

Maria Luiza Dutra
Walter Arruda de Menezes

Instituto Moreira Salles – Rio de Janeiro
Projeto e Obra de Restauro, Reforma e Adaptação

Resumo

As intervenções em arquitetura representativa do Movimento Moderno, embora se encontrem em estágio ainda inicial, tenderão a se intensificar, seja pela importância cultural e artística desse período seja pela iminência de perda a que estão sujeitas às estruturas que, embora modernas, não mais atendem necessidades contemporâneas, o que já exige, portanto, empenho nas ações de preservação. No nosso caso específico brasileiro, estamos frente ao desafio de preservar e reciclar criteriosamente a melhor produção arquitetônica de todos os tempos e uma de nossas mais importantes manifestações culturais. O caso ora apresentado, de transformação em Centro Cultural de uma residência de grande porte, no Rio de Janeiro, representativa da Arquitetura Moderna Brasileira, pretende fornecer não mais que um panorama geral da conceituação e metodologia aplicada ao projeto e obra ora concluídos, com algumas reflexões acerca dos resultados até então obtidos.

O Projeto Original de 1948

Ocupando uma área de 10 000,00 m² no bairro da Gávea, Rio de Janeiro, o conjunto edificado e paisagístico objeto desta análise - construído para ser a residência do Embaixador Walther Moreira Salles - foi concluído em 1950 e projetado pelo Arquiteto Olavo Redig de Campos, com jardins de Roberto Burle Marx.

Olavo Redig de Campos nasceu no Rio de Janeiro em 1906. Filho de diplomata, a partir dos cinco anos passou a viver na Europa. Estudou e diplomou-se em arquitetura pela Faculdade de Arquitetura da Universidade de Roma onde, alguns anos antes, se haviam formado Warchavchik e Rino Levi. Retornou ao Brasil em 1931 e, em 1946, assumiu a Chefia do Serviço de Conservação do Patrimônio do Itamaraty, onde permaneceu por trinta anos¹. Nesse período, coordenou, entre outros, os projetos das chancelarias de Washington, Lima e Buenos Aires, das

residências de Beirute e Dacar, do Monumento erigido em Pistóia, em memória da Força Expedicionária Brasileira, do Centro Cívico de Curitiba e da Assembléia Legislativa do Paraná. Paralelamente, projetou e construiu residências e prédios comerciais².

Embora não exista um estudo analítico do conjunto das obras projetadas por Olavo Redig de Campos, nesta residência, assim como nos seus projetos posteriores desenvolvidos no Itamaraty, pode-se de antemão verificar um compromisso assumido com as posturas primordiais do Movimento Moderno e com a Nova Arquitetura Brasileira.

Esta residência foi projetada já a partir do surgimento, ocorrido entre 45 e 46, de “uma clientela privada, convertida à nova arquitetura”³. Inserida em terreno, embora urbano, muito amplo, foi concebida em três alas distintas distribuídas de acordo com a sua função, estando a social e a íntima articuladas em torno de um grande pátio central. Apesar da presença desse pátio, o volume, com formas geométricas puras organizadas horizontalmente, tem a aparência externa de bloco único.

O programa da casa era tradicional, à exceção do setor social, generosamente amplo para que pudesse absorver a intensa atividade política e social do morador. A comunicação entre os vários espaços sociais e íntimos se dá através de amplas galerias envidraçadas voltadas para o mencionado pátio, estando a da ala íntima protegida visualmente por um pano contínuo de brises verticais móveis.

É visível nessa composição uma intencional articulação teórica e funcional dos interiores com os espaços externos que tem como pano de fundo o esplendor da paisagem da Gávea. A arquitetura, entretanto, “conserva toda a sua independência graças à sua clareza geométrica e à sua bem recortada silhueta; a obra completa a natureza, sem se lhe impor, mas se recusa a subordinar-se pura e simplesmente”⁴.

