

1. Arquiteto, professor do Departamento de Análise Crítica e Histórica da Escola de Arquitetura da UFMG.

2. Arquiteta, professora do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da PUC Minas e do curso de Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Engenharia e Arquitetura da Fumec.

# **REFLEXÕES SOBRE INTERVENÇÕES ARQUITETÔNICAS EM AMBIENTES SOB PROTEÇÃO CULTURAL EM MINAS GERAIS (1937-2007)**

*CONCERNING ARCHITECTURAL INTERVENTIONS IN PROTECTED  
CULTURAL HERITAGE IN MINAS GERAIS (1937-2007)*

André Guilherme Dornelles Dangelo<sup>1</sup>  
Vanessa Borges Brasileiro<sup>2</sup>

## **Resumo**

O artigo busca refletir sobre o papel das “intervenções no patrimônio”, procurando traçar um panorama da preservação no Brasil, especialmente em Minas Gerais, utilizando para isso alguns projetos-síntese que marcaram indiscutivelmente a história de sua prática, bem como sua fundamentação teórica desde a década de 1930 até a cena contemporânea.

**Palavras-chave:** Patrimônio cultural; Patrimônio cultural – intervenções; Políticas de proteção – Brasil.

## **Abstract**

This article discusses the role of “interventions in cultural heritage”, attempting to draw a panorama of intervention practices in Brazil, specially in Minas Gerais State, using some projects that synthesize the history and theory of intervention from the 1930s to the contemporary scene.

**Key words:** Cultural heritage; Cultural heritage - interventions; Protection policies - Brazil.

A história da preservação do patrimônio histórico e artístico no Brasil vem de uma luta de quase 70 anos, iniciada com a valorização da cultura nacional propagada pelos ideais dos modernistas de 1922. Mário de Andrade (1893-1945), principal mentor na gestação do atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), esboçou a primeira legislação de proteção para o patrimônio cultural brasileiro que obteve resultados efetivos, promulgada pelo governo Vargas em novembro de 1937. Nesse primeiro período, a proteção cultural se fez exclusivamente através do instituto do tombamento, instrumento jurídico sob o qual inúmeros imóveis e conjuntos urbanos (chamados no primeiro momento de centros históricos) foram protegidos legalmente. Desse período pioneiro até os nossos dias, a ideologia sobre a conservação de centros históricos no Brasil sofreu várias reformulações, influenciadas por fatores externos e internos e pela própria experiência adquirida no gerenciamento da conservação dos centros históricos tombados.

Até o final da década de 1980, a política de patrimônio no Brasil era ainda entendida como ligada apenas a monumentos arquitetônicos ou objetos de valor histórico e artístico excepcional, identificados com os ideais em vigor na sociedade dos primeiros tempos da criação do IPHAN. Com a promulgação da Constituição de 1988 é que se iniciou uma mudança de foco na política de preservação no Brasil, quando foi introduzido o conceito de “bem cultural”, com perspectiva nitidamente mais ampla e abrangente. Naquele momento, o Estado brasileiro, em suas três esferas, assumiu novas formas do fazer cultural como passíveis de proteção, independentemente de estarem impregnadas de excepcionalidade ou não. A abertura democrática contaminava, enfim, a política cultural, e conduzia os órgãos oficiais de preservação a uma reflexão sobre as bases socioculturais que definiriam as novas dinâmicas da política de preservação do patrimônio brasileiro. Foi somente a partir dessa conjuntura que a ideia dos “centros históricos”, entendidos pelos modernistas “como obras de arte”, mudou seu enfoque para “documento sociocultural”. Essa definição nos parece importante porque esse conceito instaurou a discussão do “novo” nos centros históricos, alcançando sentido pleno e permitindo que novas experiências arquitetônicas começassem a ser testadas e aceitas como fundamentais na dinâmica da revitalização dos espaços urbanos.

Esse novo enfoque também obrigou ao amadurecimento sobre os aportes de conhecimento científico na área de conservação e restauro. Percebe-se a excessiva lacuna acadêmica nos currículos de Arquitetura e Urbanismo no Brasil até a década de 1990, o que se justificava, em parte, pela influência da forma como a arquitetura moderna lidava com o passado histórico – menos formal e mais reflexiva – ou até mesmo pela ação efervescente do chamado “milagre econômico” da década de 1970, que impulsionava o interesse dos jovens arquitetos para uma construção especulativa através do mercado imobiliário, que vivia tempos de aceleração. Foi uma época em que lidar com o passado e a memória não eram causas que atraíam ou geravam investimentos e que,

politicamente, estavam rotuladas com posições ideológicas de um Brasil que não combinavam com a ideologia dos anos de chumbo. Nos anos 1980, uma demanda emergente se ligou à grande visibilidade e repercussão dos projetos que envolviam novas possibilidades de intervenção no patrimônio sob conceitos como reciclagem, reabilitação e revitalização de edifícios e de centros históricos, testados na Europa desde o segundo pós-guerra. Assim, podemos dizer que foi principalmente a partir da década de 1980 e da redemocratização do país que se iniciou uma nova etapa no estudo da história do restauro e das teorias de intervenção em edifícios e conjuntos urbanos sob proteção cultural, que breve estariam nos currículos dos cursos de Arquitetura e Urbanismo.

