

BRASÍLIA, PATRIMÔNIO MODERNO EM MADEIRA

Desafios na preservação do Catetinho



MARITZA GIACOMAZZI DANTAS

Sob Orientação da Profa. Dra. Ana Elisabete Medeiros

Maritza Giacomazzi Dantas

Brasília, Patrimônio Moderno em madeira: desafios na preservação do Catetinho

Dissertação apresentada à banca examinadora e ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo como exigência para obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de Brasília.

Orientadora:

Prof^a. Dr^a. Ana Elisabete de Almeida Medeiros

Maritza Giacomazzi Dantas

Brasília, Patrimônio Moderno em madeira: desafios na preservação do Catetinho

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a. Dr.^a. Ana Elisabete de Almeida Medeiros

Orientadora – PPG - FAU/UnB

Dr. Carlos Madson Reis

Membro Titular Externo - servidor do GDF aposentado - Superintendente do Iphan DF no período 2014/2019.

Prof. Dr. Oscar Luís Ferreira

Membro Titular Interno – PPG - FAU/UnB

Prof. Dr. Andrey Rosenthal Schlee

Membro Suplente – FAU/UnB

Brasília, 27 de setembro de 2021

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA E CATALOGAÇÃO

DANTAS, Maritza. **Brasília, Patrimônio Moderno em madeira:** desafios na preservação do Catetinho. 2021. 172 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arquitetura e Urbanismo, Departamento de Teoria, História e Crítica, Universidade de Brasília, Brasília, 2021.

Documento formal, autorizando reprodução desta qualificação de dissertação de mestrado para empréstimo ou comercialização, exclusivamente para fins acadêmicos, foi passado pelo autor à Universidade de Brasília e acha-se na Secretaria do Programa. O autor reserva para si os outros direitos autorais de publicação. Nenhuma parte desta dissertação pode ser reproduzida sem autorização, por escrito, do autor. Citações são estimuladas, desde que citada a fonte.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

GD192b Giacomazzi Dantas, Maritza
 Brasília, Patrimônio Moderno em madeira: desafios na
preservação do Catetinho / Maritza Giacomazzi Dantas;
orientador Ana Elisabete de Almeida Medeiros. -- Brasília,
2021.
 172 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Arquitetura e
Urbanismo) -- Universidade de Brasília, 2021.

1. Brasília. 2. madeira. 3. Patrimônio Moderno. 4.
Preservação da arquitetura moderna. 5. Catetinho. I. de
Almeida Medeiros, Ana Elisabete, orient. II. Título.

À Sociedade.

**Que esta pesquisa encontre morada dentro
de outras mentes inquietas.**

AGRADECIMENTOS

À professora Ana Elisabete pela confiança, dedicação, ensinamentos e generosidade;
Aos meus pais, Alberto e Jane, e ao meu irmão, Stefano, pelo amor incondicional e partilha;

Ao professor Pedro Paulo Palazzo pela contribuição documental essencial para definição do objeto desta pesquisa;

Ao professor Oscar Ferreira, por compartilhar as inquietações que o tema desta pesquisa gera;

À Artani pela disposição e auxílio essenciais para acessar o Catetinho nesses tempos incertos;

À Luciana Jobim, por todo suporte desde o início dessa jornada;

Aos colegas da FAU/UnB, especialmente à Ana Cristina Palhas, à Isabelle Salgado, à Raquel Silva e ao Thiago Tavares pela ajuda e acolhimento;

À Simone Lattarulo por me dar força e apoio;

Aos amigos intergalácticos Afonso Caixeta, João Vitor Lucas, Isabele Rangel, Louise Bassoli, Patrícia Nardon, Renan Roltermann e Taiani Bina por me proporcionarem momentos de descanso;

À Lúcia e Silvio Wolff por se aventurarem comigo para ver o Catetinho das nuvens;

À Cléia Caixeta pela visão jornalística;

À Luisa Marini por comungar das inquietudes que o mestrado gera;

À Ludmilla Matos pelo amparo e ressignificação;

Aos membros da banca, pela disponibilidade e contribuições;

A todos que andaram comigo neste percurso: vocês fazem parte da minha história.

Esta pesquisa analisa o uso da madeira na Arquitetura Moderna e discute as particularidades da preservação dos exemplares Modernistas, especialmente os erigidos nesse material. Como estudo de caso, elegeu-se o Catetinho – a considerada primeira edificação de Brasília – edifício moderno em madeira de autoria de Oscar Niemeyer. Primeiro, averiguou-se quais os valores estéticos e ideológicos atrelados ao Movimento Moderno, como tais aspectos eram materializados na arquitetura e o modo ao qual a madeira foi utilizada nesse período. Em seguida, analisou-se a preservação dos bens Modernos, elegendo-se quatro pontos referenciados na literatura como desafiantes para bens desse estilo: falta de reconhecimento e proteção dos bens; obsolescências causadas pela rigidez funcional e dificuldade de adaptabilidade; uso de materiais ao qual se desconhecia o desempenho ou uso de materiais tradicionais de forma não usual; e, por fim, a ausência de manutenção dos bens. Esses são analisados sequencialmente e se verifica se os edifícios Modernos em madeira compartilham das mesmas particularidades dos erigidos em outros materiais. Por fim, diante de toda investigação precedente, verifica-se das quais questões pontuadas nas discussões precedentes podem ser reconhecidas no Catetinho, quais não podem ser aplicadas ao objeto de estudo e quais desafios o bem apresenta de forma singular.

Palavras-chave: Patrimônio Moderno, madeira, Brasília, preservação da arquitetura moderna, Catetinho.

This research analyzes the use of wood in Modern Architecture and discusses the particularities of preservation of Modernist buildings, especially those built in this material. The case study explores Catetinho, a modern wooden structure that was designed by Oscar Niemeyer and is considered to be the first building in Brasília. The text starts by investigating the aesthetic and ideological values associated with the Modern Movement, as well as how these aspects were materialized in the architecture and the use of wood during this period. Next, the preservation of Modern assets is analyzed according to four points referenced in the literature as challenges for assets of this style: lack of recognition and protection of the assets; obsolescence caused by functional rigidity and difficulty of adaptability; use of materials whose performance was unknown or use of traditional materials in an unusual way; and, finally, the lack of maintenance of the assets. These are examined sequentially and it is verified if the Modern buildings in wood also share the same characteristics from those built using other materials. Finally, the final chapter verifies which issues highlighted in the preceding discussions can be recognized in Catetinho, which cannot be applied to the object of study, and which challenges are unique to this property.

Keywords: modern architecture, wood, Brasilia, conservation of modern architecture, Catetinho.

