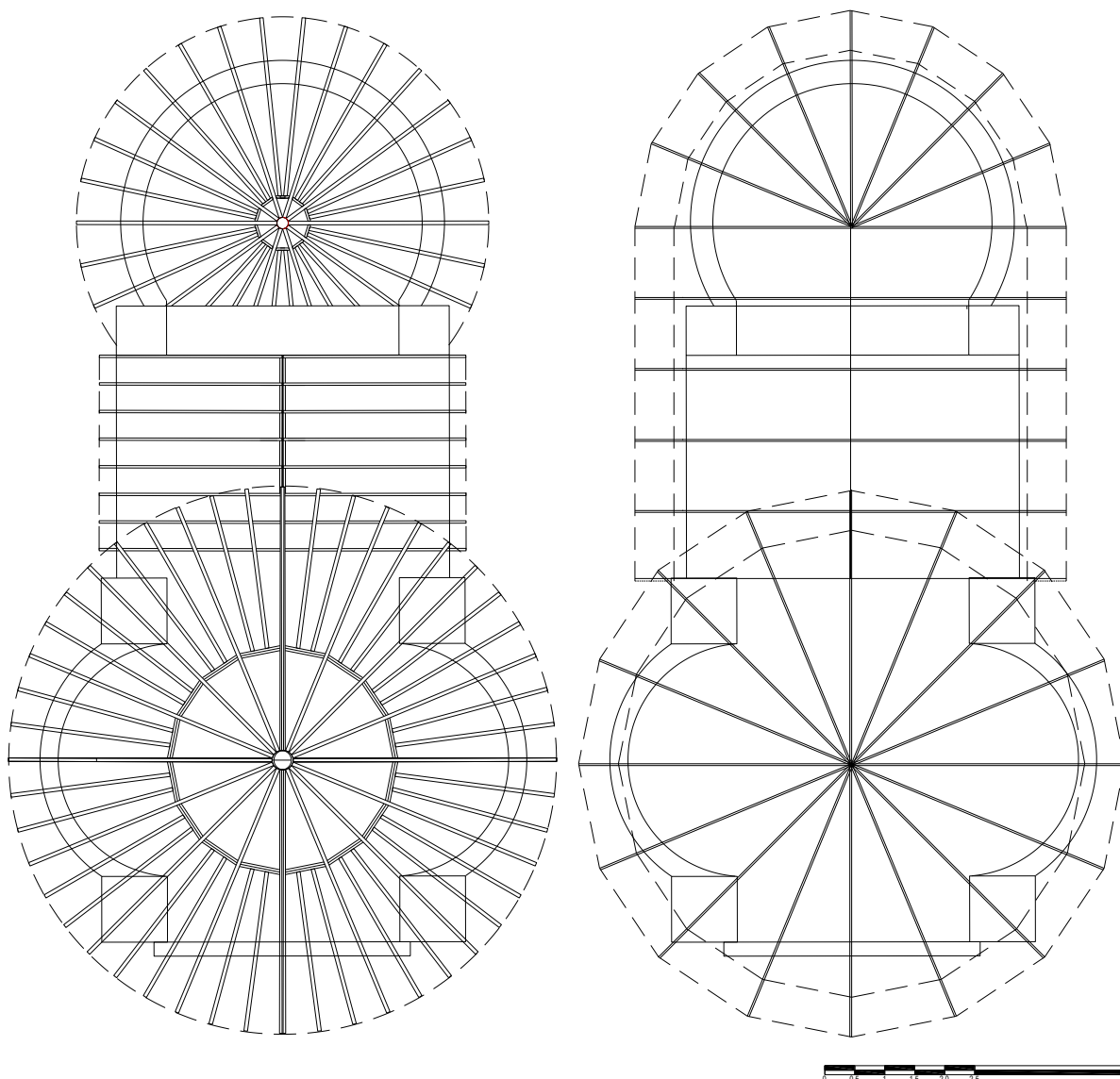


Figura 111 - Croqui comparativo estrutura cobertura original x cobertura proposta
 Fonte: Desenho elaborado pela autora em Novembro/ 2017

Para a instalação das coberturas, primeiramente deverá ser executada a retirada dos resíduos dos forros em concreto, e das mantas deployed que os estruturavam. Seguindo o partido da recomposição da volumetria, deverá ser executado um novo pináculo em concreto, com base no original existente, que com o passar do tempo, atingirá a uniformidade da cor com relação ao pináculo original.

O recalque do terreno identificado pelas rachaduras no piso e deformação da parede lateral direita, onde se encontra o painel 3 de azulejaria deve ser verificado por um engenheiro de solos, e se necessário deve ser devidamente consolidado, buscando preservar os painéis de azulejos. Para consolidação das estruturas, deverá ser feita uma inspeção por engenheiro de estruturas, e caso necessário, cimento pozolânico, não o cimento Portland, pois este poderia provocar a deterioração dos materiais porosos de contato, levando a desagregação precoce⁴⁸.

Apesar dos vestígios e dos relatos documentais escritos, não há imagem de referência para reconstrução da fonte de água localizada na parte central do Mirante. Assim sendo, opta-se no projeto pela criação de um pequeno canteiro, no espaço hoje ocupado por vegetação, com mudas rasteiras de raízes curtas, prevenindo a expansão destas raízes pelo interior do piso.

Para a recomposição do revestimento de paredes em argamassas, os complementos devem ser dosados para apresentar resistência mecânica, física e química equivalentes às existentes no revestimento remanescente. O módulo de elasticidade da argamassa de complemento deve ser igual ou inferior ao do substrato da alvenaria ou da estrutura. Para ganhos de aderência a superfície a ser revestida deve apresentar-se isenta de poeira, partículas soltas e umidade. Após esta etapa, deve-se proceder às pinturas sobre as superfícies previamente preparadas, com tintas compatíveis.

⁴⁸ Informações orais do Profº Emérito Walmor José Prudêncio, em disciplina de Patologia das Construções, do Mestrado Acadêmico cursada como ouvinte no 2º semestre/ 2017.

A fim de promover a limpeza das pichações, tanto nas superfícies de concreto das colunas da varanda da fachada leste, quanto para os pisos em cerâmica ou pedra, descarta-se a utilização de hidro jateamento a alta pressão, pois este processo excede a pressão máxima aconselhada para uma lavagem segura das superfícies, o que pode agravar as condições de conservação e danos já existentes, além de permitirem a penetração de água pelos poros dos materiais. O procedimento de limpeza deve ser feito com uso de métodos químicos apropriados e realizado por mão de obra especializada, respeitando alguns cuidados, como: teste prévio de aplicação. isolamento das áreas que devem ser limpas, atenção especial com escorrimentos. Após estes procedimentos, deve ser aplicado produto protetivo, visando uma mais fácil limpeza caso o bem volte a ser pichado.

A respeito da iluminação do Mirante, originalmente feita por lustres pendentes nas duas áreas centrais. para permitir sua visitação e a realização de eventos noturnos, recomenda-se a execução de projeto luminotécnico que leve em consideração as características construtivas e espaciais da edificação, evidenciando suas linhas arquitetônicas mais marcantes, valorizando e promovendo seu destaque em relação ao entorno. Os equipamentos propostos devem ser atuais, e seu posicionamento não deve provocar danos à azulejaria, nem quando da sua fixação, nem pela necessidade de rasgar a alvenaria para instalação de sua alimentação.

Também é necessário dar atenção especial à vegetação em torno do Mirante. Para as árvores que se desenvolveram mais próxima à construção, cuidados particulares devem ser tomados: para disciplinar suas raízes, devem ser executados escudos bloqueadores no solo e o controle, com podas periódicas, do crescimento dos galhos.

Ao término das obras, é recomendável a elaboração de um manual de uso e de conservação preventiva, em linguagem acessível aos responsáveis pela administração do bem, fator fundamental para ampliar a vida útil da obra.

Embasado nas teorias discutidas, nos casos citados e nas especificidades do Mirante das Lendas, apresentamos nas próximas páginas algumas cenas pós intervenção (Fig. 112 a 119), seguidas de uma comparação cronológica das vistas internas do Mirante (Fig. 120 a 125), que buscando demonstrar as mudanças de perspectiva visual através do tempo. Finalizando, temos no anexo 7, o projeto de arquitetura.



Figura 112 - Mirante pós-intervenção - Vista sul



Figura 113 - Mirante pós-intervenção - Vista oeste



Figura 114 - Mirante pós-intervenção - Vista leste



Figura 115 - Mirante pós-intervenção - Vista norte



Figura 116 - Mirante pós-intervenção - Vista sul



Figura 117 - Mirante pós-intervenção - Vista oeste



Figura 118 - Mirante pós-intervenção - Vista leste



Figura 119 - Mirante pós-intervenção - Vista sul



Figura 120 - Cobertura e forros originais - Vista leste
Foto sem data - Acervo Casa da Memória Arthur Dalmasso.