Como resultado estético e formal, tem-se a pureza das formas simples e geométricas organizadas segundo um senso de proporções clássicas, e a riqueza plástica como consequência do contraste entre panos lisos, esquadrias de vidros contínuos, brises, treliças, pedra bruta e mármore. Na fachada principal, um pórtico monumental de inspiração clássica contrapõe-se ao painel de cobogós gigantes. O pátio central, onde a arquitetura é ritmada por delgadas colunas revestidas de mármore, pelos panos contínuos de vidros formando desenhos retangulares e pelo de brises, descortina-se subitamente para os jardins da piscina onde se tem, de um lado o rio Rainha e de outro, o espelho d’água com o magnífico painel de azulejos de Burle Marx.

A representatividade

A sua representatividade como exemplar do Movimento Moderno e, mais precisamente, da Arquitetura Moderna Carioca, se dá através da presença marcante de várias das características a

ela vinculada, provenientes do racionalismo de Le Corbusier traduzido para a nossa realidade por Lúcio Costa. Entre outras, destacamos:

- .estrutura de concreto independente, liberando a composição das fachadas;
- . pilotis;
- .volumes geométricos utilizados no seu sentido mais puro ⁵;
- .fachada principal em plano único, horizontal, com varanda contínua ⁶;
- .distribuição lógica e funcional do programa;
- .rigor geométrico com uma expressão clássica às soluções racionais ⁷;
- .o partido de projeto com pátio/jardim central ⁸;
- .continuidade horizontal entre exterior e interior através de grandes áreas envidraçadas ⁹;
- .conjunto de esquadrias formado por treliças, vidros, venezianas, ripados e postigos - elementos tradicionais integrados à contemporaneidade da arquitetura ¹⁰;
- .emprego dos “brise-soleil” verticais móveis;
- .varandas contíguas à maior parte dos dormitórios ¹¹;
- .cobertura de telhas canal de uma água sobre lajes planas ou inclinadas ¹²;
- .justaposição de brises a treliças ou venezianas ¹³;
- .emprego de elementos vazados ¹⁴;
- .utilização de azulejos portugueses do séc. XVIII ¹⁵;
- .os jardins tropicais de Burle Marx com seu painel de azulejos de “valor artístico autônomo embora fazendo parte integrante da composição” ¹⁶.

Há um momento em que o arquiteto oscila entre posturas racionalistas e academismo ao elaborar seis estudos de estilo para a fachada principal. As razões que o levaram a isso são ignoradas mas, felizmente, prevaleceu o bom senso.

Outro aspecto específico dessa obra que, no entanto, não se contrapõe à representatividade a que nos referimos, diz respeito à influência da formação italiana do arquiteto:

.o pórtico de entrada, uma espécie de varanda reentrante monumental, com laje inclinada apoiada em duas delgadas colunas posicionadas à frente e porta de acesso centralizada, é uma expressão clássica pura que estabelece um contraste interessante com os panos lisos adjacentes, com as esquadrias de vidro, treliça e brises justapostos e com o imenso painel de elementos vazados.¹⁷

.o pátio central em forma de trapézio e contornado pelas galerias envidraçadas e transparentes, evoca a lembrança da “piazza” italiana cercada por “loggia” . O piso em losangos de mármore “rosso” Verona dessas galerias é tal qual o da “loggia” lateral da Piazza San Marco, em Veneza, também presente em vários outros edifícios italianos. Difere, portanto, do pátio hispano-americano que Lúcio Costa empregou nas casas de Roberto Marinho, em 1937 e de Argemiro H. Machado, em 1942.

Independentemente, porém, dos aspectos que influenciaram o processo de elaboração do projeto original e que lhe conferiram uma linguagem própria e diferenciada, é expressiva a qualidade desta edificação no que diz respeito ao partido adotado, ao emprego correto dos princípios da nova arquitetura brasileira, ao equilíbrio das soluções tomadas de empréstimo de Lúcio Costa e seus seguidores e, principalmente, ao resultado formal e espacial obtido, fruto de uma linha de pensamento à qual foi dada uma expressão própria, pessoal, com qualidades que a destacam em relação à produção arquitetônica carioca residencial do período.