LISTA DE SIGLAS E ABREVIACÕES

ARPDF	Arquivo Público do Distrito Federal
ABNT	Associação Brasileira de Normas Técnicas
CIAM	Congresso Internacional de Arquitetura Moderna
CMBDF	Corpo de bombeiros militar do Distrito Federal
DPHAN	Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
FERTISA	Companhia de Fertilizantes Minas Gerais S.A.
ICOMOS	International Council on Monuments and Sites
IIBC	International Wood Committee
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
IRB	Instituto de Resseguros do Brasil
MES	Ministério da Educação e Saúde
MOMA	Museum of Modern Art
RP-1 E RP-2	Residências Presidenciais 1 “Catetinho” e 2 “Catetão”
SPHAN	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
SUPAC	Subsecretaria do Patrimônio Cultural da SEC-DF
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - DESENHO DE SANT'ELIA DA "CASA GRADINATA" PARA A CITTÁ NUOVA, 1914.....	11
FIGURA 2 - CAPA DO CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO "MODERN ARCHITECTURE: INTERNATIONAL EXHIBITION" EXIBIDA NO MOMA DE NOVA YORK EM 1932.....	14
FIGURA 3 - HABITAÇÃO DE AUTORIA LE CORBUSIER E JEANNERET EXIBIDA NA EXPOSIÇÃO DE HABITAÇÕES EM STUTTGART, ALEMANHA, 1927	14
FIGURA 4 - VILLA SAVOYE, OBRA DE LE CORBUSIER QUE EXEMPLIFICA OS "CINCO PONTOS DA NOVA ARQUITETURA". POISSY, FRANÇA, 1931	16
FIGURA 5 - DESENHO DE LUCIO COSTA DO MES, 1980	17
FIGURA 6 - FOTO DA FACHADA SUL DO MÊS.....	17
FIGURA 7 - PAVILHÃO BRASILEIRO NA EXPOSIÇÃO DE NOVA YORK, 1939.....	20
FIGURA 8 - CAPA DO CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO BRAZIL BUILDS EXIBIDA NO MOMA DE NOVA YORK EM 1942.....	22
FIGURA 9 - MAPA DO BRASIL PONTUANDO OS LOCAIS MENCIONADOS NO CATÁLOGO BRAZIL BUILDS	22
FIGURA 10 - FACHADA PRINCIPAL DO GRANDE HOTEL OURO PRETO	25
FIGURA 11 - CROQUI DE OSCAR NIEMEYER DO CORTE DO GRANDE HOTEL OURO PRETO	26
FIGURA 12 - DESENHO TÉCNICO DA FACHADA FRONTAL DO GRANDE HOTEL OURO PRETO.....	26
FIGURA 13 - FOTO DO GRANDE HOTEL OURO PRETO, 2019	26
FIGURA 14 - ENTABLAMENTO DÓRICO EM MADEIRA	33
FIGURA 15 - ESQUEMA QUE ILUSTRA COMBINAÇÕES DE PILARES, VIGAS, ESCORAS, TERÇAS E CAIBROS – OS COMPONENTES MODULARES DE UMA ESTRUTURA DE MADEIRA CHINA	34
FIGURA 16 - CASA XINGUANA	35
FIGURA 17 - TAIPA DE PILÃO	36
FIGURA 18 - CASAS PALAFITA.....	36
FIGURA 19 - BALLOON FRAME	39
FIGURA 20 - BALLOON FRAME	39
FIGURA 21 - CASA USONIANA POPE-LEIGHEY DE FRANK LLOYD WRIGHT, 1941	40
FIGURA 22 - BASS HOUSE. CASE STUDY HOUSE #20, DE AUTORIA DA FIRMA BUFF, STRAUB AND HENSMAN EM 1958. LOS ANGELES, ESTADOS UNIDOS	42
FIGURA 23 - CASA E ATELIER DO ARQUITETO DE OSWALDO BRATKE	43
FIGURA 24 - CASAS NA VILA SERRA DO NAVIO.....	44
FIGURA 25 - CAPELA DA VILA SERRA DO NAVIO	44
FIGURA 26 - FOTOGRAFIA E PLANTA BAIXA DE CASA QUE UTILIZA O SISTEMA SR2.....	44
FIGURA 27 - FACHADA POSTERIOR DO PARK HOTEL.....	47
FIGURA 28 - FACHADA FRONTAL DO PARK HOTEL	48
FIGURA 29 - DETALHE DA FACHADA POSTERIOR DO PARK HOTEL.....	49
FIGURA 30 - BIBLIOTECA DE VIIPURI DE ALVAR AALTO	51
FIGURA 31 - HEILIG GEIST KIRCH DE ALVAR AALTO.....	51
FIGURA 32 – EXTERIOR DA CABANON	52
FIGURA 33 - INTERIOR DA CABANON	52
FIGURA 34 - FINLÂNDIA HALL – REVESTIDO EXTERNAMENTE EM PLACAS DE MÁRMORE – ALVAR AALTO.....	67
FIGURA 35 - DETALHE DO ARQUEAMENTO SOFRIDO PELO REVESTIMENTO DE MÁRMORE DO FINLÂNDIA HALL EM VIRTUDE DA INADEQUAÇÃO DO USO DO MATERIAL NA FACHADA.....	67
FIGURA 36 - FISHER HOUSE DE LOUIS KAHN	73
FIGURA 37 - REVESTIMENTO EM MADEIRA DA FACHADA DA FISHER HOUSE COM ASPECTO DESGASTADO EM VIRTUDE DA EXPOSIÇÃO INTENSA ÀS INTEMPÉRIES.....	73
FIGURA 38 - ESQUEMA ILUSTRATIVO DOS SETORES MORFOLÓGICOS DA AMBIENTAÇÃO DO CATETINHO	88
FIGURA 39 - NASCENTE DO CATETINHO	89
FIGURA 40 - NASCENTE DO CATETINHO	89
FIGURA 41 - FIGURA 41 - TOM JOBIM E VINICIUS DE MORAES NAS PROXIMIDADES DO CATETINHO ...	90