Para uma análise da trajetória das intervenções no patrimônio dentro da política de preservação cultural no Brasil, tomando Minas Gerais como estudo de caso – por sua importância no cenário da preservação cultural no país –, podemos distinguir várias fases em que se evidenciam as dificuldades de se operar com critério sobre questões ligadas às “intervenções” em áreas tombadas ou sob tutela do Estado. Para traçar um panorama sobre as “intervenções no patrimônio” no país, devemos lembrar que, pelo menos até a década de 1940, não existia na tradição da arquitetura brasileira nenhuma grande experiência em restauração ou intervenção sobre o antigo, com exceção do projeto pioneiro de Lucio Costa (1902-1998) para o Museu de São Miguel das Missões (1937), no Rio Grande do Sul. Para o arquiteto Luiz Saia, que trabalhou no IPHAN na chamada “fase heróica”,<sup>3</sup>

*Quando o governo criou o SPHAN, em 1937, a experiência brasileira nessa matéria era, no mínimo, de validade discutível, continha, é certo, muito amor, mas era também de pouco respeito. Muito amor por romantismo, pouco respeito por desconhecimento. (SPHAN, 1980, p. 35)*

Para compensar essa lacuna teórica, o IPHAN se armou de intelectuais preparados nos diversos campos do conhecimento para cumprir sua missão. Dessa maneira, formaram o quadro técnico do órgão nos primeiros tempos arquitetos renomados como Lucio Costa, Paulo Santos (1904-1988), José de Souza Reis (1909-1986), Alcides da Rocha Miranda (1909-2001) e Sylvio de Vasconcellos (1916-1979), dentre outros modernistas de grande talento e de amplo conhecimento teórico e técnico sobre as questões ligadas à história da arquitetura brasileira. Em importante trabalho de recolhimento da memória da instituição, José Pessoa, arquiteto da casa, publicou em 2004 uma coletânea de significativos pareceres do “Dr. Lucio”, que revelam a excepcionalidade do seu trabalho e sua importância para o IPHAN, aqui sintetizado:

*A leitura da sua análise do acervo a ser protegido está intimamente ligada à sua ideia de qualidade artística, que faz com que a construção humana, popular ou erudita, possa ser denominada arquitetura, sendo portanto o que convém preservar para as gerações futuras. E a vontade de arte, a vontade de beleza, a vontade de forma, ou nas suas palavras, a intenção*

3. A expressão “fase heróica”, no que diz respeito à narrativa sobre a trajetória da instituição, refere-se à gestão de Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898-1969), entre 1937 e 1967.

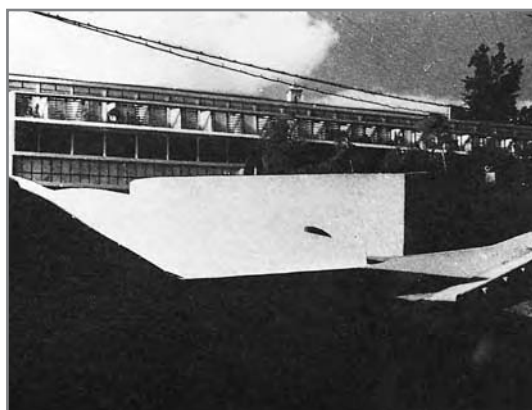
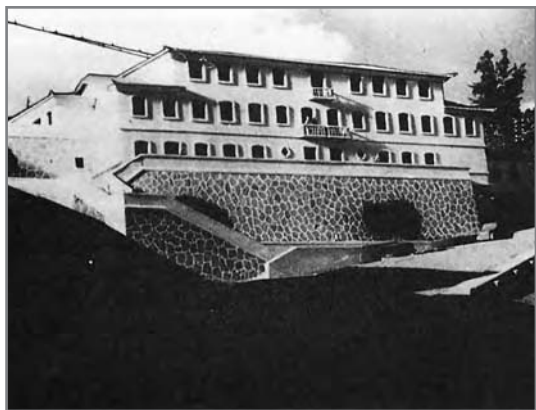
*plástica, que caracteriza tanto os antigos monumentos como a contribuição da moderna arquitetura brasileira. O valor da criação artística é determinante das suas escolhas de preservação e da busca de qualidade plástica que confere interesse aos testemunhos do passado, já esvaziados de sua original funcionalidade, mas capazes ainda de emocionar, como constatará o leitor pelo percurso que aqui inicia, entre imagens e os escritos de Lucio Costa. (PESSOA, 2004, p. 4)*

Contudo, muitos daqueles intelectuais, como o próprio Lucio Costa, eram egressos dos velhos currículos da Escola Nacional de Belas Artes, ligada à tradição francesa, e que se por um lado impunha uma visão estetizante sobre a Arquitetura, por outro impingia um grande conhecimento sobre história da arte, que seria fundamental aos trabalhos no instituto. Assim, na visão acadêmica ligada à tradição das *beaux-arts*, uma ampliação, uma reforma ou o novo dentro de um conjunto deveria primar, acima de tudo, pela construção de uma nova unidade estilística, que produziria a contemplação do belo, receituário herdado do século XIX e ligado à formação eclética dos arquitetos desse período, bem como ligado ao restauro interpretativo de Viollet-Le-Duc, pouco importando o compromisso com a verdade histórica e estética original do edifício. Dessa mentalidade originaram-se intervenções como a executada por volta de 1919 sobre a Sé de Olinda, em Pernambuco, onde se impôs à antiga estrutura o receituário formal neocolonial, em voga no período. Naquele contexto, a ideia do edifício como documento tinha pouco ou nenhum sentido. Na verdade, quando o IPHAN tombou as cidades históricas de Minas Gerais entre 1933 e 1942, os técnicos acreditavam que elas ficariam “congeladas”, e por isso não se refletiu sobre as diretrizes que indicariam como tratar a situação do crescimento dessas cidades, se isso viesse a ocorrer um dia.