Figura 121 - Ausência da cobertura e forro em ruínas - Vista leste
Foto da autora em Janeiro/ 2017

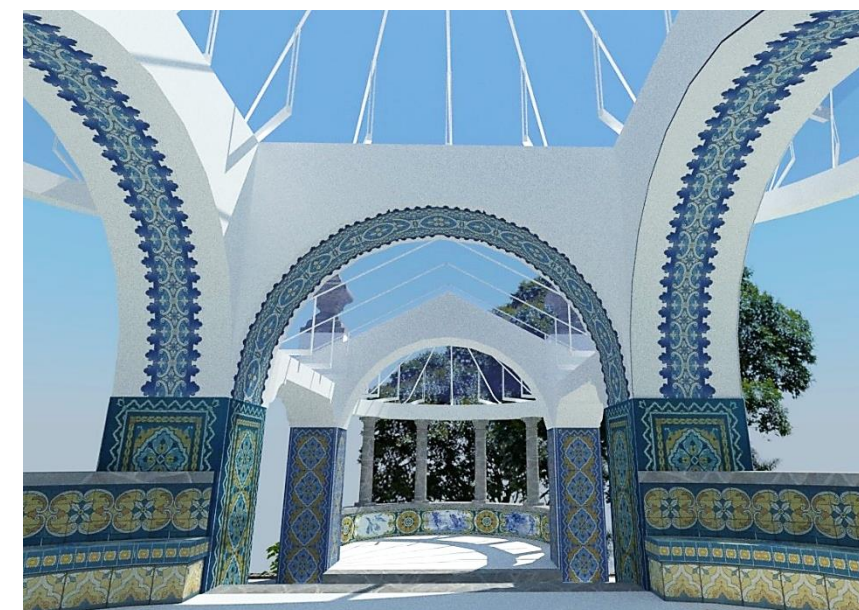


Figura 122 - Nova cobertura - Vista leste
Desenho realizado pela autora em Outubro/ 2017



Figura 123 - Coberturas e forros originais - Vista oeste
Foto sem data - Acervo Casa da Memória Arthur Dalmasso.



Figura 124 - Ausência da cobertura e forro em ruínas - Vista oeste
Foto da autora em Janeiro/ 2017

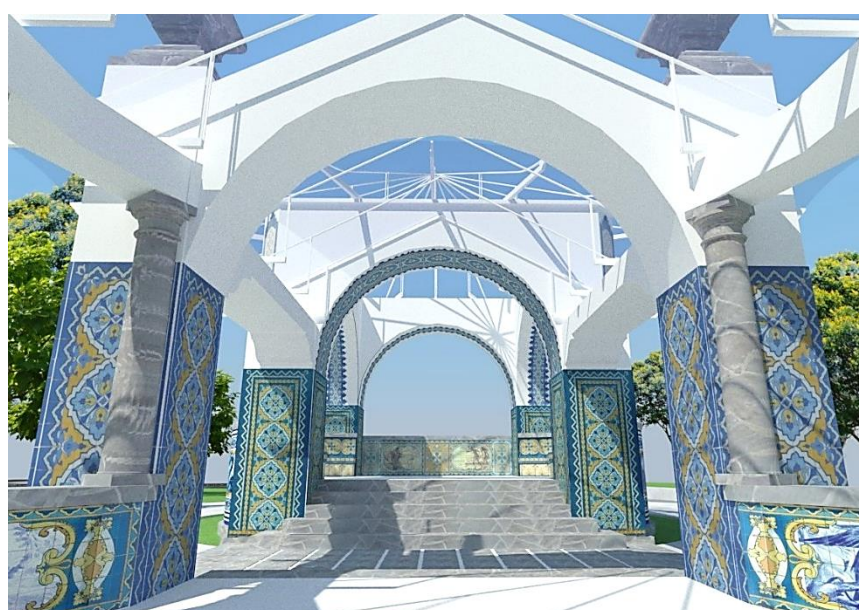


Figura 125 - Nova cobertura - Vista oeste
Desenho realizado pela autora em Outubro/ 2017

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ação do tempo sobre uma obra de arquitetura deixa marcas indeléveis que vão além da simples pátina. Pode estar nas transformações da paisagem de entorno, no desenvolvimento das cidades, no reflexo da atuação do homem na natureza. O passar dos anos também pode ser percebido na transformação da percepção da obra, quando o espaço antes aprazível e bucólico parece atualmente negligenciado e inseguro. Os sentimentos à que um ambiente nos remetem também podem demonstrar esta passagem temporal: da alegria das memórias ali vividas, à melancolia da observação de sua decadência.

Mais do que a obrigação cívica e moral de preservar o Patrimônio, o homem tem a necessidade instintiva de formar vínculos com seu passado. E a quem ocupa-se neste campo de estudo, cabe a árdua tarefa de tentar fazer voltar o tempo. Não sobre a materialidade da obra, mas sobre a emoção que o homem sente referente a mesma. Na tentativa de resgatar estes sentimentos, carregados de novos e diferentes significados, restauramos prédios e obras de arte, devolvendo ao uso e contemplação do homem de hoje, na esperança de permitir que as gerações do amanhã também o possam usufruir.

A pequenez de suas dimensões físicas comparadas à outras obras monumentais, não condiz com a ampla e diversificada jornada de conhecimento à que o Mirante das Lendas nos convida quando nos debruçamos sobre ele, onde podemos ir do folclore indígena brasileiro, às técnicas italianas de restauração de pinturas; da biografia da família Guinle, aos diálogos antigo-novo em arquitetura; da compreensão do que são as ruínas, à valiosa cultura azulejar portuguesa.

Intervir nesta azulejaria com o objetivo de restauração é uma responsabilidade comparável ao trabalho de quem se dedica às obras de arte. É a azulejaria uma arte que não cabe em si. Extrapola em texturas, em formas, em imagens, em cores. Pode representar tanto o religioso quanto o profano, simbolizar tanto o tradicional quanto o contemporâneo, atualizando-se continuamente em técnicas e em representações. Não negando as características de sua matéria prima, a aplicação do azulejo se mostra tão plástica e moldável quanto a argila - material modesto e natural - para uma arte tão complexa.

A trajetória do Mirante das Lendas é o retrato da omissão e da burocracia. Onde o único agente de transformação que não falhou em suas ações foi o tempo, maculando contundentemente suas formas, evidenciando nossa inaptidão para o trato com o Patrimônio.

Todas as condutas projetuais apresentadas para a intervenção no Mirante das Lendas procuraram conciliar as teorias relativas à restauração, tomando como referência experiências existentes, à prática da atuação na realidade da obra, sem desconsiderar as principais particularidades do Mirante: uma edificação em ruínas, desconectada do seu contexto espacial, com seu principal valor contido na arte integrada.

Revitalizar é, para o dicionário: “revigorar; reviver; atribuir vitalidade”. E assim como o homem em convalescença, pode a arquitetura sobreviver com suas cicatrizes. Neste objeto de estudo, esquecer-las e apagá-las seria como desconsiderar sua própria vida. Revitalizar o Mirante das Lendas é permitir que as gerações de amanhã tenham um vislumbre do que Arnaldo Guinle

desejava ao construí-lo em 1929, da arte que Jorge Colaço aspirava com seus (nossos) índios em seus painéis – mas também é deixar saber que se não zelado, este passado se perde, a despeito de nossa vontade.