FIGURA 42 - FOTO HISTÓRICA DA NASCENTE DO CATETINHO.....	90
FIGURA 43 - LOCALIZAÇÃO DO CATETINHO COM RELAÇÃO AO PLANO PILOTO.....	90
FIGURA 44 - FOTO AÉREA TENDO, À FRENTE A GUARITA E AO FUNDO O VIADUTO DO GAMA	91
FIGURA 45 - FOTO AÉREA DO TERRENO DO BRASÍLIA COUNTRY CLUB, COM A CASA VELHA DA FAZENDA GAMA EM PRIMEIRO PLANO E O CATETINHO AO FUNDO	91
FIGURA 46 - ILUSTRAÇÃO DA POLIGONAL DO CATETINHO	92
FIGURA 47 - FOTO AÉREA DO CATETINHO. VÊ-SE O EDIFÍCIO PRINCIPAL COM A COZINHA ANEXA. À FRENTE SE TEM A PRAÇA PRINCIPAL E, AO FUNDO, A PLATAFORMA QUE ABRIGA A ESTÁTUA DO FUNDADOR E A PLACA COMEMORATIVA.....	93
FIGURA 48 - FACHADA PRINCIPAL DO CATETINHO	93
FIGURA 49 - FACHADA LATERAL DO CATETINHO	93
FIGURA 50 - FACHADA LATERAL DO CATETINHO	93
FIGURA 51 – PERSPECTIVA ESQUEMÁTICA DEMONSTRANDO A DISTRIBUIÇÃO DOS AMBIENTES NO PRIMEIRO PAVIMENTO.....	94
FIGURA 52 - SALA DE DESPACHO.....	95
FIGURA 53 - QUARTO DE JK	95
FIGURA 54 - QUARTO DE ERNESTO SILVA	95
FIGURA 55 - BANHEIRO DA SUÍTE DE ERNESTO SILVA.....	95
FIGURA 56 - MODELAGEM DA ESTRUTURA DO CATETINHO.....	97
FIGURA 57 - MODELAGEM DA PERSPECTIVA AÉREA DA ESTRUTURA DO CATETINHO.....	97
FIGURA 58 - DETALHE DA ESTRUTURA INTERNA DO CATETINHO	97
FIGURA 59 – PISTA DE POUSO DE AERONAVES NAS PROXIMIDADES DO CATETÃO E CATETINHO (AO FUNDO).....	99
FIGURA 60 – COLAGEM DE FOTO HISTÓRICA DA PISTA DE POUSO E DO RP-1 E RP-2 E FOTO AÉREA ATUAL DO TERRENO DO CATETINHO	99
FIGURA 61 - CONSTRUÇÃO DO RP-1	101
FIGURA 62 - CONSTRUÇÃO DO RP-1	101
FIGURA 63 - CATETÃO À FRENTE E CATETINHO AO FUNDO.....	103
FIGURA 64 – CATETÃO	103
FIGURA 65 – CERIMÔNIA E PLACA COMEMORATIVAS À INAUGURAÇÃO CATETINHO	104
FIGURA 66 - PLACA COMEMORATIVA NA SUA LOCAÇÃO ATUAL	104
FIGURA 67 - LIXAÇÃO DAS TÁBUAS DA FACHADA PRINCIPAL EM 2012	107
FIGURA 68 - REMOÇÃO DE ABELHAS DO INTERIOR DA ESTRUTURA EM 2018.....	107
FIGURA 69 - COLÔNIA DE FÉRIAS DO INSTITUTO RESSEGUROS DO BRASIL.....	110
FIGURA 70 - FOTO SOB O PILOTI DO BRASÍLIA PALACE HOTEL, 1960	112
FIGURA 71 - IMAGEM AÉREA DE SUPERQUADRA EM BRASÍLIA, 1960.....	113
FIGURA 72 - EDIFICAÇÃO NÃO IDENTIFICADA EM MADEIRA NO NÚCLEO BANDEIRANTE (1956-1960)	114
FIGURA 73 - PRIMEIRO TERMINAL DE PASSAGEIROS DO AEROPORTO DE BRASÍLIA (1957-1960)	114
FIGURA 74 - GRUPO ESCOLAR JULIA KUBITSCHKE (1957-1960).....	114
FIGURA 75 - BARRAÇÃO DESENHADO POR LELÉ NO CANTEIRO DE OBRAS NA SUPERQUADRA.....	114
FIGURA 76 - PRAÇA CENTRAL E CATETINHO AO FUNDO.....	124
FIGURA 77 - FOTO HISTÓRICA DO ENTORNO DO CATETINHO (1957-1959).....	124
FIGURA 78 - VISTA AÉREA DA GLEBA DO CATETINHO. PALÁCIO DE TÁBUAS À ESQUERDA COM A PRAÇA À FRENTE E À DIREITA ESTACIONAMENTO.....	125
FIGURA 79 - IMAGEM AÉREA HISTÓRICA COM O CATETÃO À ESQUERDA E O CATETINHO À DIREITA	125
FIGURA 80 - PLATAFORMA QUE ABRIGA A ESTÁTUA DO FUNDADOR, A PLACA COMEMORATIVA À INAUGURAÇÃO (À DIREITA) DO PALÁCIO E A PLACA INFORMATIVA DO “RESTAURO” DE 2012 (À ESQUERDA)	129
FIGURA 81 - ESCADA QUE DÁ ACESSO À NASCENTE DO CATETINHO	129
FIGURA 82 - DETALHE DO GUARDA CORPO DA VARANDA DO PRIMEIRO PAVIMENTO DO CATETINHO	131
FIGURA 83 - DETALHE DA ESCADA, ÚNICO ACESSO, AO PRIMEIRO PAVIMENTO DO CATETINHO	131
FIGURA 84 - IMAGEM DO PILOTI ONDE SE VÊ EXTINTOR À ESQUERDA.....	133
FIGURA 85 - ESQUEMA QUE ELENCA AS EDIFICAÇÕES DA POLIGONAL DO CATETINHO DE ACORDO COM A RELEVÂNCIA HISTÓRICA.....	134

INTRODUÇÃO	1
<hr/>	
1 MADEIRA E ARQUITETURA MODERNA	
<hr/>	
1.1 ARQUITETURA MODERNA: PRINCÍPIOS, PARADIGMAS, VALORES E MATERIALIDADE	9
1.2 USO DA MADEIRA NA ARQUITETURA MODERNA	31
<hr/>	
2 PRESERVAÇÃO DA ARQUITETURA MODERNA	
<hr/>	
2.1 ARQUITETURA MODERNA E SUAS PECULIARIDADES	57
2.2 SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO EDIFICADO EM MADEIRA	71
<hr/>	
3 CATETINHO	
<hr/>	
3.1 DE PROVISÓRIO A PATRIMÔNIO	87
3.1.1 ASPECTOS TÉCNICOS	88
3.1.2 ASPECTOS HISTÓRICOS	98
3.2 QUAIS DESAFIOS PARA QUAL FUTURO?	109
<hr/>	
CONSIDERAÇÕES FINAIS	139
<hr/>	
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	144
<hr/>	

É senso comum a ideia de que a madeira foi um dos primeiros materiais construtivos a ser utilizado para erigir edificações. Vitruvius (in ALVES, 2014, p.12) defendia que a madeira teria sido essencial, primeiramente por propiciar o fogo, o que teria levado os homens a reunirem-se em grupos para se aquecerem e, nessa reunião, por necessidade de comunicação, teria havido a invenção da linguagem. Em segundo lugar, apropriando-se do conceito de cabana primitiva, a madeira, juntamente com outros elementos naturais, teria sido a matéria-prima para as primeiras construções humanas.