Os Jardins

Quanto aos jardins, de extrema importância na composição do conjunto, coube a Roberto Burle Marx o projeto. Seu limite, na ocasião, ia até as margens do rio Rainha que, hoje, atravessa a propriedade. Esses jardins pertencem a uma primeira fase de seus trabalhos, na qual suas idéias vanguardistas ainda se traduziam num desenho tímido, quase ingênuo. O belíssimo painel de azulejos que abraça o espelho d'água e que servia de anteparo ao então setor de serviços da casa, é o primeiro elemento construído na composição de seus jardins, solução que, a partir de então, foi amplamente adotada em seus projetos.

O resultado proveniente da oposição entre as linhas muito bem definidas da arquitetura e as linhas sinuosas e informais da natureza, do painel de azulejos e dos muros revestidos de pedra bruta, é excelente. Enquanto partido geral de intervenção, observa-se nesse projeto uma gradativa integração do espaço do jardim - natureza criada - à paisagem natural envoltória - a floresta da Tijuca.

A Viabilização das obras

Todo esse conjunto com mais de 2200,00 m² de área construída em meio a um imenso jardim, um notável exemplar de arquitetura moderna residencial carioca, cenário de fatos e decisões da história recente do país, com qualidades arquitetônicas e características espaciais que lhe conferiam já uma vocação para funções mais amplas, constituiu razão determinante para que o Instituto Moreira Salles, a partir da doação do imóvel feita pelo proprietário, decidisse preservá-lo como patrimônio cultural da cidade do Rio de Janeiro, restaurando-o e adaptando-o para nele instalar um centro cultural. Como intenção, a proposta era a de oferecer à cidade um espaço cultural onde o próprio conjunto arquitetônico e paisagístico constituísse um acervo; um espaço cultural inserido numa obra que, por si só, já é manifestação cultural e que, com esta nova função, poderia ser usufruída por todos. Uma iniciativa importante em direção à preservação, recuperação e reciclagem da arquitetura representativa do Movimento Moderno, viabilizada através da Lei de Incentivos Fiscais do Ministério da Cultura e de recursos provenientes da própria Instituição que tem como mantenedora, o Unibanco.

A experiência que constituiu a adaptação da antiga residência do Embaixador Walther Moreira Salles em Centro Cultural do Instituto Moreira Salles, foi vivenciada em todas as suas etapas: pesquisa, definição do programa de uso, anteprojeto, orçamentos, obtenção dos recursos junto ao MinC, licitação das obras, projeto executivo, fiscalização e direção de obras, mobiliário, sinalização e orientação `a manutenção, num processo de trabalho que se iniciou em outubro de 95 e foi concluído em julho de 99.

Conceituação e Metodologia

A propriedade, quando do início dos trabalhos, estava sem uso havia 15 anos, em avançado processo de deterioração e falência das instalações, fatos esses decorrentes da falta de manutenção sistemática associada a um contexto geográfico muito agressivo. Por outro lado, durante as três décadas em que funcionou como residência, reformas se sucederam conferindo ao conjunto arquitetônico um aspecto tão dissonante que chegava a comprometer várias de suas qualidades . A documentação de que se dispunha - a planta aprovada em 1948 pela PMRJ e o projeto de paisagismo - evidenciava o fato de que as modificações iniciaram-se já durante a construção, o que pôde ser confirmado através das prospecções realizadas. Estas alterações, feitas pelo próprio arquiteto em conjunto com o proprietário durante as obras, constituíram, entretanto, um notável aperfeiçoamento do projeto inicial.

Já nas reformas que se sucederam durante sua utilização, não houve ganho qualitativo; ao contrário, sofreu graus diferenciados de descaracterização e comprometimento resultando na perda da unidade do conjunto.

A ala íntima da casa estava consideravelmente modificada a partir do reposicionamento de paredes internas, ampliação do corpo edificado na fachada voltada para a piscina, fechamento do terraço dos quartos a leste, substituição de esquadrias externas e total mudança nos padrões de acabamento. O setor de serviços também passara por alterações radicais, inclusive com o acréscimo de um pavimento sobre o anexo que abrigava lavanderia e refeitório de empregados. A ala social permaneceu espacialmente preservada, com algumas mudanças de acabamento. Quanto a área externa, além da incorporação da gleba da outra margem do rio, foi construído o pavilhão da piscina - projetado pelo próprio Olavo porém com uma linguagem totalmente diferenciada do restante. O piso de pedra portuguesa desenhado por Burle Marx para o pátio e os jardins da piscina, foi substituído por espessas lajes de granito retangulares que comprometeram a definição acentuada do traçado sinuoso dos canteiros.