Assim, carregados de nostalgia, mas com os pés no presente, buscamos nesta dissertação discutir teorias, compreender relações, diagnosticar e registrar status, apresentar exemplos, identificar valores, encontrar soluções – todas ações revestidas de um único objetivo: o de finalmente, mas não tarde, criar um melhor e novo tempo, ao Mirante das Lendas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRANTES, Â. G. R. **O azulejo na arquitetura: o equilíbrio das duas (p)artes**. Azulejar 2012. Aveiro, Portugal: [s.n.]. 2012.
- ALARCÃO, A. Azulejo em contexto arquitetônico: sua conservação in situ. In: _____ **Azulejo nº8/11**. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, 2003. p. 5-11.
- ALCÂNTARA, D. **Azulejos na Cultura Luso-Brasileira**. Rio de Janeiro: Iphan, 1997.
- ARRUDA, L. Decoração e Desenho. Tradição e Modernidade. In: PEREIRA, P. **História da Arte Portuguesa**. 3ª. ed. Lisboa: Temas e Debates, v. III, 1999. p. 407-505.
- AUGÉ, M. **El tiempo en ruinas**. Barcelona: Editorial Gedisa, 2003.
- BAILÃO, A. As Técnicas de Reintegração Cromática na Pintura: revisão historiográfica. **Geconservación**, Espanha, p. 45-63, 2011.
- BARATA, M. **Azulejos no Brasil - Séculos XVII, XVIII e XIX**. Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, 1955.
- BIBLIOTECA GERAL DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA. **Publicações periódicas portuguesas existentes Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (1911 - 1926)**. Coimbra: Universidade de Coimbra, v. VII, 1991.
- BOITO, C. **Os Restauradores**. Cotia - SP: Ateliê Editorial, 2003.
- BRAGA, F. T. **A unidade de conservação no sistema de espaços livres: notas aos instrumentos de planejamento para estruturação da ocupação urbana do entorno**. Tese de Doutorado. ed. Rio de Janeiro: PROARQ/ UFRJ, 2016.
- BRANDI, C. **Teoria da Restauração**. Cotia - SP: Ateliê Editorial, 2004.
- BULCÃO, C. **Os Guinle: A história de uma dinastia**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

- CASTRO, M. Â. R. D. **A dupla instância do bem integrado: análise dos critérios de restauração sob a ótica das artes e da arquitetura sobre o ornamento aplicado.** Belo Horizonte, MG: UFMG, 2009.
- CATTAN, R. C. D. M. **A família Guinle e a arquitetura do Rio de Janeiro: um capítulo do ecletismo carioca nas duas primeiras décadas do novecentos.** Rio de Janeiro: [s.n.], 2003.
- CHOAY, F. **A alegoria do patrimônio.** São Paulo: Editora Unesp, 2001.
- COLAÇO, J. A Arte de Decoração em Azulejos - porque me decidi pintar como pinto”. **Revista de Cerâmica e Edificação**, v. I, n. 1, p. 7-8, Janeiro 1933.
- COSTA, L. M. **De museologia, arte e política no patrimônio.** Rio de Janeiro: Iphan, 2002.
- CULLEN, G. **Paisagem Urbana.** Lisboa: Edições 70, 2015.
- CURY, I. (.). **Cartas Patrimônias.** 3ª. ed. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004.
- DINIZ, L. N. **Projetos contemporâneos em ruínas: o passado compartilhado no presente.** III ENANPARQ. São Paulo: [s.n.]. 2014.
- ESTEVES, L. Os grandes problemas de conservação e restauro do azulejo. In: _____ **Azulejo nº8/11.** Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, 2003. p. 5-11.
- ESTEVES, L.; SILVA, T. P. **O restauro de azulejos com fragmentos cerâmicos: uma técnica desenvolvida no Museu Nacional do Azulejo.** Azulejar 2012. Aveiro, Portugal: [s.n.]. 2012.
- FERNANDES, E. L. P. **Os painéis de azulejo da Estação São Bento.** Porto, Portugal: Universidade do Porto, 2010.
- FRANCHINI, A. S. **As 100 melhores lendas do folclore brasileiro.** Porto Alegre: L&PM Editores, 2011.
- FRANCO, C. E.; VIEIRA, E. **A obra de azulejaria de Jorge Rey Colaço. Contextualização e estado da arte.** Azulejar 2012. Aveiro, Portugal: [s.n.]. 2012.

GIOVANNONI, G. **Gustavo Giovanoni: Textos Escolhidos**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2013.

ICOMOS. **Princípios do Icomos para a Preservação e a Conservação - Restauro de Pinturas Murais**. [S.l.]: [s.n.], 2003.

ICOMOS. **Declaração de Xi'an sobre a conservação do entorno edificado, sítios e áreas do patrimônio cultural**. Xi'an: [s.n.], 2005.

KÜHL, B. M. **Preservação do Patrimônio Arquitetônico da Industrialização: Problemas Teóricos do Restauro**. Cotia - SP: Ateliê Editorial, 2008.

MELO, C. M. D. S. **Novos conceitos, velhas práticas na proteção de áreas de entorno de bens tombados federais**. Anais do IV Enanparq - Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo. ed. Porto Alegre: PROPAR/ UFRGS, 2016.

MENDES, C.; VERÍSSIMO, F.; BITTAR, W. **Arquitetura no Brasil: de Deodoro a Figueiredo**. Rio de Janeiro: Imperial Novo Milênio, 2015.

MENEGUELLO, C. **Da construção das ruínas: fragmentos e criação do passado histórico**. ANPUH - XXII Simpósio Nacional de História. João Pessoa: [s.n.]. 2003.

MIMOSO, J. M. **Cesare Brandi's "Theory of Restoration" and azulejos**. Sem. Conservation of Glazed Tiles. Lisboa: LNEC. 2009. p. 15-16.

MNAZULEJO. **Cerâmica - Artes Plásticas e Artes Decorativas**. 1ª. ed. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação, 2007.

REIS FILHO, N. G. **Victor Dubugras: Percursor da Arquitetura Moderna na América Latina**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

RIEGL, A. **O culto moderno dos monumentos: sua essência e sua gênese**. Goiânia: Editora da UCG, 2006.

RUSKIN, J. **A Lâmpada da Memória**. Cotia - SP: Ateliê Editorial, 2008.

SILVEIRA, M. C. D. **O azulejo na modernidade arquitetônica**. Dissertação de Mestrado. ed. São Paulo: FAU/ USP, 2008.

SIMMEL, G. A Ruína. In: SOUZA, J. E. Ö. **Simmel e a Modernidade**. Brasília: UnB, 1998. p. 137 - 144.

SIMÕES, J. M. D. S. **Azulejaria Portuguesa no Brasil (1500-1822)**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1965.

SOLÀ-MORALES, I. D. Do Contraste à analogia: novos desdobramentos do conceito de intervenção arquitetônica. In: NESBITT, K. **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 254-263.

TERESÓPOLIS. Lei 1232/88 - Zoneamento. Disponível em: <www.teresopolis.rj.gov.br/leismunicipais>. Acesso em: Julho 2017.

TERESÓPOLIS. Lei 1233/88 - Parcelamento do solo. Disponível em: <www.prefeiturateresopolis.rj.gov.br/leismunicipais>. Acesso em: Julho 2017.

TSCHUMI, B. **Concepto, Contexto e Contenido**. [S.l.]: Revista Arquine, 2005. ISBN Revista Internacional de Arquitectura y Diseño.

VIÑAS, S. M. **Teoría contemporánea da la Restauración**. Madrid: Editora Síntesis, 2003.

VIOLLET-LE-DUC, E. E. **Restauração**. Cotia - SP: Ateliê Editorial, 2000.

...NAL


Sábado, 19/11/83

OBRA-PRIMA ABANDONADA EM TERESÓPOLIS

Autoridades e leigos falam sobre o valor: denuncia: "Essa belíssima construção do histórico-arquitetônico do mirante da Granja Guarani, da importância de sua preservação, assim como do futuro desaparecimento por falta de empenho dos homens públicos de Teresópolis, desinteressados pela conservação de um patrimônio local.

MOTEL E MACONHEIROS

Morador do bairro, Carlos Siqueira afirma: "Além dos poucos turistas que deixam o mirante estarefados com o abandono, lá encontram-se maconheiros para fumar os seus *baseados* em paz, ou pobres, que fazem dali um motel".



O dr. Antônio Sumavielle, pesquisador e possuidor de mais de 12 mil fotos de Teresópolis, defende o tombamento do mirante como providência imediata: "Conheço bem a obra, é deslumbrante. Mas os homens públicos não ligam... afinal, ela não dá voto. O maior fornecedor de material histórico da cidade é o lixo".

Diplomada pela UFRJ, mestrado na Escócia, a arquiteta Eunice Maria Mansos

início do século, de inestimável valor, vem sendo, ao longo dos anos, vítima de sucessivas depredações que podem inviabilizar a restauração futura. Decidi procurar o *Teresópolis-Jornal* (a reportagem foi *pautada na sua denúncia*) depois de tomar conhecimento de ter sido este semanário responsável pela campanha de tombamento da casa das Perrys. Fico espantada com o estágio de abandono do mirante, onde o importante pintor português, Jorge Colaço, deixou a sua marca em trabalhos de alto nível, retratando lendas guaranis como "O Dilúvio", "O Anhangá e o Caçador". Ali há, ainda, o registro da fase de expansão urbana da cidade".