Ao longo de toda a história da humanidade a madeira se fez, de alguma forma, presente, em alguns momentos mais, em outros menos. Embora esse seja, talvez, o material construtivo mais disponível e onipresente, seu lugar na moderna arquitetura não foi examinado com profundidade, seja historicamente como elemento de construção ou como expressão arquitetônica, uma vez que não é comumente pensado como um componente inovador. Diante disso, seu uso no Modernismo, majoritariamente, limitou-se a papéis secundários, como caixilharia e piso, ou em usos técnicos essenciais nos canteiros de obra como fôrmas para molde de concreto, escoramentos e andaimes.

Isso porque, de um lado, a arquitetura moderna surgiu em meio à desolação derivada da devastação deixada pela 1ª Guerra Mundial. Sua história de origem é complexa, tanto conceitual, quanto esteticamente. O avanço tecnológico proveniente do desenvolvimento da indústria bélica foi visto como uma ferramenta para se criar um novo estilo com pouca ou nenhuma referência ao passado, com o objetivo de produzir ambientes melhores, mais saudáveis e mais acessíveis para todos. Outro ponto fundamental foi o crescimento da utilização de pré-fabricados e novos tipos de materiais, como aço e concreto, estimulados pela necessidade de construir rapidamente, com baixo custo, além de outras qualidades.

De outro lado, o uso da madeira, por ser um material que remetia a um passado histórico na arquitetura, contrapunha-se às novas ideologias pregadas na época. O desinteresse da maioria dos arquitetos modernistas em empregá-la como elemento

construtivo se dá, também, pela rusticidade intrínseca e pelo trato artesanal com o material. Apesar disso, deve-se destacar que havia arquitetos que, ao contrário da maioria dos profissionais coexistentes, valorizavam o caráter regionalista e tradicional das construções em madeira.

No cenário nacional, profissionais como Lucio Costa, Oswaldo Bratke e Zanine Caldas visavam, por meio do uso de materiais tradicionais, demonstrar as possibilidades contemporâneas no discurso moderno. Costa enuncia que seriam “(...) justamente aqueles poucos que lutaram pela abertura para o mundo moderno, os que mergulharam no país a procura das suas raízes, da sua tradição” (WISNIK, 2001, p.13 apud ALVES 2014). Tradições essas presentes nas habitações em madeira incorporadas à arquitetura de inúmeros núcleos populacionais, predominantemente rurais, advindos das culturas alemã e italiana, bem como no uso na arquitetura vernacular mineira, nordestina e indígena. Desta forma, atesta-se que alguns exemplares da arquitetura modernista se associavam diretamente à intenção do arquiteto em reverenciar as suas heranças. Portanto, a madeira também se tornou elemento constitutivo desse novo projeto arquitetônico. Devido à relevância estética, arquitetônica, histórica, ou quaisquer que sejam os valores atrelados, diversos desses bens modernistas foram reconhecidos como patrimônio cultural.

De forma ampla, pode-se entender o patrimônio como um lugar de construção e afirmação da memória da sociedade. Para além de seu significado léxico, o sentido evocado é o da salvaguarda de algo significativo, em um contexto pessoal, local ou global. No entanto, a sociedade contemporânea tem certa dificuldade em reconhecer a arquitetura moderna como bem cultural que deve ser protegido por, dentre outros motivos, ser produto de um passado recente e carecer de valor de historicidade. Allen Cuninham (1998) defende que o principal motivo para conservar as manifestações do Modernismo não é a nostalgia, mas a importância que se fundamenta em seu sucesso enquanto manifestação de princípios arquitetônicos e estéticos notáveis e é exatamente aí que reside seu reconhecimento cultural. Desafiando seus propósitos, por vezes efêmeros, a preservação do patrimônio moderno é crucial para a memória das ideologias que geraram sua criação. Entretanto, tais valores não são de fácil apreensão e muitos exemplares da arquitetura modernista estão sob risco de descaracterização, demolição ou se perderam em decorrência aos efeitos do tempo.

Para Macdonald (1996), a preservação do patrimônio moderno é a área da conservação onde o futuro e o passado colidem, onde o criador e o conservador podem se unir e onde há o acesso em primeira mão ao conhecimento de porque e como os lugares foram idealizados. Mas, apesar do considerável interesse profissional e de um corpo admirável de profissionais com conhecimento em proteção, ainda existem muitos desafios a serem ultrapassados, tanto no campo teórico, quanto no prático. Em virtude dos conceitos que geriram sua concepção, criaram-se especificidades para a conservação da dimensão material dos edifícios modernos. Dentre eles, destacam-se a rigidez funcional, que dificulta a adaptação, reuso e renovação dos edifícios, o uso de novos materiais, provenientes do avanço tecnológico - dos quais desconhecia-se o desempenho a longo prazo - e a utilização de materiais tradicionais, como a madeira e a pedra, de forma não convencional. Como consequência, os edifícios são mais vulneráveis às influências do tempo do que seus antecessores.

Além disso, alguns projetos foram elaborados para serem temporários, seja por deliberação do autor da obra, como era o caso do Zonnestraal, um sanatório localizado na Holanda e atualmente reconhecido como patrimônio cultural pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), ou porque faziam parte de mostras de arquitetura. Atualmente, diversos artefatos, de variados campos – design, indústria, transporte – que tiveram sua primeira apresentação em feiras foram amplamente replicados. Algumas edificações e pavilhões, locus de expressão do Modernismo, apesar de sua construção inicialmente efêmera, foram tão relevantes que se mantiveram intactas e se transformaram em marcos locais, a exemplo do pavilhão Barcelona de Mies Van der Rohe, do pavilhão Finlandês na Expo 67 em Veneza, de Alvar Aalto, e de tantos outros exemplares. Em virtude disso, precisa-se refletir como os princípios clássicos da conservação do patrimônio cultural devem abordar as fragilidades técnicas da arquitetura do Movimento Moderno.