Foi principalmente a partir da metade da década de 1940, como demonstraram as pesquisas da arquiteta Lia Motta, que as pequenas demandas de novas construções nos centros históricos mineiros começaram a aparecer, de maneira geral tratadas a partir de concepções tipológicas – que repetiam ritmos dos vãos, modos de ocupação do terreno, texturas, cores, materiais construtivos etc. –, já que o que importava como conceito era a manutenção do conjunto arquitetônico e paisagístico daquelas cidades frente à instância estética. Nesse sentido, o papel na nova arquitetura era compor com o original, sem grande ou nenhum contraste.

A primeira grande ocasião para o IPHAN se posicionar sobre intervenções nos centros históricos tombados foi no concurso do Grande Hotel de Ouro Preto. O ano era 1940 e era a primeira vez que um grande programa arquitetônico iria ser construído dentro de uma área tombada no Brasil. Nesse concurso se enfrentaram pela última vez as forças que representavam o tradicionalismo do movimento neocolonial e a inovação do movimento moderno, e nesse caso – como se tratava de Ouro Preto – os tradicionalistas estavam otimistas em levar a melhor. Existiam duas propostas. Uma em lin-

guagem neocolonial, proposta por Carlos Leão (1906-1983) – fato curioso, uma vez que o arquiteto também participara da equipe que elaborou o edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde, em 1937 – e uma outra elaborada pelo arquiteto Oscar Niemeyer (1907- ).



**Figuras 1 e 2** • Carlos Leão e Oscar Niemeyer, estudos para o Grande Hotel de Ouro Preto (1940). Fonte: Arquivo IPHAN.

A princípio, parecia que a primeira proposta era mais do agrado do presidente do IPHAN, o Dr. Rodrigo Melo Franco de Andrade. Por isso, o arquiteto Lucio Costa, pressentindo a possibilidade de as ideias da chamada “nova arquitetura” perderem aquela importante chance de se afirmar também na área da intervenção, optou por intervir pessoalmente no caso. Para isso, dirigiu uma carta pessoal ao Dr. Rodrigo, que podemos considerar o “primeiro ensaio teórico moderno brasileiro sobre a questão da intervenção arquitetônica dentro das velhas estruturas históricas”, aqui reproduzido:

*Rodrigo, na qualidade de arquiteto incumbido pelos CIAM de organizar o grupo do Rio e na de técnico especialista encarregado pelo SPHAN de estudar a nossa arquitetura antiga, devo informar a você, com referência à construção em Ouro Preto do hotel projetado pelo O.N.S. [Oscar Niemeyer Soares], o seguinte: sei, por experiência própria, que a reprodução do estilo das casas de Ouro Preto só é possível, hoje em dia, à **custa de muito artifício**. Admitindo-se que o caso especial dessa cidade justificasse, excepcionalmente, a adoção de tais processos, teríamos, depois de concluída a obra, **ou uma imitação perfeita**, e o turista desprevenido correria o risco de, à primeira vista, tomar por um dos principais monumentos da cidade uma contrafação, **ou então**, fracassada a tentativa, **teríamos um arremedo ‘neocolonial’ sem nada de comum com o verdadeiro espírito das velhas construções**. Ora, o projeto do O.N.S. tem pelo menos duas coisas de comum com elas: **beleza e verdade**. Composto de maneira clara, direta, sem compromissos, resolve com uma técnica atualíssima e da melhor forma possível, um problema atual, como os construtores de Ouro Preto resolveram da melhor maneira então possível, os seus próprios problemas. De excepcional pureza de linhas, e de muito equilíbrio plástico, é, na verdade, uma obra de arte e, como*

tal, não deverá estranhar a vizinhança de outras obras de arte, embora diferentes, **porque a boa arquitetura de um determinado período vai sempre bem com a de qualquer período anterior** – o que não combina com coisa nenhuma é a falta de arquitetura. Da mesma forma que um bom ventilador e o telefone sobre uma mesa seiscentista ou do século XVIII não podem constituir motivo de constrangimento para os que gostam verdadeiramente de coisas antigas – só o novo-rico procura escondê-los ou fabricá-los especialmente no mesmo estilo para não destoarem do ambiente; da mesma forma que o automóvel de último modelo trafega pelas ladeiras da cidade monumento sem causar dano visual a ninguém, concorrendo mesmo, talvez, para tornar a sensação de ‘passado’ ainda mais viva, assim, também, a construção de um hotel moderno, de boa arquitetura, em nada prejudicará Ouro Preto, nem mesmo sob o aspecto turístico-sentimental, porque, ao lado de uma estrutura como essa tão leve e nítida, tão moça, se é que posso dizer assim, os telhados velhos se despencando uns sobre os outros, os rendilhados belíssimos das portadas de S. Francisco e do Carmo, a casa dos Contos, pesadona, com cunhais de pedra do Itacolomi, tudo isto que faz parte desse pequeno passado para nós já tão espesso, como você falou, parecerá muito mais distante, ganhará mais um século, pelo menos, em vetustez. E as duas grandes sombras, cuja presença o Manuel [Bandeira] sentiu tão bem, avultarão – lendárias, quase irreais. **E não constituirá um precedente perigoso – possível de ser imitado depois com má arquitetura – porquanto Ouro Preto é uma cidade já pronta e as construções novas que, uma ou outra vez, lá se fizerem, serão obrigatoriamente controladas pelo SPHAN, que terá mesmo de qualquer forma, mais cedo ou mais tarde, de proibir em Ouro Preto os fingimentos ‘coloniais’.** Quanto aos inúmeros exemplos de fora, Inglaterra e USA – principalmente USA, em que se tem adotado critério oposto, isto é, o de reproduzir em estilo ‘apropriado’ tudo, até mesmo os interruptores de luz elétrica –, eles significam para mim bem pouca coisa. Conheço os ‘grandes artistas’ que orientam essas importantes organizações culturais patrocinadas por senhoras da melhor sociedade, muito ricas e extremamente sensíveis às belezas artísticas da Itália e da Espanha de outros tempos. Lá também as pessoas melhor informadas já não querem mais saber disso. Agora, na qualidade não só de arquiteto filiado aos CIAM e de técnico especialista do SPHAN, mas, ainda, de seu amigo, sinto-me na obrigação de dizer também o seguinte: diante da reação ‘instantânea’ – ao meu ver um tanto precipitada – daqueles justamente de quem fora lícito, por todos os títulos, esperar-se uma atitude mais acolhedora e compreensiva – pelo menos depois do exame refletido da questão – e o apoio moral à iniciativa, e por avaliar perfeitamente as consequências possíveis, senão mesmo prováveis, desse ‘caso’ em que, por falta de amparo, você poderá se ver na contingência de ter de sacrificar todo esse esforço de mais de dois anos de que sou testemunha, comprometendo-se,