Como resultado dessas reformas e do prolongado período sem uso, a propriedade encontrava-se em precário estado de conservação, com suas qualidades espaciais e estéticas comprometidas de um modo geral e fisicamente desabilitada para qualquer função.

A proposta, entretanto, não era a de restaurar a residência como tal mas a de adaptá-la criteriosamente à nova função de espaço cultural de modo que o programa estabelecido pudesse ser plenamente atendido.

A análise de todos os fatores envolvidos na questão, de natureza conceitual e prática, levou-nos ao estabelecimento de algumas premissas para o desenvolvimento do projeto de intervenção:

- assumir um compromisso com a qualidade da arquitetura do conjunto, não com o projeto original da residência. Para tanto, identificar os elementos representativos da idéia essencial do projeto;

- recuperar a qualidade estética e espacial do conjunto, comprometida pelas intervenções anteriores;

- restaurar e valorizar espaços configurados para a função original de residência quando estes significassem a possibilidade de incorporação e atendimento ao novo programa de uso, evitando transformações inúteis;

- incorporar acréscimos feitos anteriormente em favor das necessidades do programa;

- transformar espaços, se necessário fosse para atender o novo programa de uso da edificação ou para recuperar sua qualidade estética e espacial;

- reabilitar fisicamente a edificação;

- executar novas instalações e introduzir todos os recursos técnicos necessários às atividades do centro cultural : elétricas, hidráulicas, de telefonia e lógica, de segurança, de prevenção e combate a incêndio, sonorização, climatização, luminotécnica, acústica, áudio, vídeo;

- criar construções complementares, se necessárias à adaptação do programa de uso estabelecido, utilizando uma linguagem que, embora contemporânea e própria da intervenção, pudesse se configurar harmonicamente no conjunto;

- valorizar formal e espacialmente todo o conjunto edificado;

- restaurar os jardins projetados por Burle Marx com base no projeto original;

- tratar paisagisticamente toda a área restante, inclusive recuperando o leito do rio Rainha no trecho em que ele atravessa a propriedade;

- criar, na área externa, elementos que a função residencial não contemplava: estacionamentos, caminho para veículos, ponte de travessia de veículos sobre o rio, iluminação, etc.

A viabilização do projeto implicou uma reforma profunda em todos os segmentos da edificação e da área externa. A valorização como um todo se deu através da eliminação de todas as interferências que prejudicavam a leitura da proposta arquitetônica e da introdução de uma série de detalhes que, no seu conjunto, transmitissem ao olhar do observador a elegância da arquitetura e a imagem institucional do cliente, com discrição suficiente a lhe permitir receber, sem conflitos, as mais diversas formas de manifestação cultural.

Resumo da Intervenção

O espaço cultural que hoje é sede do Instituto Moreira Salles no Rio de Janeiro apresenta o seguinte programa de uso: recepção e guarda-volumes, quatro salas de exposição, duas galerias expositivas, uma biblioteca com capacidade para 5000 volumes dotada de reserva técnica para guarda de acervo de segurança, sala de recepção/ reunião, setor administrativo, de coordenação e diretoria; sala de pesquisa, auditório/sala de cinema para 120 pessoas, sala de aula para 80 pessoas, ateliê para crianças, reserva técnica da pinacoteca, pavilhão de hóspedes para conferencistas, curadores, montadores e técnicos; loja de arte, cafeteria, cozinha de apoio à cafeteria, refeitório para funcionários, lavanderia, sanitários de público e vestiários para funcionários, casa de apoio à administração, depósitos, 4 áreas de estacionamento e jardins diferenciados distribuídos numa área de 10 000 m².

A partir de adaptações espaciais e de instalações, que se processaram segundo as premissas previamente estabelecidas, foi possível implantar e ampliar o programa inicialmente proposto pelo Instituto.