Ademais, a preservação da madeira na arquitetura moderna é, ao contrário da conservação de muitos outros materiais da mesma época, um assunto pouquíssimo explorado na literatura sobre conservação. A madeira é um elemento construtivo orgânico que envelhece de forma distinta aos demais. Também é muito sensível a danos, erros de construção e má gestão, além de necessitar de métodos específicos de manutenção e restauro que, inclusive, aproximam-se mais aos processos clássicos do que às abordagens recentes, e requerem alta capacidade técnica para terem sucesso.

Na época da construção de Brasília, entre fins dos anos cinquenta e princípio dos anos sessenta, cria-se um paradoxo: na área destinada à futura capital, as primeiras edificações erguidas foram de madeira, contrastando com o discurso de modernidade e o uso de materiais inovadores. Foi assim desde os assentamentos de pioneiros, que abrigavam os protagonistas da construção da cidade, erigidos no entorno do Plano Piloto, até a primeira residência oficial do Presidente da República, o denominado Catetinho, também conhecido como “Palácio de tábuas”, assinado por Oscar Niemeyer, hoje monumento tombado em madeira.

Não obstante seu caráter inicialmente provisório, o Catetinho foi concebido à luz de preceitos claramente modernistas. O IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (2017, p. 17) menciona que, no que diz respeito às obras concebidas por Niemeyer, o Catetinho foi o primeiro de uma “sequência de projetos efêmeros no processo de constituição da nova capital”, assim como o Grupo Escolar 1 da Vila Metropolitana e o primeiro terminal de passageiros provisório do Aeroporto Internacional de Brasília. O uso da madeira na obra de Niemeyer não era usual, sendo aplicada majoritariamente em elementos secundários como brises, caixilhos e pisos, ao contrário dos arquitetos que visavam recuperar valores da tradição popular. Alves (2014, p. 119) sugere que o fato de o Catetinho ter sido erigido nesse material reforçava a noção de que o projeto teria sido “pautado pela urgência e pela ideia de transitoriedade”, apesar do edifício seguir os princípios modernistas. Entretanto, percebe-se a semelhança da concepção de tais edificações ditas “provisórias” - volumetria pavilhonar, revestimento por tabuado, corredor perimetral, em alguns casos, sobre pilotis – com as edificadas posteriormente na capital, a exemplo dos blocos das superquadras. Pode-se inferir que, apesar de carregar a ideia de efemeridade, a arquitetura em madeira produzida por Niemeyer na nova capital trazia consigo suas constantes projetuais e mostrava o esforço do arquiteto em realizar obras relevantes tanto para sua carreira, como para o Modernismo brasileiro.

Menos de três anos após sua construção, por solicitação do próprio Kubitschek, o “Palácio de tábuas” foi inscrito no Livro do Tombo Histórico do Patrimônio Nacional, o que garantiu sua salvaguarda, diferentemente de outros exemplares em madeira de Niemeyer que se perderam em meio à ação do tempo. Além disso, o rápido tombamento do Catetinho revelava que a construção da identidade nacional por meio da salvaguarda de monumentos históricos e artísticos contava também com exemplares da arquitetura moderna. Assim como o Palácio de tábuas, parte dessas

edificações em madeira, reconhecidas apenas como parte da história de Brasília, adquiriram o status de patrimônio cultural e tem sua proteção amparada pelo IPHAN. Destaca-se, entretanto, que a maior parte desses edifícios não tiveram o mesmo futuro e desapareceram em virtude da falta de manutenção e conseqüente degradação, ou sofreram processo de substituição material por sistemas construtivos entendidos como “melhores” e mais atuais, o que torna a demanda da preservação do patrimônio moderno em madeira ainda mais complexa e pouco discutida.

Embora atualmente o Catetinho esteja em razoável estado de conservação, sem aparentes danos estruturais, verifica-se que a falta de manutenções prediais adequadas e periódicas podem contribuir para a sua rápida deterioração. A natureza temporária do edifício, a improvisação dos materiais, a velocidade de construção, além das intervenções sofridas ao longo dos seus mais de sessenta anos de existência, com pouco ou nenhum rigor técnico, contribuem para a vulnerabilidade do edifício, podendo ameaçar seu estado de conservação. Em especial, essas ações foram, na maioria das vezes, mais semelhantes a simples manutenção predial, desconsiderando seus valores patrimoniais e boas práticas do restauro (MENNUCCI e PALAZZO, 2018). O descaso com o mais notável bem moderno em madeira de Brasília acaba por reforçar o estigma que paira em torno desse material construtivo e as medidas de preservação tomadas até agora parecem, em um diagnóstico preliminar, inadequadas e ineficazes, uma vez que as manifestações patológicas que causaram a substituição de boa parte de seu substrato material são recorrentes e voltam, aos poucos, a ameaçar a edificação.

Em vista disso, a presente dissertação pretende verificar como as especificidades do patrimônio moderno se manifestam no Catetinho e quais particularidades a salvaguarda desse edifício, enquanto expressão da arquitetura moderna em madeira, apresenta.

Para tal, a pesquisa estrutura-se em três capítulos. O primeiro aborda o Modernismo e a utilização da madeira como elemento construtivo antes e durante o advento da Arquitetura e Urbanismo Modernos. A partir de um panorama histórico e do desenvolvimento da vertente, pretende-se revelar como os valores culturais atrelam-se aos valores ideológicos e estéticos e como o senso de espacialidade governa a materialidade da edificação. Portanto, é imperativo buscar se sua relevância reside nos princípios geradores do espaço ou se na substância em si.

O segundo capítulo discute peculiaridades da preservação do moderno, em especial, para os exemplares construídos em madeira – apesar de os preceitos geradores de ambos os espaços serem os mesmos. Cada material traz características específicas no seu processo de envelhecimento, portanto, deve-se encarar as suas preservações de formas particulares.

Por fim, diante das especificidades e peculiaridades apontadas pela Arquitetura Moderna e sua preservação, geradas nas discussões teóricas dos capítulos anteriores, o terceiro capítulo pretende verificar quais delas se aplicam ao bem cultural escolhido como estudo de caso, o Catetinho, quais não se aplicam e quais desafios são impostos, especificamente, pelo edifício que não foram elencados anteriormente. E, finalmente, uma vez identificadas as particularidades, propõe-se apontar pelo menos um caminho viável no sentido de como tais questões devem ser encaradas e, possivelmente, resolvidas.