*então, irremediavelmente o seu programa de realizações no Serviço e não se fazendo, assim, nem uma nem outra coisa, me pergunto se o objetivo em vista justifica os riscos da experiência e corresponde verdadeiramente – para outros que não para nós, arquitetos – à importância do que está em jogo. E já que você, ontem, me comunicou haver solicitado do O.N.S. o estudo de uma variante que procurasse atender mais de perto às características locais ouro-pretanas – solicitação esta feita por você espontaneamente, sem, nem de leve, qualquer sugestão ou interferência minha –, me pergunto também, e ainda aqui sem perder de vista nem os CIAM nem o SPHAN, **se, em casos assim tão especiais, e dadas as semelhanças tantas vezes observadas entre a técnica moderna – metálica ou de concreto armado – e a tradicional do ‘pau-a-pique’, não seria possível de se encontrar uma solução que, conservando integralmente o partido adotado e respeitando a verdade construtiva atual e os princípios da boa arquitetura, se ajustasse melhor ao quadro e, sem pretender de forma nenhuma reproduzir as velhas construções nem se confundir com elas, acentuasse menos ao vivo o contraste entre passado e presente, procurando, apesar do tamanho, aparecer o menos possível, não contar, melhor ainda, não dizer nada (assim como certas pessoas grandes e gordas mas de cuja presença a gente acaba esquecendo), para que Ouro Preto continue à vontade, sozinho lá no seu canto, a reviver a própria história.** (apud MOTTA, 1987, p. 110, grifos nossos)*

Lucio Costa abordou a cidade da mesma forma que abordou o projeto de Oscar Niemeyer – como duas obras de arte. Despida de sua componente social, a cidade, obra de arte como monumento tombado, era preservada pelo IPHAN através de ações de conservação e restauração. As supostamente poucas edificações novas no conjunto eram encaradas como um retoque, devendo ser executadas de forma a diluir-se no contexto antigo ou ser contemporâneas (leia-se modernistas), desde que de “boa arquitetura,” quando se tratasse de obras de caráter excepcional, como o próprio Grande Hotel ou, mais tarde, a Igreja Metodista, projetada pelo arquiteto José de Souza Reis, como alternativa à proposta neocolonial dos proprietários. Seguindo esse critério restaurador para a arquitetura de conjunto, eram ainda previstas ações corretivas, com a exigência, na aprovação de projetos de reformas, da retirada de frontões e platibandas, características do tímido ecletismo em Ouro Preto. Esse tipo de ação era justificada pelos técnicos da instituição pela necessidade de restabelecer a marcante linha dos beirais da cidade ou, de forma mais radical, para eliminar o aspecto “bastardo” daquelas edificações.

Em contrapartida, é preciso salientar que, conceitualmente, a fórmula de atuação proposta pelo IPHAN para lidar com a questão da arquitetura monumental e das lacunas já intuía um valor bastante aceito na Europa sob a ótica do restauro crítico-criativo, como podemos ver nas normas para intervenção contemporâneas nos centros históricos portugueses:



*A linguagem contemporânea mais explícita a ser aplicada no conjunto não deve ser banalizada e nem inconveniente em relação à preservação do valor coletivo do conjunto que valoriza a imagem urbana a ser preservada. Sendo assim, ela deve ficar confinada a marcar pontualmente apenas os novos equipamentos públicos que porventura sejam necessários para qualificar a área a se intervir, com regulamentação própria e específica que ditará as diretrizes do projeto e seus objetivos dentro da malha antiga. Para este tipo de intervenção, geralmente tem se utilizado em Portugal concursos de ideias geridos pelo Pelouro Municipal. Esse processo tem dado imensos resultados em várias cidades onde já foram testados. (CABRITA, 1992, p. 256)*



**Figuras 3, 4 e 5 •** Cine Vila Rica, Ouro Preto. Resultado das purificações do ecletismo. Intervenções corretivas, justificadas em função da busca de uma maior unidade de leitura e percepção do conjunto. Fonte: MOTTA, 1987, p. 118.

Vencido o período do Grande Hotel, inaugurado por volta de 1950, essa solução da “boa arquitetura” logo se mostrou frágil em outras conjunturas, e quando veio a onda do ciclo desenvolvimentista do governo JK (1955-1961), que “desperitou do sono” as cidades históricas mineiras, a excepcionalidade da construção do Grande Hotel em Ouro Preto, numa visão distorcida, surgiu como pretexto para a pressão do novo pela via da “má arquitetura” em outros centros históricos tombados, sem que o IPHAN pudesse fiscalizar tudo o que era proposto, agora com o rótulo de “renovação”. Um dos episódios mais tristes da má interpretação do discurso do arquiteto Lucio Costa e da fragilidade de infraestrutura de fiscalização do IPHAN frente a essas novas circunstâncias aconteceu em São João del Rei, com a construção do edifício São João del Rei em 1955, que efetivou naquela cidade a

ideia do mito dos arranha-céus como símbolo de progresso e que contribuiu significativamente para a descaracterização do entorno imediato do centro histórico tombado.