A ala social da residência - que permanecia espacialmente inalterada - foi recuperada e valorizada. Os outros setores da edificação passaram por modificações na sua organização interna de modo a eliminar a fragmentação existente e, assim, gerar espaços mais amplos. Algumas construções complementares foram necessárias: duas para viabilizar acessos inexistentes, uma para complementar o programa do auditório, outras para abrigar subestações, “chillers” e casa de máquinas. Os acabamentos existentes, à exceção da maior parte dos do setor social e dos banheiros de mármore - restaurados - foram substituídos por outros, compatíveis com a arquitetura e suas novas funções.

Abrangendo todo o conjunto edificado, coberturas, rede hidráulica, de esgoto e captação de águas pluviais foram reformadas e/ou substituídas. A edificação e a área externa recebeu nova rede elétrica, dimensionada para o novo uso e para a qual foi necessária a construção de duas subestações.

Um sistema de climatização foi introduzido para atender necessidades específicas de conforto ambiental e de conservação de obras de arte e constituiu uma das maiores dificuldades de projeto e execução para compatibilizar as exigências do sistema às limitações de uma edificação que não previa essa necessidade. Dada a impossibilidade de rebaixar-se o pé-direito de 4,00 m, todos os dutos e calhas elétricas, apesar das grandes dificuldades de travessia, foram introduzidos no espaço entre telhas e laje, transformado em piso técnico.

Além deste, foram introduzidos em todos os setores, sistemas de segurança com câmeras, sensores de presença e detectores de fumaça; de sonorização e combate a incêndios; de lógica, áudio e vídeo. Todos eles com controle centralizado na administração e cada qual com suas dificuldades de execução e compatibilização específicas.

Para as salas e galerias de exposição, foi desenvolvido um sistema exclusivo de iluminação, uma das grandes preocupações do projeto. Uma vez que o Instituto Moreira Salles não mantém acervo exposto permanentemente mas monta exposições periódicas e diversificadas, esse sistema foi pensado para atender necessidades de iluminação também diferenciadas em função do tipo de objeto a ser exposto. Também para este caso, como para a climatização, deparamo-nos com a impossibilidade de criação de um forro falso que acomodasse o sistema. A solução foi encontrada através da execução de luminárias instaladas em tirantes eletrificados que permitem iluminação uniforme em toda a extensão das paredes, com regulagem de altura e possibilidade de remoção. O sistema, todo dimerizado, é complementado por trilhos que comportam os spots necessários ao tipo de iluminação pretendido para cada mostra. Conceitualmente, buscava-se atingir uma uniformidade de aclaramento que possibilitasse a apreciação das obras expostas sem sombreamento e sem fadiga visual. Embora esta seja a característica principal, pode-se a ela unir, também, uma iluminação pontual e dramática quando este efeito for necessário ou desejável, o que torna o sistema versátil. Para o restante da edificação, cuja iluminação era muito deficiente, foi também necessário introduzir-se uma nova proposta que, além da sua função primordial, contribuísse para a valorização dos espaços e de seus elementos arquitetônicos.

Inserido generosamente na geometria moderna dos volumes, o conjunto de esquadrias - que traz à contemporaneidade desta arquitetura elementos da nossa arquitetura colonial - é um dos pontos altos da edificação. Na sua variedade, apresentam-se ora somente com grandes vidros, estes às vezes contracenando com amplas venezianas, ora com treliças e postigos ou com venezianas e brises ou treliças e ripados, cada qual compondo um desenho peculiar. O projeto considerou estes elementos de composição de extrema importância para a compreensão da proposta arquitetônica e nenhuma intervenção foi feita que pudesse comprometer esse significado.

Para atender a necessidade de se dotar esta sede de um auditório polivalente para conferências, cursos, apresentação de pequenos concertos, vídeo e cinema, foi aproveitado o salão de jogos do subsolo, na face voltada para o rio. Esse espaço - mesmo anexado ao depósito e adega adjacentes e limitado pela presença de um bloco de pedra que impedia seu prolongamento longitudinal - era insuficiente. Para ampliar a área útil, foi necessário afastar-se a fachada existente para o alinhamento da do pavimento superior, que estava em balanço, e transferir para esse novo alinhamento as três colunas de sustentação da ala íntima. Com este recurso - que constituiu uma razoável obra de engenharia - e mais a construção de um volume anexo para guarda do piano de cauda e camarim, foi possível a viabilização do auditório que conta com cabine de projeção para cinema e áudio, luz e som, platéia para 120 pessoas e palco com tela de cinema e de vídeo. A exuberância da paisagem externa indicou um partido de projeto que, ao invés de paredes, utilizou vidros acústicos instalados entre as novas colunas, integrando o rio e os

jardins ao interior da sala. A área externa, muito estreita, foi ampliada com a construção de um deck que avança sobre o rio formando um “foyer” ao ar livre.