DESCASO TOTAL DAS ADMINISTRAÇÕES

A arquiteta responsável pelo setor de Parques e Jardins da Prefeitura, Sílvia Linhares, revelou interesse na recuperação do mirante: "Estava em estudo o custo, pois o falecido empresário João Batista de Oliveira tinha interesse na sua restauração e posterior doação da área para o município. O terreno pertence a particulares, que tentaram, com insucesso, loteá-lo". Autor de livros sobre Teresópolis, e atuante pesquisador, o Professor Osiris Rahal pede o tombamento: "Tem que ser este o destino do mirante"; o que é endossado também pela Professora de História, Marília Carneiro: "É o descaso que nos deixa entristecidos. Nenhuma administração se movimentou em prol do mirante, que pode ter o lamentável fim da Pousada de Tiradentes".

Vânia Barros

Anexo 1- Reportagem Teresópolis Jornal, 19/11/1983.
Fonte: Acervo Casa da Memória Arthur Dalmasso.

Em Defesa da Cultura e do Patrimônio Histórico de Teresópolis



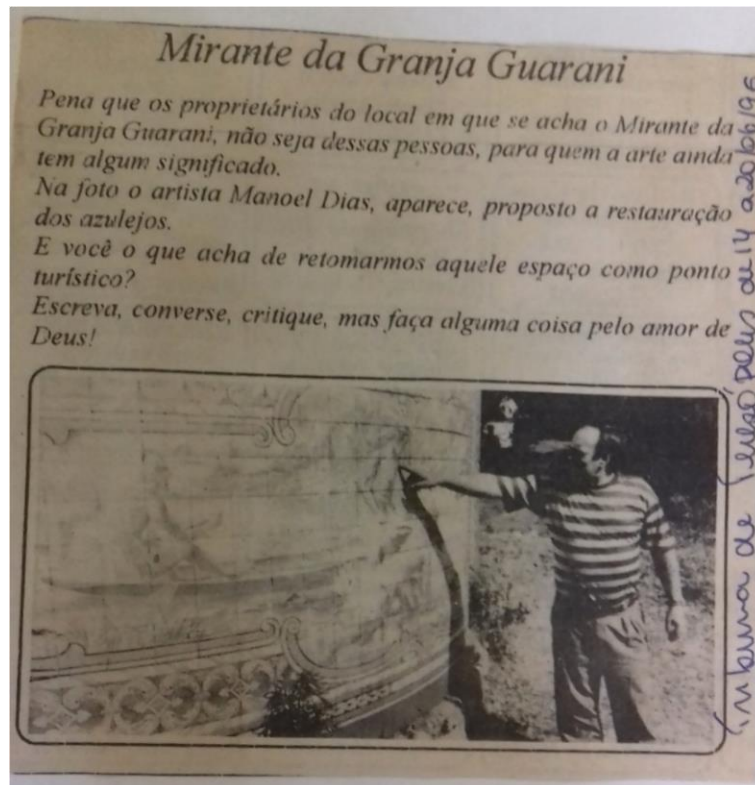
18/11/94 TRIBUNA DE TERESÓPOLIS

Na última quarta-feira, dia 16 de novembro, o presidente do MCT, o poeta e naturalista Vidocq Casas solicitou ao prefeito Luiz Barbosa Corrêa a preservação da área onde está localizado o Mirante da Granja Guarani, que é um patrimônio histórico e cultural tombado pela Lei Orgânica de Teresópolis-RJ. Sobre a questão, o questionamento do MCT, assim definiu o problema: "A luta do MCT é impedir a destruição de Teresópolis culturalmente, socialmente e historicamente. O nosso dever é manter vigília permanente em defesa de nossos direitos essenciais, a cidadania. A defesa do Mirante da Granja Guarani é uma luta antiga nossa e do povo teresopolitano; por isso, pedimos ao prefeito Luiz Barbosa que desaproprie a área para fins sociais, culturais e para proteção de nossa história.

O lugar onde está localizado o Mirante é lindo e bucólico. Este recanto sobrevivente faz parte da nossa vida, pois ali a comunidade vem acalmar o espírito e se recuperar dos atropelos da vida moderna. Quantos de nós já não namorou ali. Ou quando criança não brincou sua infância embalado nos sonhos e no canto dos pássaros, que ainda povoam a natureza daquela bela região? A área está cercada de verde, velhas e resistentes árvores que temos o dever de salvar das mãos dos ecocidas, que querem lotear o Mirante. Estamos informados, que este

grupeculo de mercantilistas e ecocidas desejam reduzir a área do Mirante que é de 2.050 mts paramenos de 500 mts., um absurdo e crime contra os interesses sociais do povo teresopolitano. Este loteamento é um descalabro, um desrespeito à nossa história e tradições, principalmente pela venda do verde, que é um bem de todos, a garantia de nosso futuro comum. O Mirante já estava sendo depredado por vândalos, que roubavam os azulejos e depredavam a sua edificação. Conclamamos o povo teresopolitano para lutarmos juntos em defesa da área do Mirante, e já pedimos a interdição de qualquer loteamento na área, que precisa de estudos ecológicos e de um Rima (estudo de impacto ambiental), para garantia do ecossistema do bairro da Granja Guarany. O MCT está em ALERTA VERMELHO, e vamos usar de todos os meios legais para salvar este belo e histórico patrimônio; medidas serão tomadas junto à promotoria (Curadoria do Meio Ambiente), IBAMA, IEF, PMT e Procuradoria da República com quem temos convênio de mútua colaboração. Já temos o apoio de vários secretários da PMT, sobremaneira da secretária de Cultura, profª Sandra Pimentel, que é uma pessoa abnegada, destemida, de cosmovisão e voltada mesmo para a defesa de Teresópolis.


Anexo 2 - Reportagem Tribuna de Teresópolis 18/11/94.
Fonte: Acervo Casa da Memória Arthur Dalmaso.



Anexo 3 - Reportagem Tribuna de Teresópolis 20/06/96.
 Fonte: Acervo Casa da Memória Arthur Dalmasso.



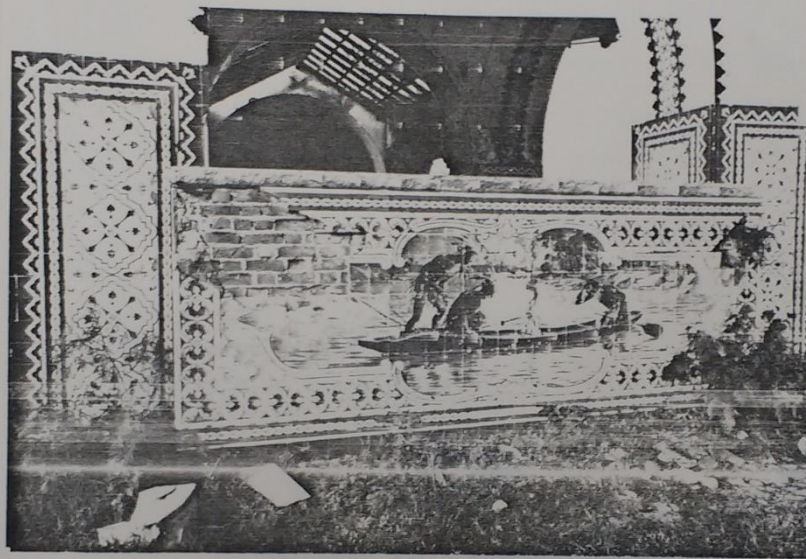
Anexo 4 - Reportagem O Diário de Teresópolis 21/04/98
 Fonte: Acervo Casa da Memória Arthur Dalmasso.

| | | |
|--|--------------|-------------|
| INEPAC SECC RJ DEPARTAMENTO DE CULTURA DIVISÃO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO INVENTÁRIO DE BENS IMÓVEIS - FICHA SUMÁRIA | | nº de ordem |
| Município de Teresópolis | | |
| denominação e localização - Mirante da Granja Guarani, no loteamento da Granja Guarani, lotes 19 e 20. | | |
| período | 1920/30 | |
| estado de conservação | - ruim | |
| grau de caracterização | - preservado | |
| <p>situação e ambiência: Ao longo de caminhos sinuosos e densamente arborizados, localizam-se as edificações que compõem o loteamento da Granja Guarani, considerado das regiões mais aprazíveis de Teresópolis. É lá que se encontra o mirante, implantado sobre uma elevação, destacando-se na paisagem verde que o cerca.</p> | | |
|  | | |
| uso atual | - nenhum | filme |
| uso original | - mirante | foto |
| proprietário | | |
| cadastro imobiliário | | |

Anexo 5 - Ficha de inventário INEPAC - Folha 01
 Fonte: INEPAC

documentação e informações complementares

Descrição: Construído em alvenaria de tijolo, revestido até meia altura por azulejos decorados com motivos que contam cenas indígenas; essa edificação com arcadas, colunas toscanas, telhado em canal e coruchêus é um exemplar típico da arquitetura neocolonial praticada no Rio de Janeiro nas décadas de 1920/30. O Mirante tem a alvenaria quase que completamente vazada e a planta em três áreas distintas, cujas colunas são acentuadas pelas duas cornijas circulares, à lembrança de carramanchões, interligados por uma passagem coberta em duas águas.