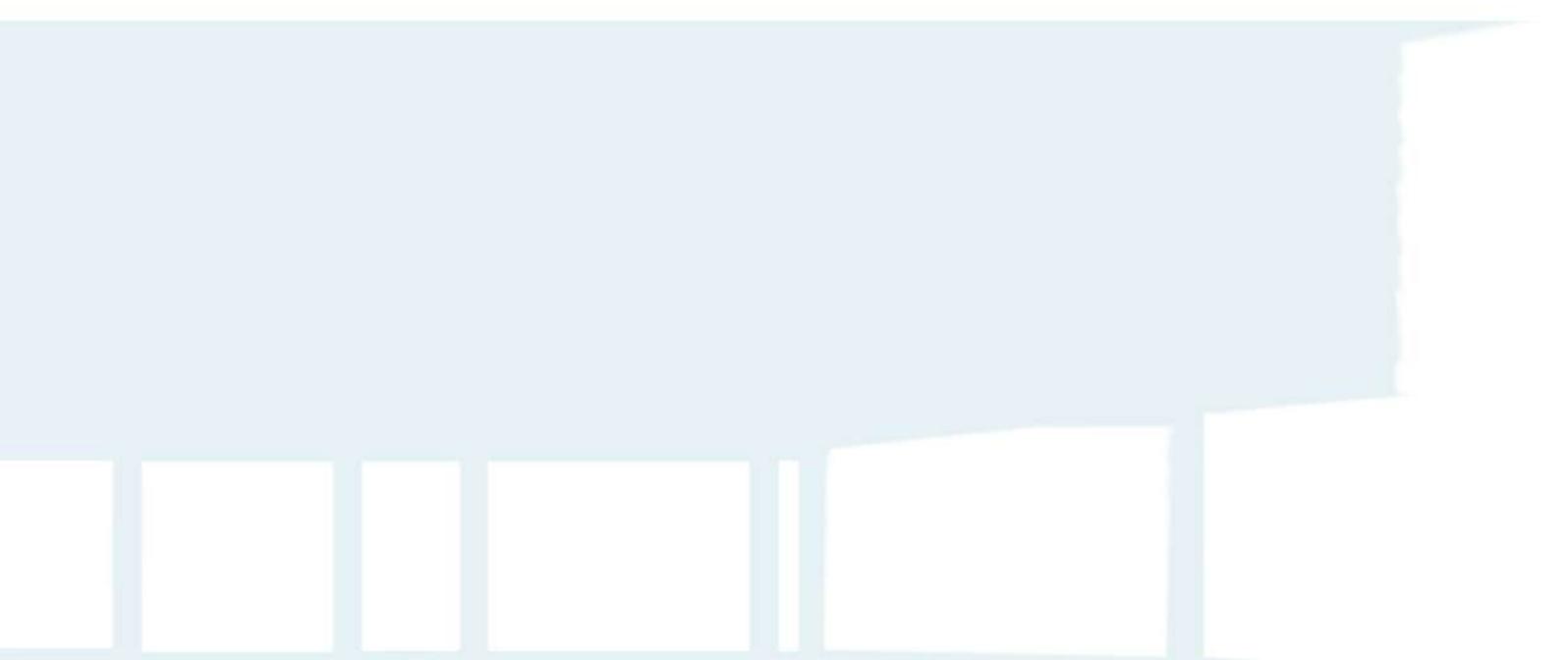
1

MADEIRA E ARQUITETURA MODERNA



1.1

ARQUITETURA MODERNA: PRINCÍPIOS, PARADIGMAS, VALORES E MATERIALIDADE



“A great epoch has begun. There exists a new spirit. There exists a mass of work conceived in the new spirit; it is to be met with particularly in industrial production... Our own epoch is determining, day by day, its own style.”¹

Le Corbusier

A arquitetura moderna apresenta-se, não como um acontecimento súbito, mas como um processo reflexo do movimento de modernização proveniente, entre outros, do desenvolvimento tecnológico propiciado pela Revolução Industrial iniciada no século XVIII, e das conseqüentes transformações que a sociedade tradicional vinha sofrendo nas áreas social e intelectual. Embora não tenha havido rupturas drásticas com o passado, seus princípios básicos foram repensados de novas maneiras. Lemström (2000, p. 23) constata que “o entendimento e a interpretação do espírito” da arquitetura moderna são “indispensáveis em uma restauração”. Portanto, é decisivo apreender suas especificidades e os princípios que regem seus espaços, pois é justamente na educação e na conscientização que surge a compreensão da importância desses locais e como preservá-los (MACDONALD, 1996).

De um lado, a progressão tecnológica trouxe o desenvolvimento fabril e de técnicas construtivas. Materiais tradicionais, como olaria e madeiramento, são produzidos industrialmente, em série, com qualidade superior e menor perda de produção, permitindo que, não somente sejam transportados para diferentes lugares, mas que sejam fabricados com menores custos. Há também o uso de novos materiais, a exemplo do vidro e do aço. Esse último contribuiu diretamente para o amplo desenvolvimento ferroviário das cidades, uma vez que os trilhos passaram a ser produzidos nesse material, possibilitando a interconexão regional e maior desenvolvimento urbano (FRAMPTON, 1992). Benevolo (1994) destaca também que o aumento dos salários da categoria operária e o decrescente valor dos insumos de construção,

¹ Em tradução livre: Uma grande época começou. Existe um novo espírito. Existe uma massa de trabalho concebida no novo espírito; deve ser enfrentado principalmente na produção industrial... Dia a dia nossa época está determinando seu estilo próprio”

permitiram às classes mais baixas acessarem tais materiais, resultando em casas mais higiênicas e confortáveis e, conseqüentemente, no crescimento vertiginoso das cidades. Heynen (1999, p. 42) reforça essa tese discorrendo que “não são mais as classes superiores que defendem e possibilitam a construção da arquitetura progressiva, mas outras camadas menos privilegiadas da população”.

De outro lado, as mudanças aceleradas nos valores tradicionais e nas condições de vida que são trazidas pela modernidade levam os indivíduos a experimentarem uma divisão entre seu mundo interior e os padrões de comportamento exigidos deles pela sociedade (HEYNEN, 1999). Os sujeitos modernos, ao negarem suas tradições, sentem-se “sem raízes” e carecem de referência de normatizações sociais comuns na sociedade tradicional. Por isso, a vanguarda modernista radicaliza o princípio matriz da modernidade – o desejo de mudança e desenvolvimento contínuos e o anseio pelo novo. Antonio Sant’Elia, arquiteto adepto do futurismo italiano, exemplifica tais sentimentos ao explicar o conceito de seus desenhos da *Cittá Nuova* expostos em 1914 em Milão:

Cálculos da resistência de materiais, o uso de concreto armado e ferro, excluem ‘Arquitetura’ como entendida no sentido clássico ou tradicional. Os materiais estruturais modernos e os nossos conceitos científicos não se prestam às disciplinas dos estilos históricos... Não nos sentimos mais como os homens das catedrais e dos antigos halls, mas sim os homens dos Grandes Hotéis, das estações ferroviárias, das estradas gigantescas, portos colossais, mercados cobertos, galerias reluzentes, áreas de reconstrução e reformas sanitaristas. (SANT’ELIA, 1914 apud FRAMPTON, 2007, p. 15)