Nos jardins - a grande área que envolve o conjunto edificado e que foi abordada com a mesma conceituação para ele estabelecida - havia a concentração de um número significativo de exemplares de árvores e palmeiras de diversas espécies, testemunhos de nossa flora tropical. Estes foram considerados monumentos a serem preservados e, assim, tratados de forma prioritária nos trabalhos de restauro e reforma da área externa. Essa significativa área verde, composta de três setores com características diferenciadas, foi tratada segundo posturas de intervenção também específicas.

As áreas que correspondiam aos jardins projetados por Burle Marx - jardim frontal, da piscina e do espelho d'água, do pátio central e jardim geométrico - foram restauradas com base na planta original, com adaptações feitas em função do sombreamento gerado pelo crescimento da vegetação nestas últimas cinco décadas ou pela ausência de referência no desenho original.

Já para as áreas criadas ou alteradas em função das intervenções no conjunto edificado e na própria área externa - caminhos, auditório, estacionamentos, pátios, entre outros - foram realizados novos projetos, sempre relacionando as características arquitetônicas e a função dos novos espaços, aos jardins e vegetação preexistente.

No terceiro setor, com fortes referências da antiga ocupação da área, anterior mesmo à construção da casa, nas margens do rio Rainha até a divisa norte da propriedade, foi recomposta e recuperada a cobertura do solo, evitando pontos de erosão, e acrescentadas algumas espécies de árvores nativas frutíferas e floríferas ao expressivo conjunto vegetal existente. Não houve ruptura entre o preexistente e as novas intervenções; ao contrário, foi estabelecida uma unidade de conjunto para toda a área que, a partir da incorporação da gleba além rio e do longo período sem manutenção, deixara de existir.

Algumas Reflexões

Analisando-se o resultado final tem-se que, do ponto de vista formal, a distinção entre os elementos preexistentes e aqueles introduzidos ou modificados, tornou-se mais sutil do que inicialmente se pretendia. Foi possível constatar que essa pretendida diferenciação entre o original e o novo, no caso de uma intervenção em arquitetura moderna, se dá de forma mais tênue do que em relação a obras de um passado mais distante, pois tanto os conceitos quanto as formas de expressão de linguagem são ainda muito próximos. Uma diferenciação mais acentuada, que conferisse aos elementos novos introduzidos uma contemporaneidade indiscutível, poderia ter sido obtida caso houvesse a possibilidade de se lançar mão de recursos tecnológicos muito mais avançados do que os que foram possíveis neste caso e que implicam, necessariamente, uma disponibilidade financeira muito maior, uma capacitação administrativa, técnica e de qualificação

de mão-de-obra para a execução muito mais diferenciada e, por último, uma disponibilidade do cliente para aceitar tais proposições. Devido às limitações que se impuseram, as propostas iniciais que visavam um contraste mais vigoroso entre original e intervenção, caracterizando uma postura mais radical, que significavam orçamentos mais altos ou emprego de tecnologia mais avançada, tiveram que ser substituídas por soluções com técnicas convencionais, de execução compatível com a realidade existente, mais econômicas e mais aceitáveis pelo cliente. Porém, ainda assim é possível perceber uma linguagem predeterminada no tratamento dos espaços e elementos intervenientes. Os primeiros, sempre que possível e propositadamente, tornaram-se mais amplos. Para os volumes anexados, foram utilizadas formas arredondadas em contraposição às linhas retas pré-existentes. Os novos materiais de acabamento são compatíveis com as funções de cada setor e desvinculados de modismos temporários. Elementos novos foram detalhados para cada local específico: portas, janelas, portões, escadas, guarda-corpos, pisos, banheiros, etc. Novas cores foram introduzidas criteriosamente para valorizar certos espaços ou retomar proposições originais que haviam se perdido, embora tenha sido estabelecida a predominância quase absoluta do branco.