feição existente - nenhuma

feição proposta - tombamento estadual

biografia/fontes

elaborado por Marcos Bittencourt e Ahmed Nazih M. Helou em novembro/87

revisado por em

INE PAC ficha sumária

Anexo 7 - Projeto de Arquitetura
Pranchas de 01 a 05

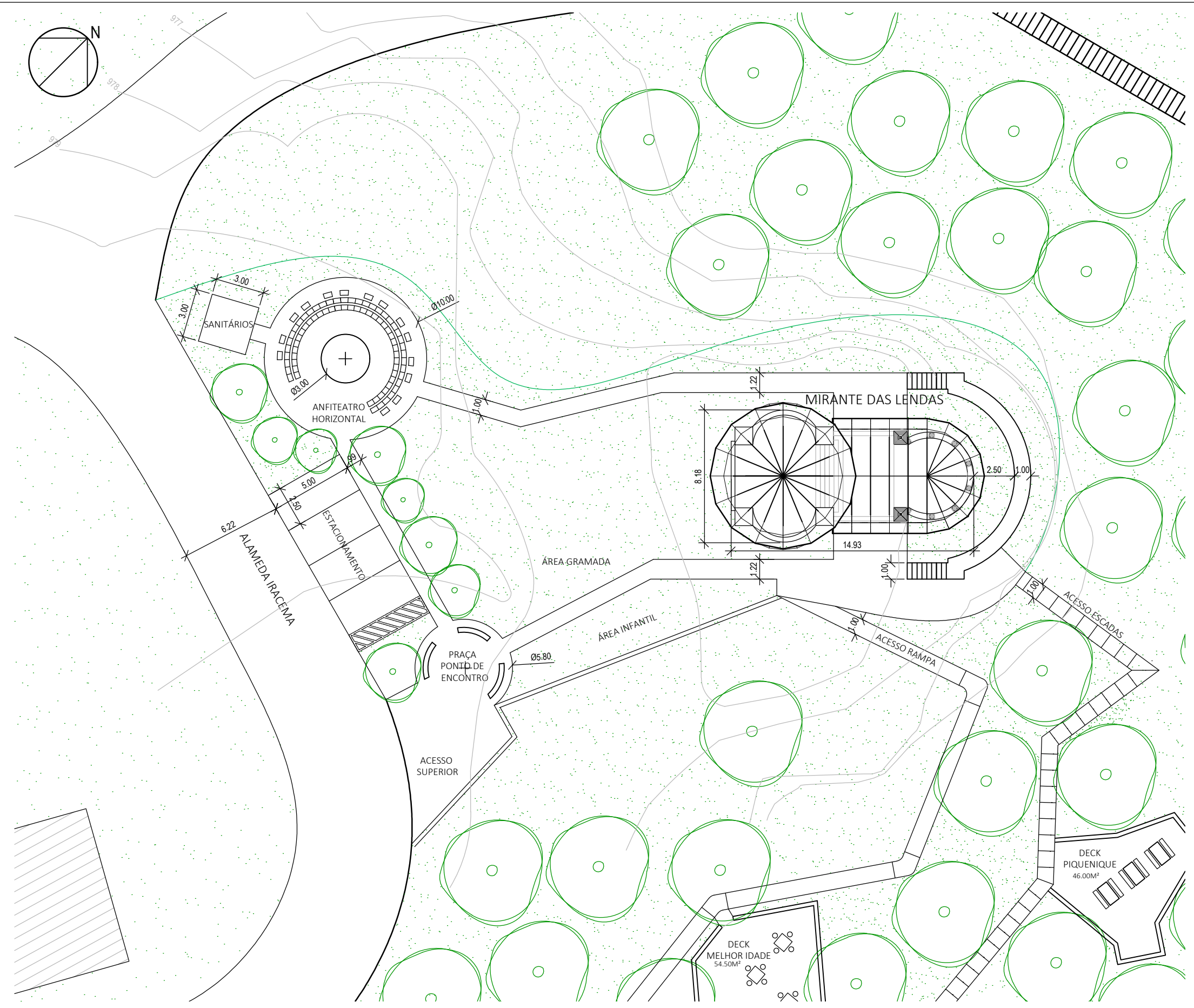
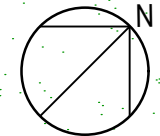
Prancha 01: Implantação

Prancha 02: Planta baixa e Planta Demolir/ Construir

Prancha 03: Cortes

Prancha 04: Fachadas

Prancha 05: Coberturas

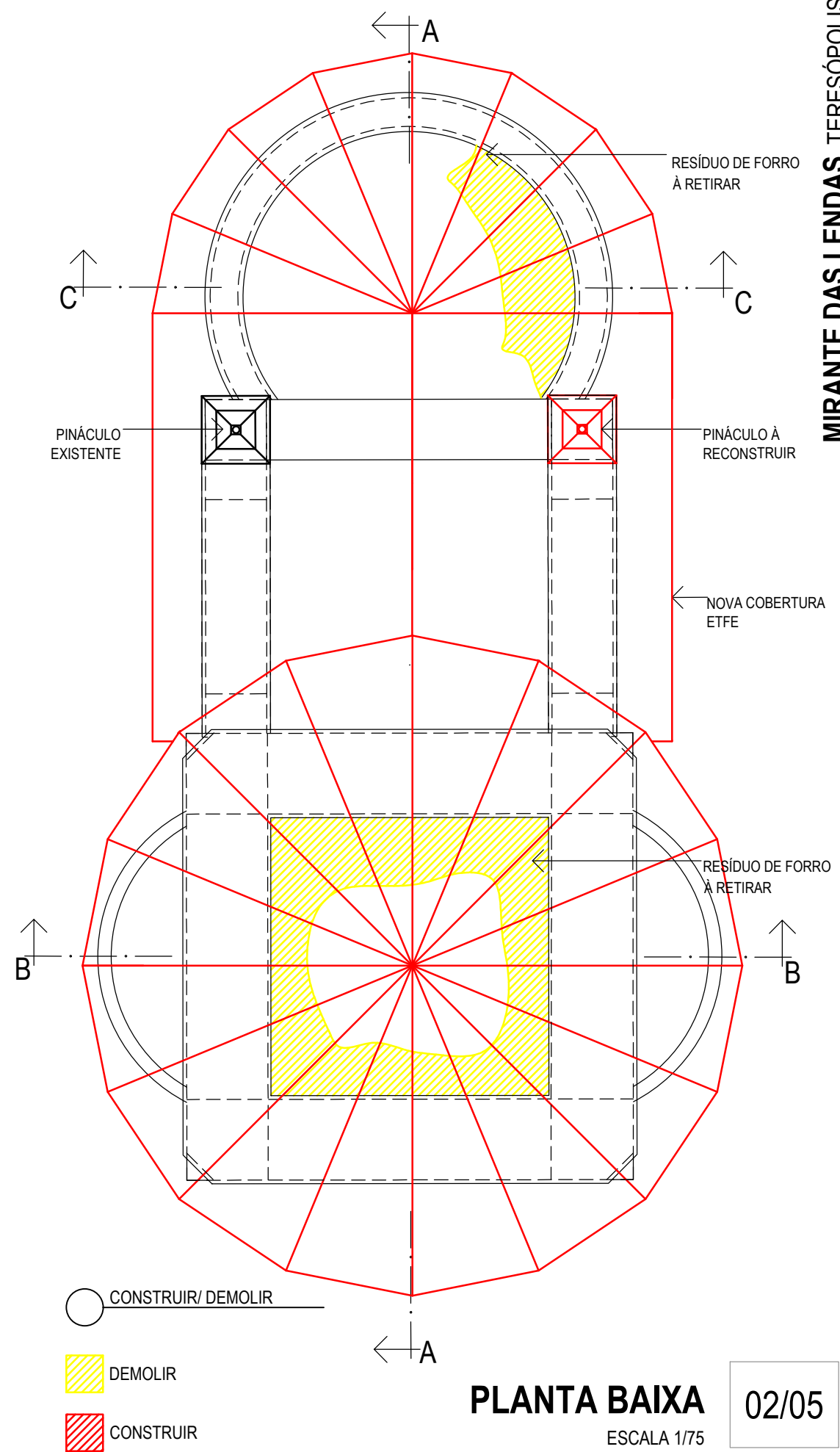
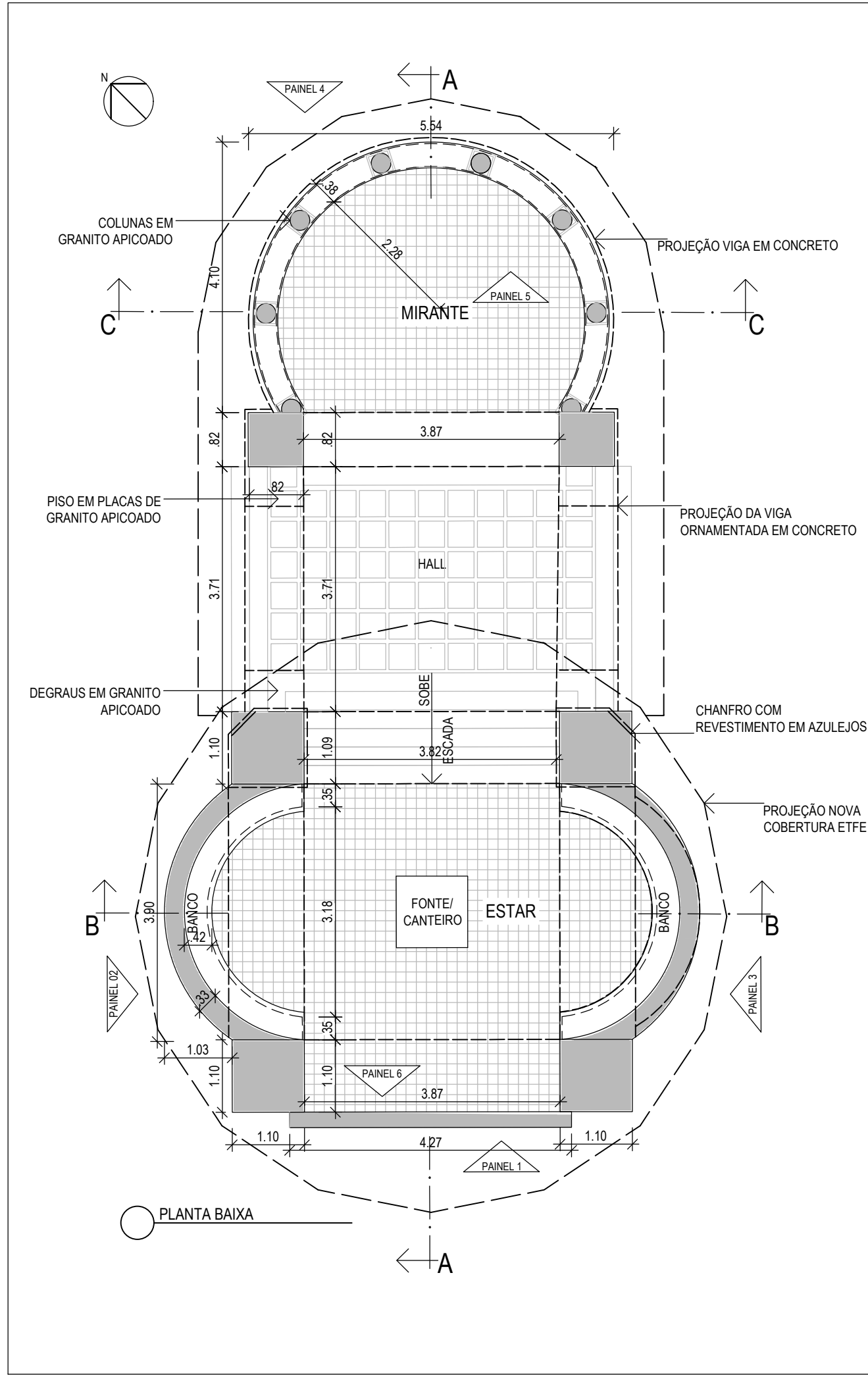