Considerando a desconexão com a manutenção da ambiência urbana do entorno das áreas sob proteção, a construção do edifício São João del Rei serviu como alerta para a atuação do IPHAN, e rapidamente iniciou-se uma nova metodologia de atuação, que tentava resolver o gerenciamento do crescimento dos centros históricos brasileiros via uma nova estratégia: o planejamento urbano. Infelizmente essa experiência também não alcançou os resultados esperados, não pela falta de esclarecimento técnico do IPHAN sobre sua importância, mas principalmente pela falta de cultura dos municípios brasileiros nesse tipo de gestão. Problema ainda atual.



Nas décadas de 1960 e 70, o IPHAN teve de se render às circunstâncias adversas do momento político e da ausência de instrumentos legais de gestão do espaço urbano e conformar sua atuação (principalmente em Ouro Preto) para aceitar como inevitável, naquele momento, tanto a explosão da ocupação urbana desordenada no entorno dos centros históricos, como a incorporação do chamado “Estilo Patrimônio”,<sup>4</sup> defendido como solução para o novo dentro dos centros históricos sob tutela do Estado. Essa assimilação, por gênese, era a negação de um dos pilares do discurso modernista no Brasil: a constituição da nova arquitetura a partir de um casamento perfeito entre técnica, linguagem e função, coerentes com os valores culturais da época da construção. Para quem defendia esse pragmatismo, a exigência do estilo colonial adulterado para as novas edificações era no mínimo

**Figuras 6** • Edifício São João del Rei (1955), São João del Rei. Fonte: Serviço de Fotodocumentação Sylvio de Vasconcellos (EA/UFMG).

4. A arquiteta Lia Motta, em seu artigo “O Sphan em Ouro Preto: uma história de conceitos e critérios”, publicado na Revista do Patrimônio, definiu como “Estilo Patrimônio” edificações novas em estilo colonial caracterizadas pelo seu fachadismo e hibridismo arquitetônico.

Cadernos de Arquitetura e Urbanismo, v.15, n.17, 2º sem. 2008

constrangedora, mas uma atitude necessária para salvar da descaracterização total os núcleos históricos, principalmente Ouro Preto.



**Figuras 7 •** Edificação em Ouro Preto, construída sob a linguagem do chamado “Estilo Patrimônio”. Fonte: MOTTA, 1987, p. 117.

Passado esse período, a elaboração de um discurso sólido sobre o papel do novo nos centros históricos somente será retomada no início da década de 1980, a exemplo do projeto “Corredor Cultural” no Rio de Janeiro, e da primeira proposta para a revitalização do conjunto do Pelourinho (1986), da Ladeira da Misericórdia (1987), do Solar do Unhão (1969) e da Casa do Benin (1987), todos projetos coordenados por Lina Bo Bardi (1914-1992) em Salvador, infelizmente não implementados em sua totalidade.

Em Minas Gerais, essas novas iniciativas na área de intervenção tiveram como seus principais protagonistas alguns projetos do escritório Éolo Maia (1942-2002)/Sylvio Podestá (1952- ) /Jô Vasconcellos que, imbuídos de uma mentalidade arquitetônica nova, começaram a trilhar um caminho diverso da prática de então para lidar com a intervenção em áreas sob proteção cultural, depois de uma lacuna conceitual de quase 40 anos. Na verdade, é preciso compreender que, diferentemente dos modernistas – que tiveram de debater contra o academicismo de forma avassaladora – os arquitetos pós-modernistas, depois de anos de afastamento das formas acadêmicas (banidas pelo movimento moderno), tinham a possibilidade de criar uma relação menos radical e mais informal com o repertório estilístico.

Essa perspectiva foi constituída lentamente ao longo da década de 1970, como uma nova forma de trabalhar com a linguagem arquitetônica pós-moderna. Estabelecidas nos Estados Unidos e difundidas por arquitetos como Charles Moore (1925-1993), Mario Botta (1943- ) e Aldo Rossi (1931-1997), os dois últimos na Europa, essas experimentações, ainda que focadas em propostas teóricas bastante distintas, empregavam os elementos do passado, como colunas e arquivoltas, de forma bem-humorada, e foram bem aclimatadas em Minas pela geração pós-modernista. Os reflexos desse movimento na área de intervenção no patrimônio cultural foram percebidos visivelmente no projeto para o Centro de Apoio Turístico Tancredo Neves (1984), de autoria de Maia e Podestá, inserido

no conjunto eclético tombado da Praça da Liberdade, em Belo Horizonte. Para tanto – inversamente à atitude modernista expressa pelo edifício Niemeyer, de 1958, que se estrutura numa dinâmica de contraste e franco afastamento frente à ambiência do conjunto –, os arquitetos partiram da leitura tipológica dos edifícios que compunham o conjunto e do respeito à altimetria do conjunto da praça, sem se intimidarem em criar no novo edifício uma linguagem coerente com a arquitetura do período, expressa a partir de releituras livres dos elementos do vocabulário clássico presente no conjunto, tão ao gosto, como já colocamos, do pós-modernismo internacional. Talvez o aspecto mais importante dessa intervenção, conforme análise de Bruno Santa Cecília, foi, “por seu valor imagético e alegórico”, o edifício “ter suscitado as mais diversas reações dos usuários da Praça, desde que foi inaugurado em 1985” (SANTA CECÍLIA, 2006, p. 57), e por outro lado trazer novamente o tema do “papel do novo” em contextos históricos para uma discussão pública que alcançou eco nacional e que novamente despertou os arquitetos para a relevância do tema.