Como resultado geral, tem-se que os objetivos primordiais foram atingidos, seja quanto ao programa de uso seja quanto à percepção, apesar das mudanças havidas, da qualidade arquitetônica e paisagística do conjunto, hoje refletindo a imagem da Instituição que abriga. Um período maior de uso e conseqüente avaliação de resultados será necessário para uma crítica mais precisa dos procedimentos e soluções adotados, até que seja possível, a partir de análise comparativa com outros casos congêneres, chegar-se a uma Metodologia Básica de Intervenção em obras do Movimento Moderno.

Como questão derradeira, entendemos ser necessário levar à discussão o problema de autoria de projeto que, no caso de intervenção em arquitetura moderna, se torna mais acentuado. Até o momento, a grande parte das experiências de restauro aqui ocorridas se deu sobre obras de um passado mais distante, a maioria delas sem autor conhecido, realizada quase que exclusivamente por órgãos de preservação governamentais. Na medida em que se inicia uma atuação profissional independente do monopólio que esses órgãos sempre exerceram sobre o setor - onde o autor é a sigla - surge uma nova discussão: a quem pertence a autoria da obra após uma intervenção de restauro e adaptação? No caso da abordagem específica de obras do Movimento Moderno a serem preservadas e adaptadas, portanto mais importantes na sua representatividade, assinadas, e muitas vezes, por arquitetos conhecidos, consagrados, o problema da autoria certamente surgirá, independentemente da postura adotada na intervenção. Esta, por sua vez, se dá sempre segundo o filtro pessoal de quem a está exercendo e, sendo mais ou menos radical, modifica o objeto original e necessariamente adapta-o para que possa ser útil por mais algumas décadas, até que advenha uma nova intervenção. O objeto passa a ser, portanto, o resultado daquilo que foi a sua forma original, respeitada nas suas qualidades intrínsecas, somada à forma que lhe foi dada a

partir das alterações processadas na(s) intervenção(ões). Estamos naturalmente falando de intervenções criteriosas feitas por profissionais habilitados e para os quais esses projetos constituem sua contribuição profissional. A experiência com esta obra, cujo projeto original tem apenas meio século, cujo arquiteto faleceu há apenas 15 anos tendo no seu currículo obras de grande importância, possibilitou-nos confrontar essa realidade. Apesar da residência não ser mais residência, apesar de todas as alterações e acréscimos que se deram na edificação e na área externa, inclusive para que pudessem atender à demanda de um centro cultural, os projetos continuam aparentemente sob a autoria exclusiva de Olavo Redig de Campos e Burle Marx, embora não os sejam mais. Concluindo, considerando a existência do DOCOMOMO e contando com que seus objetivos se tornem uma realidade crescente, vislumbramos, a partir de nossa experiência pessoal, que uma discussão sobre assunto tão delicado, mais dia menos dia se fará necessária. De momento, está apenas lançada a questão.

Bibliografia

- BARDI, Pietro Maria. 1964. The tropical gardens of Burle Marx. Amsterdam-Rio de Janeiro. Colibris.
BRUAND, Yves. 1981. Arquitetura Contemporânea no Brasil. Trad. Ana M. Goldberger. São Paulo. Perspectiva.
CARVALHO, Benjamin de Araujo. 1964. A História da Arquitetura. Rio de Janeiro. Ed. Ouro.
COSTA, Lúcio. 1995. Lúcio Costa: registro de uma vivência. São Paulo. Empresa das Artes.
PAPE, Thomas e WUNDRAM, Manfred. 1994. Andrea Palladio. Um arquitecto entre o Renascimento e o Barroco. Trad. Casas das Línguas, Ltda. Alemanha. Taschen.
SEGAWA, Hugo. 1999. Arquiteturas no Brasil 1900-1990. São Paulo. Edusp.

Currículo

Maria Luiza Dutra - Arquiteta pela FAU USP. Especialização no International Centre for the Restoration and Conservation of Monuments - Architectural Conservation Course - Roma. Diretora da Div de Preservação do Patrimônio Histórico de SP, 81 a 87. Coord. Obras de Restauro Teatro Municipal de SP.