MIRANTE DAS LENDAS, TERESÓPOLIS - RJ

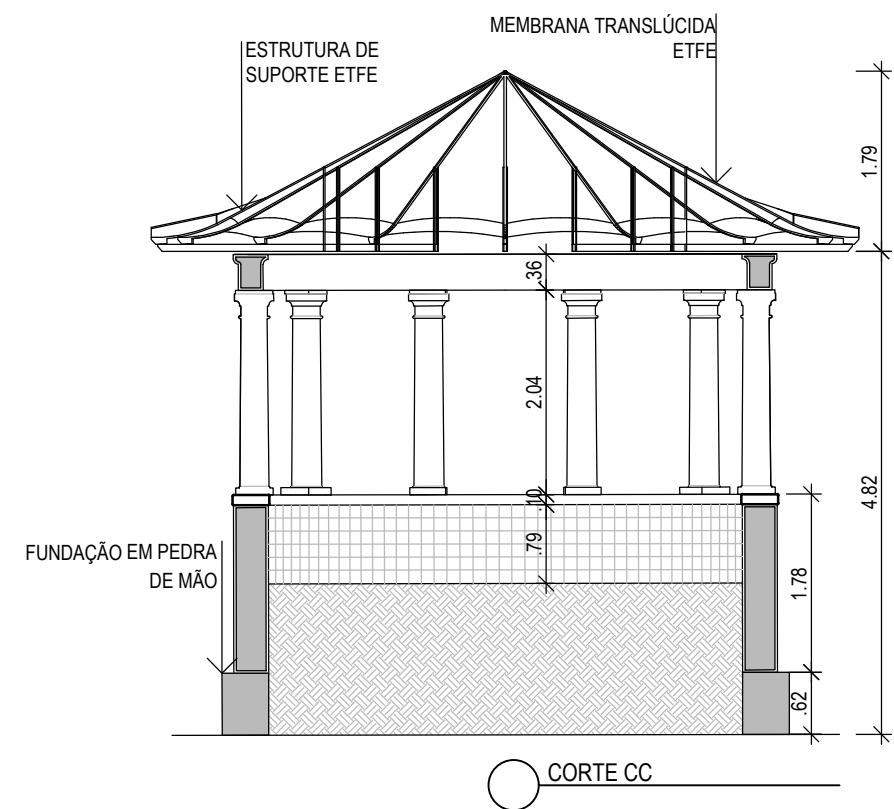
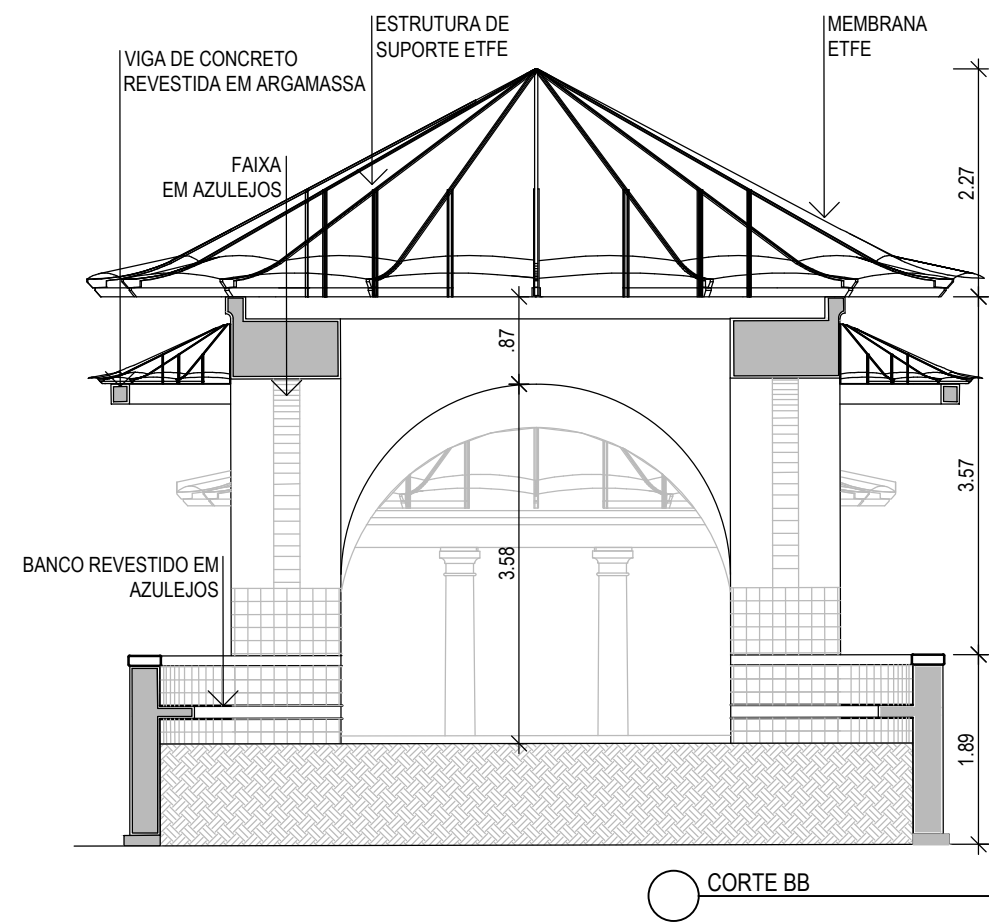
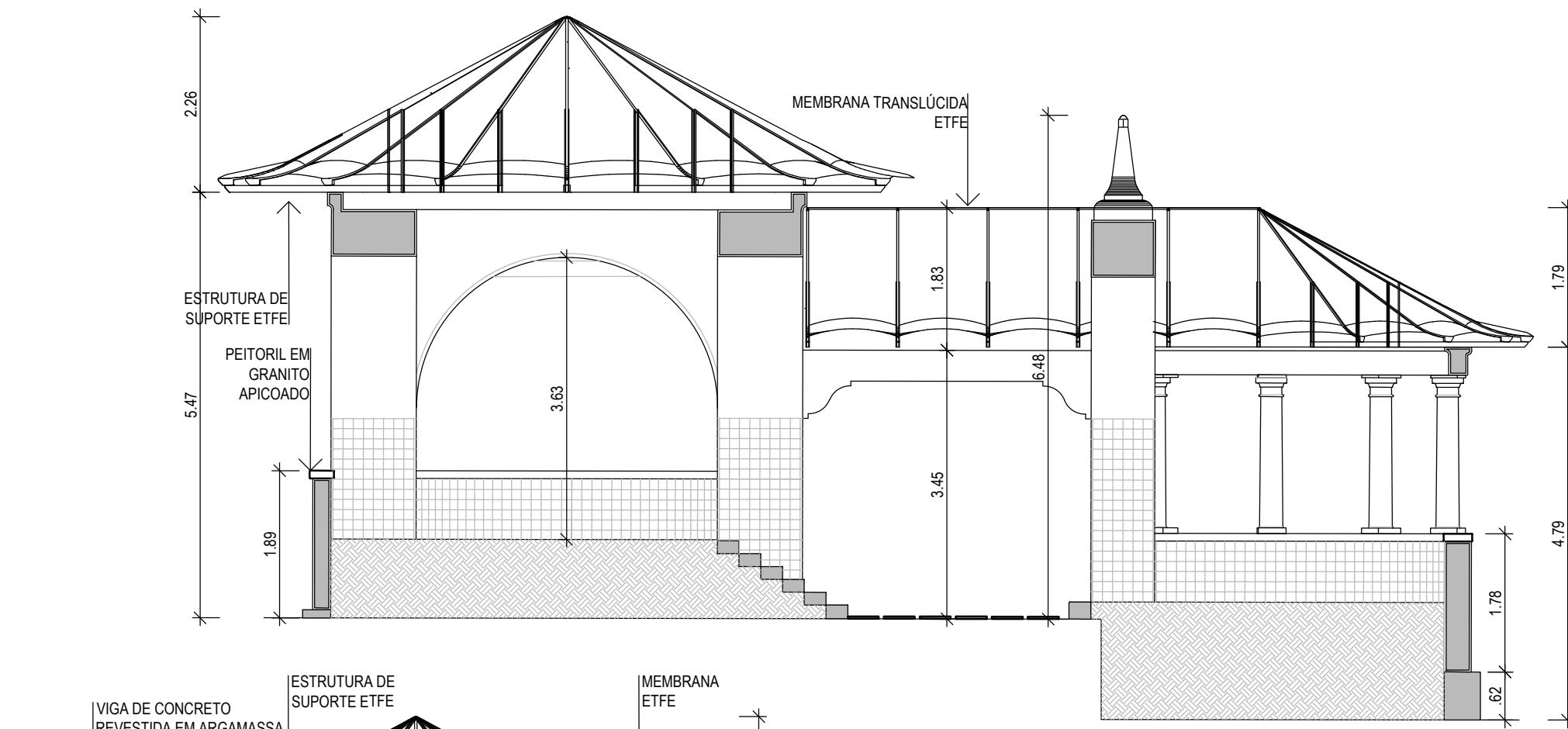