Nesse período, esses mesmos arquitetos tiveram a possibilidade de avançar suas ideias e reflexões sobre o papel das intervenções em edifícios de valor histórico-cultural para outros contextos bem mais complexos, trabalhando em propostas para novos edifícios nas antigas cidades coloniais que obrigaram os técnicos da área de patrimônio a se posicionarem de forma crítica sobre o tema da intervenção. Nesse sentido, o projeto da nova residência do Arcebispo de Mariana (1982-1987) foi um marco da mudança de posição do IPHAN sobre o papel que as intervenções poderiam exercer dali em diante dentro dos centros históricos, resgatando a necessidade de os projetos apresentarem qualidade e coerência arquitetônica com o contexto da intervenção. Seguindo a trajetória da produção dos projetos de intervenção desse período, o escritório Éolo Maia/Sylvio Podestá/Jô Vasconcellos realizou ainda outros importantes projetos na área do patrimônio: Residência Walter-Lenita (1979-1985), na rua das Flores, em Ouro Preto; intervenção nas ruínas do Sítio Barão de Botafogo (1986-1988), nos arredores daquela cidade; e, principalmente, a intervenção na ruína da Capela de Santana do Pé do Morro (1978), em Ouro Branco, que inaugura uma atitude corajosa ao

**Figuras 8 e 9** • Éolo Maia e Sylvio de Podestá, Centro de Apoio Turístico Tancredo Neves (1984); e Oscar Niemeyer, Edifício Niemeyer (1958). Duas maneiras bastante distintas de lidar com o problema da intervenção em áreas sob proteção cultural. Fonte: Arquivo dos autores.



lidar com o preexistente, baseado, no nosso entender, numa profunda sensibilidade para compor duas verdades arquitetônicas que encontram seu equilíbrio e valorização no momento presente da intervenção. Essa versatilidade para construir uma estratégia diferente da (correta) intervenção em Mariana é o que consagra o talento dos arquitetos e lhes destina um lugar de destaque nessa trajetória aqui narrada.



**Figura 10** • Éolo Maia e Sylvio de Podestá, Novo Palácio do Arcebispo de Mariana (1982-1987). Releitura tipológica de ritmos e do sistema construtivo vernacular em “gaiola” como base para a introdução das novas tecnologias e materiais. No interior do edifício, o delírio “patropi” (expressão utilizada por Maia para caracterizar a linguagem pós-moderna) se origina nas cores da pintura colonial mineira. Fonte: Maia *et al*, 1986, p. 89.

Essas experiências foram responsáveis por consolidar o avanço nesse campo de atuação, ainda que, inicialmente, se dessem mais por instinto e talento dos seus arquitetos do que pelo apoio efetivo da academia ou dos órgãos de preservação, repetindo de certa forma a expressão de Luis Saia. A publicação da produção do escritório no livro **3 Arquitetos** (1985) tornou essa nova proposta de atuação profissional acessível a toda uma nova geração de estudantes e arquitetos, conduzindo-os à reflexão e estimulando-os a pesquisar outras possibilidades de lidar com o patrimônio cultural, para além daquelas existentes por décadas.

Como consequência dos avanços empreendidos nos anos 1980, na década de 1990 já veríamos o amadurecimento dessas propostas em pleno desenvolvimento com o surgimento de projetos de intervenção de alta qualidade arquitetônica: o anexo da Academia Mineira de Letras (1990-1993), em Belo Horizonte, projeto do arquiteto Gustavo Penna, onde são discutidas as relações volumétricas em franca distinção formal; a intervenção no conjunto do Caraça (1986-1989), do arquiteto Rodrigo Meniconi, notável pela sutileza do trabalho sobre a ruína na disposição de estruturas auxiliares “ocultas” pelos refle-



**Figura 11** • Intervenção na Capela de Santana do Pé do Morro (1978), Ouro Branco. Diferentes estratégias de intervenção para diferentes contextos e problemas específicos. Sensibilidade refinada para a construção da ponte espiritual que criará a coesão arquitetônica entre os dois tempos superpostos, equilibrados na intervenção. Fonte: Arquivo dos autores.

xos produzidos pelo pano de vidro; a consolidação da Fazenda do Manso (1997), em Ouro Preto, dos arquitetos Carlos Alberto Maciel (1974- ), Danilo Matoso (1974- ) e Flávio Carsalade (1957- ), em que se revisitou o restauro “clássico” com a inserção de novas tecnologias.<sup>5</sup>



5. Outras importantes intervenções espalhadas pelo resto do Brasil merecem ser citadas: Parque das Ruínas (1995-1997), no Rio de Janeiro, dos arquitetos Ernani Freire e Sônia Lopes; a Casa de Garcia D'Avilla (c.1980) na Bahia, do arquiteto Ubirajara Mello, e a Pinacoteca do Estado de São Paulo (1998), do arquiteto Paulo Mendes da Rocha (1928- ).

**Figura 12** • Gustavo Penna, anexo da Academia Mineira de Letras (1990-1993), Belo Horizonte. Fonte: Arquivo dos autores.



**Figura 13** • Rodrigo Meniconi, intervenção nas ruínas do Colégio Caraça (1986-1989), Santa Bárbara. Fonte: Arquivo dos autores.



**Figura 14** • Carlos Alberto Maciel, Danilo Matoso e Flávio Carsalade, recuperação da Fazenda do Manso (1997), Ouro Preto. Fonte: Arquivo dos autores.

6. Brandi teve seu livro *Teoria da restauração* traduzido para o português pela profa. Beatriz Kuhl em 2004.

7. A expressão “arquiteto para além da forma” foi cunhada pela profa. Vanessa Borges Brasileiro em sua tese de doutoramento (2008), para caracterizar a multiplicidade de ação do arquiteto moderno, que opera no objeto residencial ao urbano, neles impregnando valores memoriais para além dos estéticos.

*Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, v.15, n.17, 2ª sem. 2008

As intervenções dos anos 1990 contribuíram principalmente para atualizar o repertório frente às novas tecnologias, sobretudo o aço e o vidro, que praticamente se impusessem como uma nova linguagem bastante versátil e de boa qualidade para soluções nessa área de atuação, receituário, aliás, em grande dose importado da produção europeia. Todos esses projetos, na verdade, tinham um denominador conceitual comum: o amadurecimento no Brasil das teorias ligadas ao restauro crítico-criativo, fundamentado nas concepções teóricas do crítico italiano Cesare Brandi (1906-1988)<sup>6</sup>. Ao lado do texto de Françoise Choay (1925- ), **A alegoria do patrimônio** (traduzido em 2001), constituiu os pilares-base do ensino da História e Teoria do Restauro nos cursos de Arquitetura e Urbanismo no Brasil. Nesse período surgiram quase simultaneamente várias especializações e pós-graduações na área de Conservação e Restauro, responsáveis por formar novos técnicos para oxigenar os órgãos de patrimônio e preparar os futuros gestores da política de patrimônio cultural no país. Essa questão nos parece importante de ser aqui colocada porque, embora o IPHAN seja, historicamente, a pedra angular da fundação da política de preservação cultural do Brasil, há muito tempo ele nos parece órfão dos grandes teóricos que ditaram sua linha de atuação por décadas, salvo os já mencionados José Pessoa e Lia Motta. Entenda-se nessa linha, principalmente, a ação de arquitetos do porte de Lucio Costa, em nível nacional, e Sylvio de Vasconcellos em Minas Gerais, arquitetos para além da forma<sup>7</sup>, com capacidade de contribuição intelectual nos diversos temas pertinentes ao campo da Arquitetura e que por muito tempo conduziram o IPHAN para a calma em tempos de tempestade.

Sem a geração dos modernistas, o IPHAN perdeu grande parte do seu brilho. Contribuiu para essa decadência o dismantelamento que o órgão sofreu no governo Collor (1990-1992), a aposentadoria dos quadros mais experientes e, principalmente, as novas posturas adotadas no contexto da política de preservação brasileira dos últimos quinze anos, basicamente através da Lei Federal de Incentivo à Cultura, que tirou do IPHAN a tarefa de propor a política de atuação do órgão na área de intervenção no patrimônio. Nesse formato, o IPHAN foi relegado à burocracia, ligada quase exclusivamente à fiscalização e aprovação de projetos. É dessa falta de atualização que nascem, sob a sua tutela, projetos polêmicos como a reconstrução híbrida do antigo Hotel do Pilão (projeto do arquiteto Fernando Graça, 2005) na Praça Tiradentes, em Ouro Preto, que, ancorada em um receituário bastante conservador, parece retroceder às conquistas dos anos 1980, embora reconheçamos a dificuldade do problema em questão, em especial no que diz respeito à consolidação da imagem da praça no imaginário coletivo e ao arraigamento das práticas tipológicas no senso comum. Ou seja, o Hotel do Pilão não configurou uma possibilidade de discussão, aos moldes do que ocorrera seis décadas atrás, por ocasião do concurso para o Grande Hotel.

Na cena contemporânea mineira, existem atualmente importantes projetos na área do patrimônio em andamento. Dentre estes o Museu da Escultura Barroca, do arquiteto Gustavo Penna, em Congonhas, e o Complexo Cultural da Praça da Liberdade, em Belo Horizonte. Apesar de contextos, escalas e problemas diferentes a serem tratados nas intervenções, essas experiências certamente ditarão o tom das novas práticas sobre o patrimônio mineiro no século XXI. Sobre o julgamento dessas propostas, que se iniciaram tão polêmicas, principalmente a do Circuito Cultural da Praça da Liberdade, acreditamos que ainda seja muito cedo para qualquer avaliação mais profunda. Numa área que não faz parte das ciências exatas, sempre existem argumentos bem fundamentados, que balizam várias opções justificáveis no ato da intervenção. Nesse sentido, é preferível deixar o tempo provar as intenções dos arquitetos. Nessa área, desde a polêmica reconstrução da igreja de San Paolo fuori Muri (restauro, 1854), em Roma, passando pelo reerguimento do Campanário de São Marcos (reconstrução, 1912), em Veneza, e mais recentemente pela Pirâmide do Museu do Louvre (intervenção, 1988), a polêmica de posições sempre dita a tônica dessas discussões, sem que necessariamente existam “os certos” ou “os errados”. Acreditamos que projetos dessa envergadura sempre são um ato de coragem e um desafio para a atuação do arquiteto, quer pelas suas muitas complexidades, quer por mexerem sempre com muitas paixões pessoais e coletivas. A reflexão necessária se mostra nas palavras dos arquitetos Éolo Maia, Jô Vasconcellos e Sylvio Podestá, que, expressando suas impressões sobre os desafios de trabalhar com intervenções no patrimônio cultural, abrem caminho para a elaboração de bons balizadores a serem perseguidos por quem opta por atuar nesse importante e difícil segmento do conhecimento da arquitetura:



**Figuras 15 e 16 •** Fernando Graça, antigo Hotel do Pilão, atual sede do Centro Cultural da Fiemg (2005), Ouro Preto. “Neoeclétismo” como resposta ao difícil problema do tratamento de lacuna em centro histórico consolidado. Fonte: Arquivo dos autores.