Walter Arruda de Menezes - Arquiteto pela FAU USP. Trabalhou no Patrimônio Histórico de SP. Coord. Obras de Restauro Teatro Municipal de SP

Endereço

Dutra&Menezes Arquitetura e Restauro SCL
Rua Afonso Bras, 408 cj. 106
São Paulo SP 04511-001
Tel: 55 11 822 3865 / Fax: 55 11 822 8352
dmarqui@dutramenezes.arq.br

Notas

- ¹ Entre 1931 e 1946, Olavo Redig de Campos trabalhou em escritórios particulares e foi chefe da Carteira Predial da Caixa de Aposentadoria e Pensões dos Ferroviários da Central do Brasil.
- ² Além da residência do Embaixador Walther Moreira Salles e do prédio do Unibanco na Rua do Ouvidor, não foi possível obter-se informações sobre as outras casas e prédios projetados e construídos por Olavo Redig de Campos à parte de seu trabalho no Itamaraty.
- ³ Bruand, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, 1981.
- ⁴ Bruand, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, 1981.
- ⁵ Para duas das fachadas desta residência foi adotada a forma trapezoidal, que se tornou um modismo formal a partir da casa Kubitscheck na Pampulha, projetada por Niemeyer em 1943.
- ⁶ Segundo análise feita por Yves Bruand acerca das casas projetadas por Lúcio Costa, havia “a preocupação de apresentá-las, mesmo quando colocadas em torno de um pátio, como um bloco compacto, dominado por uma simetria para quem as olha do exterior”, com uma horizontalidade acentuada e varandas integradas à construção.
- ⁷ Sobre Affonso Reidy, Bruand diz: “Mantendo-se fiel à lição recebida, empenhou-se em associar uma expressão clássica pura às soluções racionais que sempre perseguia”.
- ⁸ Lúcio Costa entendeu que o pátio central, comum no mundo mediterrâneo e hispano-americano, era um elemento indicado para lotes urbanos e o empregou na casa de Roberto Marinho, em 1937 e na de Argemiro Hungria Machado, em 1942.
- ⁹ Esta constitui outra das lições de Lúcio Costa que foi amplamente assimilada por seus seguidores.
- ¹⁰ O conjunto de esquadrias desta residência é um dos elos mais expressivos do projeto com a arquitetura luso-brasileira, interpretado à Lúcio Costa . O desenho de algumas delas pode ser identificado principalmente na casa do Barão de Saavedra em Correias, Petrópolis, de 1944.
- ¹¹ As varandas contíguas aos dormitórios foram fechadas e incorporadas aos dormitórios para atender outras funções. Estão, entretanto, presentes no projeto original a reforçar a influência que Lúcio Costa ainda exercia na época sobre o arquiteto.
- ¹² Embora o arquiteto tenha utilizado as telhas canal nas coberturas, não as fez com beirais mas sim com platibandas, de modo que não pudessem ser visíveis nas fachadas. Também associou aos telhados de uma água, lajes de concreto, como fizera Lúcio Costa na casa de Argemiro H. Machado, em 1942.
- ¹³ Lúcio Costa justapôs brises a venezianas, pela primeira vez, e empregou elementos vazados no projeto do Edifício Nova Cintra, no Parque Guinle, concluído em 1948.
- ¹⁴ Idem 13.
- ¹⁵ A recomendação do emprego de azulejos originários de Portugal, partiu de Le Corbusier. No Brasil, principalmente nos séculos XVII e XVIII, estes foram empregados na decoração de sacristias, claustros, pátios e salas de palácios. Empregá-los constituía uma variável regional que, segundo Bruand, assegurasse àquele estilo internacional uma expressão original.
- ¹⁶ Lúcio Costa, sobre o Pavilhão do Brasil, 1939.

¹⁷ A influência clássica estava presente em Le Corbusier, em Lúcio Costa, em Reidy, cujos projetos, segundo Bruand, “visavam sempre obter uma forma plástica que encantasse pela clareza e pureza” - orientação estética integrada à tradição clássica da Europa Meridional.