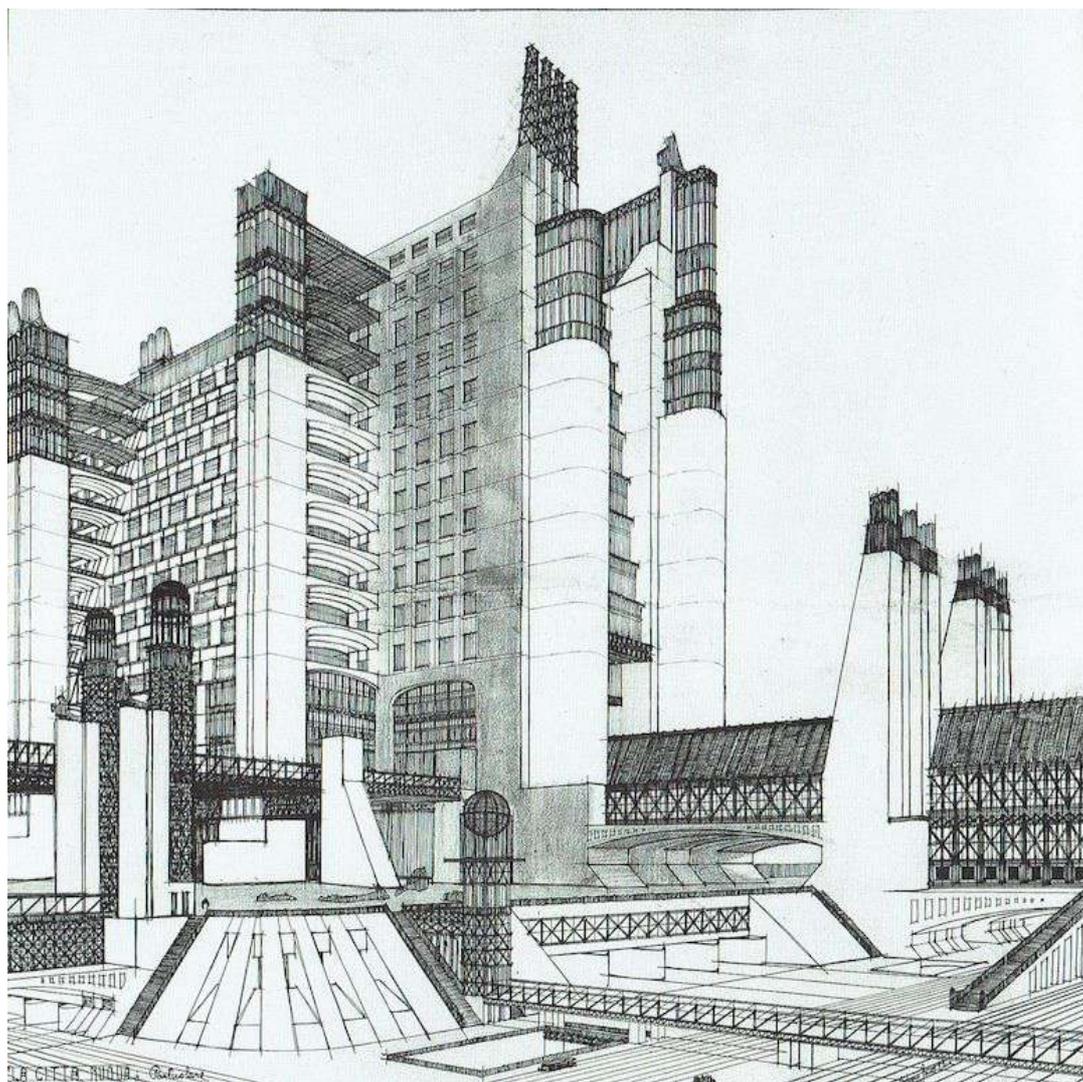


Figura 1 - Desenho de Sant'Elia da "Casa Gradinata" para a Città Nuova, 1914

Fonte: Frampton (2015)

Para o teórico William J. R. Curtis (1982), o desenvolvimento da Arquitetura Moderna foi, na realidade, uma reação a um suposto caos gerado pelo estilo eclético, incentivado pela tentativa de recuperar os estilos clássicos da arquitetura tradicional. O autor menciona que em meados do século XVIII, germinaram numerosas adaptações e recombinações julgadas "inautênticas" de formas arquitetônicas passadas. Na sua opinião, a tarefa era, portanto, conceber um estilo próprio e legítimo que conseguisse expressar o verdadeiro ideal da época: configurar formas adequadas às necessidades e aspirações das sociedades industriais e criar obras capazes de incorporar os ideais da "Era Moderna" (CURTIS, 1982).

Reforçando a narrativa de que o Modernismo distinguia suas novas formas das de seus predecessores ecléticos, os primeiros escritores da arquitetura moderna corroboraram a ideia de que tais formas haviam emergido intocadas pelo passado,

salientando o viés progressista em sua escrita histórica. Entretanto, não era uma maneira sensata de explicar as formas provenientes desse discurso. Em sua ânsia de demonstrar um novo começo, inúmeros arquitetos do século XX minimizaram a influência da arquitetura anterior sobre eles, o que Heynen (1999) intitula como a “experiência de ruptura”, que não deve ser levada ao pé da letra. O passado não foi completamente rejeitado, e sim herdado e ressignificado. A arquitetura moderna criou a gênese para o desenvolvimento de uma nova tradição com temas, formas e intenções próprias alicerçadas num passado reinterpretado conforme a linguagem contemporânea (CURTIS, 1982).

Nessa perspectiva, o arquiteto austríaco Adolf Loos, amplamente conhecido pelo seu icônico e polêmico ensaio “Ornamento e Crime”, fundamental para o desenvolvimento do “pensamento modernista”, argumenta que a tradição é a essência da arquitetura, mas não se pode confundir com aspectos levianos da forma e não significava “apegar-se ao velho simplesmente pelo fato de ser velho” (HEYNEN, 1999, p. 79). Para Loos, essa herança garantia que “a cultura avançasse no caminho para uma crescente distinção e perfeição. Essa era a noção adequada de tradição para um arquiteto” (HEYNEN, 1999, p. 79). Portanto, a ascensão da nova arquitetura não marcou a fundação da tradição do novo e sim de uma nova tradição, que constituiu expressão autêntica no aparente caos da época. Ademais, enfatiza-se o enraizamento da arquitetura no passado e seu envolvimento com a essência de seu próprio tempo (HEYNEN, 1999).