IMPLANTAÇÃO
ESCALA 1/200

01/05



PLANTA BAIXA 02/05 ESCALA 1/75

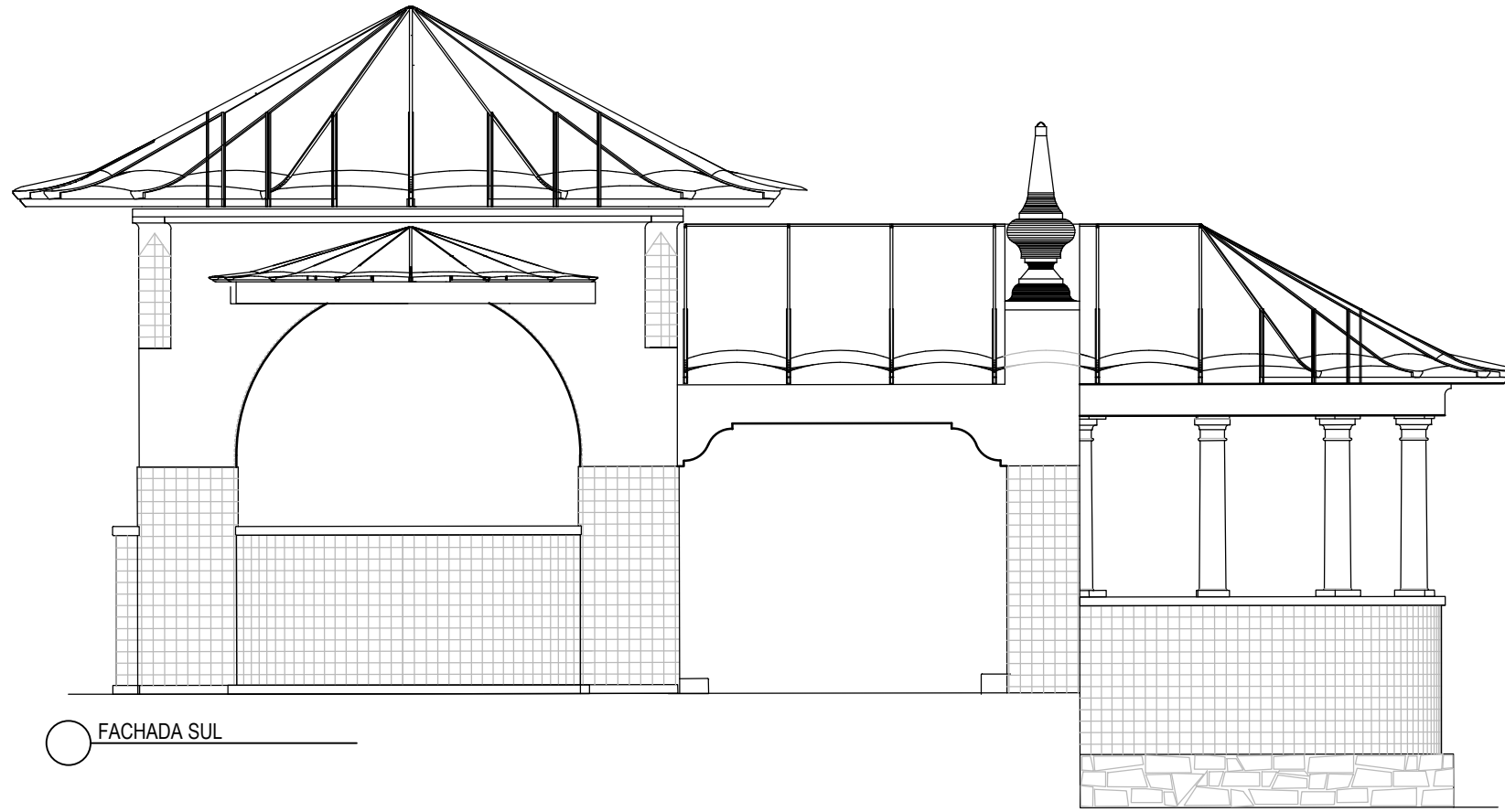


MIRANTE DAS LENDAS, TERESÓPOLIS - RJ

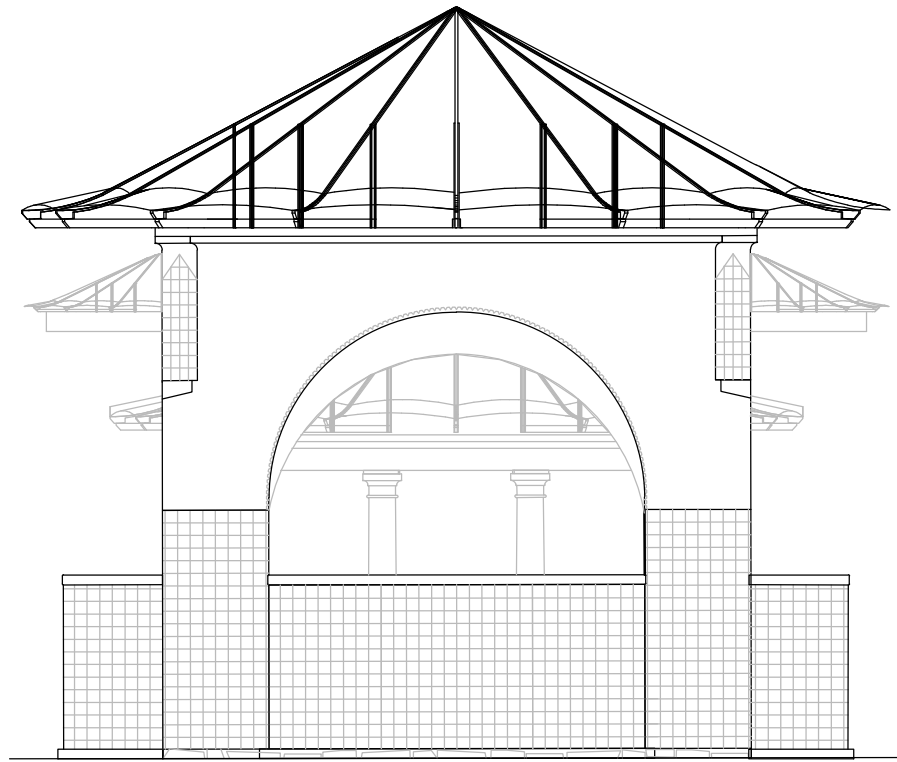
CORTES
ESCALA 1/75

03/05