*Cada vez com mais frequência, vimos enfrentando a necessidade de intervir em edifícios existentes. Aparentemente, a dificuldade é menor que projetar uma obra nova, porque a matéria-prima com que se trabalha deixa de ser o espaço para converter-se em um imóvel construído. O ponto de partida é, então, uma obra concreta, **concebida em sua essência e em sua substância**; e o objetivo é tornar à sua reabilita-*

*ção material e funcional. Entretanto, **essa facilidade aparente se manifesta pouco a pouco complexa** e o resultado não será bem-sucedido se o responsável pelo mesmo estiver entre quatro paredes, cheio de teorias e boas intenções, mas afastado da realidade da obra. Os critérios numa restauração ou intervenção são específicos para cada caso. **Não existe uma fórmula para orientar uma solução. Devem prevalecer sempre a sensibilidade e experiência do arquiteto. Por certo, o nível de qualidade e o número de virtudes decorrentes em um edifício ou em um conjunto arquitetônico determinarão o grau de rigor com que é preciso abordar sua solução. Um projeto deste tipo é um desafio permanente. Acreditamos que o respeito pela arquitetura atual e antiga, desde que autêntica, é a atitude primordial para se tentar executar uma restauração ou intervenção. As verdades construtivas de cada metodologia e época devem ser bem caracterizadas, pois fazem parte de uma história dinâmica e viva.** (MAIA et al., 1985, p. 65, grifos nossos)*

Lembrando Brecht, “se a verdade é filha do tempo”, este mostrará os erros e os acertos cometidos, e cada parte envolvida no processo, levando em conta suas circunstâncias históricas, arcará com o julgamento póstumo.

## Referências

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. A arquitetura e seu combate. **Interpretar arquitetura**, Belo Horizonte, v.2, n.3, p.1-8, 2001.

BRANDI, Cesare. **Teoria da restauração**. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

BRASILEIRO, Vanessa Borges. **Sylvio de Vasconcellos: um arquiteto para além da forma**. 430f. 2008. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia Ciências e Letras, Departamento de História, Belo Horizonte.

CABRITA, António Reis; AGUIAR, José; APPLETON, João. **Manual de apoio à reabilitação dos edifícios do Bairro Alto**. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1992.

CENTRO DE ESTUDOS DE TEORIA DE ARQUITETURA. **Estudos e artigos de Lucio Costa**. Porto Alegre: Imprensa Universitária, 1954.

CIVITA, Mauro. Ética e técnica no restauro arquitetônico: princípios teóricos. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE PRESERVAÇÃO: A ÉTICA DAS INTERVENÇÕES, 1996, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: IEPHA, 1997.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Unesp, 2001.

COSTA, Lucio. **Sobre Arquitetura**. Porto Alegre: Centro de Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962.

COSTA, Lucio. **Registros de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

DANGELO, André Guilherme Dornelles. **Condicionantes para a preservação arquitetônica e urbanística do centro histórico de São João Del Rei com vistas à estruturação do planejamento turístico**. Disponível em: <<http://www.pdturismo.ufsj.edu.br/diagnostico/chistoricas.shtml>> Acesso em: 23 jul. 2007.

DOURADO, Odete. Preservação: a ética das intervenções. Princípios teóricos. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE PRESERVAÇÃO: A ÉTICA DAS INTERVENÇÕES, 1996, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: IEPHA, 1997.

FONTANA, Martha Beatriz Plazas de. Patrimônio objetal: elementos artísticos. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE PRESERVAÇÃO: A ÉTICA DAS INTERVENÇÕES, 1996, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: IEPHA, 1997.

GUIMARÃES, Cristina Maria de Oliveira. **O verso e o reverso da preservação: o caso de Ouro Preto**. 312f. 2000. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura e Urbanismo, Belo Horizonte

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Cartas patrimoniais**. Brasília: IPHAN, 1995.

KUHL, Beatriz Mugayar. **Arquitetura de ferro e arquitetura ferroviária em São Paulo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

LEMOS, Celina Borges (Org.). **Sylvio Vasconcellos: textos reunidos: arquitetura, arte e cidade**. Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2004.

LINS, Eugênio de Ávila. **Preservação no Brasil: a busca por uma identidade**. 1989. 330f. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal da Bahia, Salvador.

MOTTA, Lia. O SPHAN em Ouro Preto: uma história de conceitos e critérios. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Brasília, n. 22, p. 108-122, 1987.

MACHADO, Jurema de Souza. Panorama institucional. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE PRESERVAÇÃO: A ÉTICA DAS INTERVENÇÕES, 1996, Belo Horizonte. **Anais ...** Belo Horizonte: IEPHA, 1998.

MAIA Éolo; VASCONCELLOS, Jô; PODESTÁ, Silvio. **Três arquitetos**. Belo Horizonte: Salamandra, 1986.

PESSOA, José (Org.). **Lucio Costa: documentos de trabalho**. Brasília: IPHAN, 2004.

SANTA CECÍLIA, Bruno L. Coutinho. **Éolo Maia: complexidade e contradição na arquitetura brasileira**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

SETTE, Maria Piera. **Il restauro in architettura - quadro storico**. Milão: Utet Libreria, 2001.

SERVIÇO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Proteção e revitalização do patrimônio cultural no Brasil: uma trajetória.** Brasília: MEC/SPHAN, 1980.

SUSSMANN, Roberto (Org.). **Lucio Costa: obras completas.** Belo Horizonte: EAUFMG, 1961.

**Endereço par correspondência**

André Guilherme Dornelles Dangelo  
Rua Capivari, 177, apto 902  
30220-400 – Belo Horizonte – MG  
e-mail: andre.dangelo@terra.com.br

Vanessa Borges Brasileiro  
Rua Capivari, 177, apto 902  
30220-400 – Belo Horizonte – MG  
e-mail: vbbrasileiro@terra.com.br