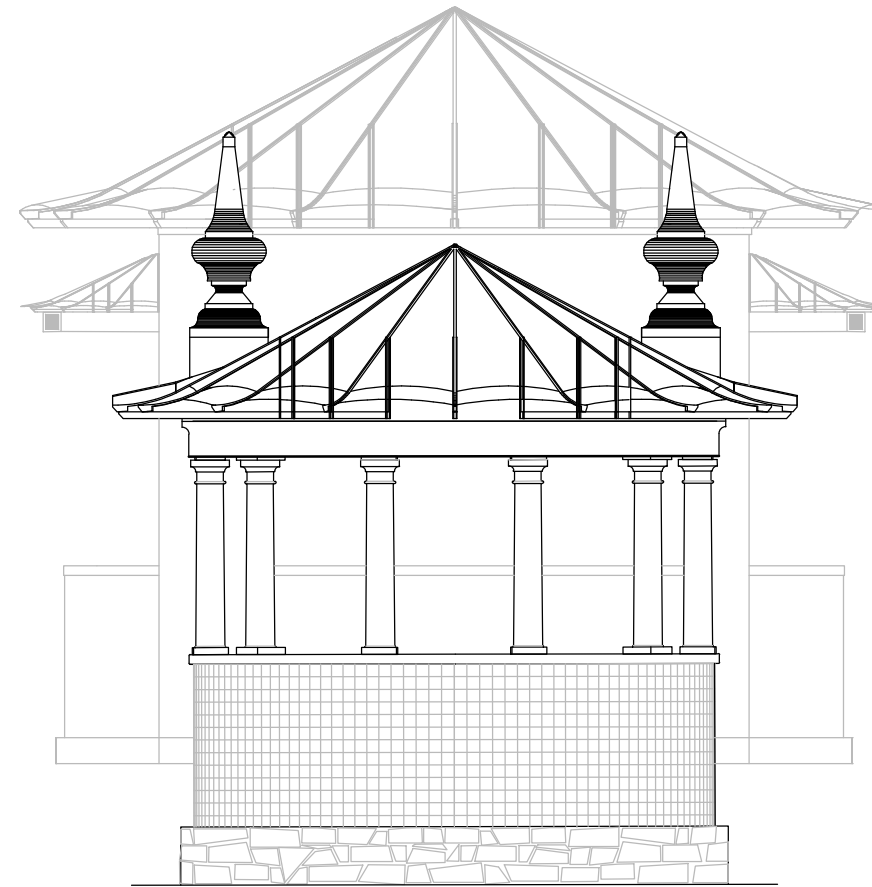




FACHADA SUL



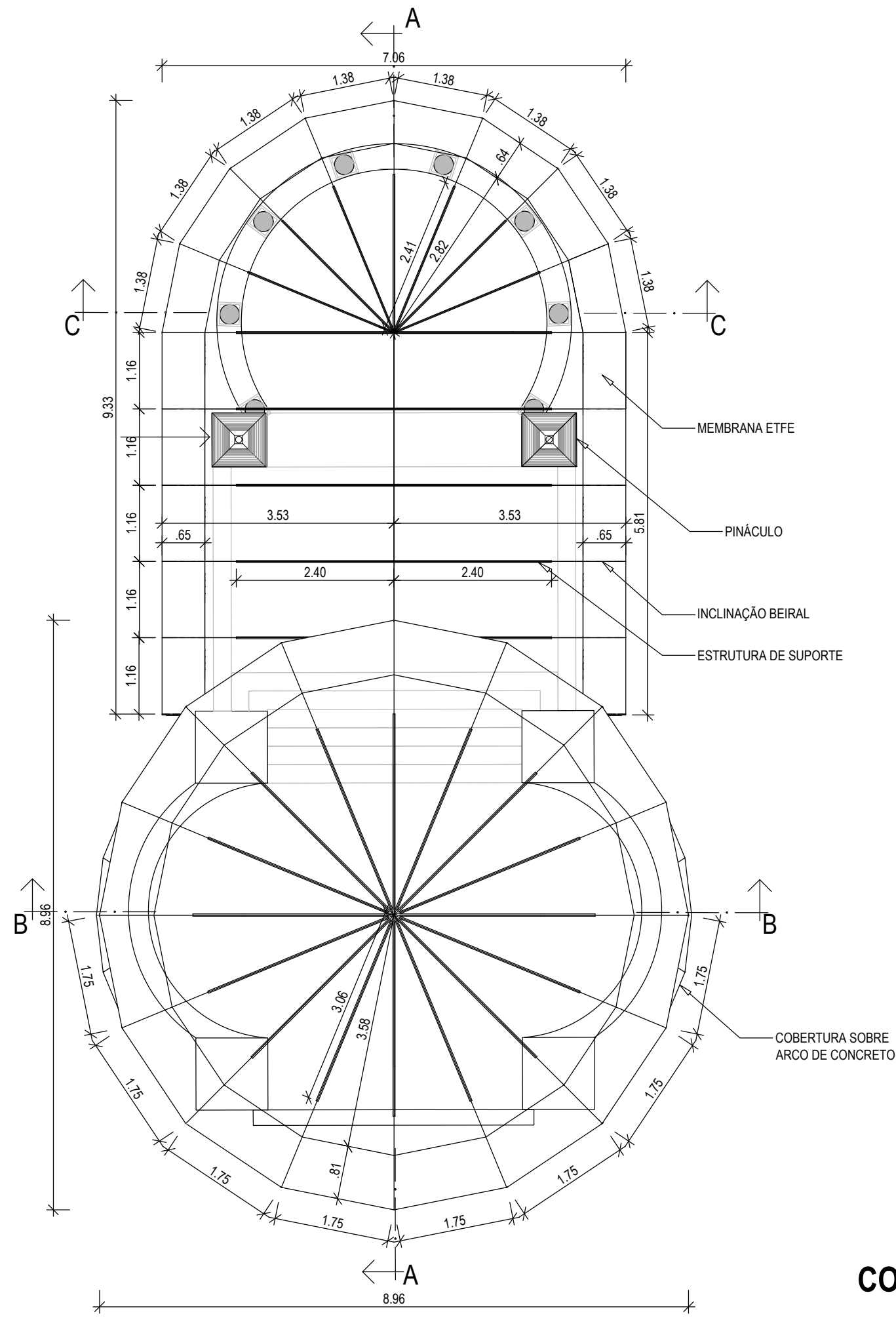
FACHADA OESTE



FACHADA LESTE

MIRANTE DAS LENDAS, TERESÓPOLIS - RJ





MIRANTE DAS LENDAS, TERESÓPOLIS - RJ

COBERTURAS
ESCALA 1/75

05/05