O desejo de pureza e de autenticidade recebeu destaque. Ambos eram necessários no uso de materiais e buscava-se uma lógica de construção que deveria ser claramente visível no idioma formal. Essa reação foi incentivada, em parte, pelos ideais de simplicidade e integridade do movimento “*arts and crafts*”, pelos princípios essenciais do Classicismo como simetria, clareza e proporção e por um sentimento de que o arquiteto moderno deve expressar-se por meio de soluções francas e diretas para problemas arquitetônicos que porventura surjam (CURTIS, 1982). A nova compreensão do espaço tornava-se a característica central da nova arquitetura, produto da combinação entre o avanço no uso de materiais e tecnologias construtivas e as descobertas artísticas do Cubismo, do Futurismo e de estilos semelhantes.

Embora se reconheça que há muitas formas de Modernismo, é a trajetória do movimento central, mais tarde conhecido como o Estilo Internacional, que mais

representou o curso ideológico da arquitetura moderna no século XX (FRAMPTON, 1992). Tornou-se o símbolo global da modernidade antes e depois da Segunda Guerra Mundial, especialmente na América Latina e na Ásia onde as nações exprimiam um grande desejo de se industrializar e competir política e economicamente com as potências da Europa e da América do Norte. O termo "Estilo Internacional" foi cunhado em 1932 devido à exposição "*Modern architecture: international exhibition*", exibida no Museu de Arte Moderna de Nova York (MOMA), cuja curadoria era de Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson. Mais tarde, os frutos desse evento geraram um livro, de autoria de ambos, que descrevia o espírito de construir sob o viés puramente material e espacial. Enuncia-se no prefácio do catálogo do evento:

A exposição atual é uma afirmação de que a confusão dos últimos quarenta anos, ou melhor, do século passado, pode em breve ter um fim. Há dez anos, a competição do Chicago Tribune gerou quase tantos estilos diferentes quanto os projetos. Desde então, as ideias de vários arquitetos progressistas convergiram para formar um estilo genuinamente novo que está se espalhando rapidamente pelo mundo. Tanto na aparência quanto na estrutura, esse estilo é peculiar ao século XX e é tão fundamentalmente original quanto o grego, o bizantino ou o gótico. (...) Por causa de seu desenvolvimento simultâneo em vários países diferentes e por causa de sua distribuição mundial, tem sido chamado de Estilo Internacional. (MOMA, 1932, p. 12).

Um evento importante na história da Estilo Internacional foi a exposição de habitações em Stuttgart, na Alemanha, em 1927. Profissionais de toda a Europa demonstraram protótipos de apartamentos e de residências unifamiliares do proletariado. Enxergou-se a oportunidade para um novo começo, oferecendo a chance de estabelecer uma cultura que conduziria o processo de modernização para uma direção positiva. Os arquitetos do "Novo Edifício" não estavam interessados apenas no programa de moradia para as classes menos favorecidas por razões sociais extrínsecas: os elementos estético e social também estavam presentes nesse discurso. A experimentação de novos materiais e a produção em massa não somente se

desenvolveram, mas foram amplamente aplicadas (PRUDON, 2008). Dava-se ênfase à higiene, aos argumentos sociais e econômicos e a racionalidade e a funcionalidade do design eram pensadas principalmente em termos de custo-benefício. Por isso, os pré-moldados e materiais fabricados em série foram amplamente utilizados desde depósitos até residências da classe média, entretanto, sem grande critério de qualidade produtiva. Banham, em seu livro “Teoria e projeto na primeira era da máquina” descreve a perceptível mudança estética da época:

A casa de cimento, ferro e vidro, sem ornamentos esculpidos ou pintados, rica apenas na beleza inerente de suas linhas e modelagens, extraordinariamente brutais em sua simplicidade mecânica, tão grande quanto a necessidade dita, e não apenas como permitem as regras de zoneamento, deve levantar-se à beira de um abismo tumultuoso; a rua que, por si mesma, não mais ficará como um capacho no nível dos degraus, mas mergulhará as histórias no fundo da terra, reunindo o tráfego da metrópole ligada às transferências necessárias para passarelas de metal e cinturões de alta velocidade (BANHAM, 1960, p.129 apud FRAMPTON, 2007 p.16)

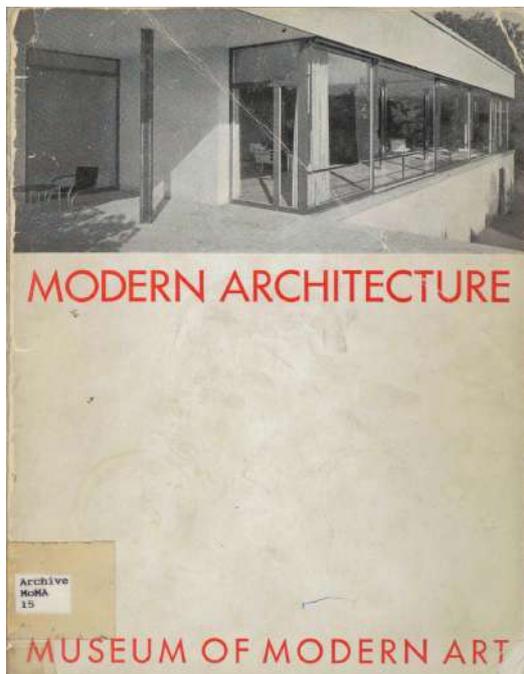


Figura 2 - Capa do catálogo da exposição "Modern architecture: international exhibition" exibida no MoMA de Nova York em 1932
Fonte (MOMA, 1932)



Figura 3 - Habitação de autoria Le Corbusier e Jeanneret exibida na Exposição de Habitações em Stuttgart, Alemanha, 1927
Fonte (MOMA, 1932)

O Estilo Internacional tornou-se a "arquitetura da era da máquina", procurando melhoria na sua qualidade de vida por meio da concepção de espaços e edifícios e pelo uso de novas tecnologias. Para Prudon (2008, p. 2):

Por meio dos cinco pontos de Le Corbusier, da Bauhaus e do constante diálogo desenvolvido em organizações como o Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM), a teoria da arquitetura e os primeiros edifícios construídos no início do Movimento Moderno, nos anos entre as grandes guerras, foram definidos por fortes crenças relativas a valores sociais e a objetivos estéticos.

Por trás dessa abordagem, está a noção de que os objetos devem ser entendidos em sua essência. Isso era percebido como uma oportunidade para realizar um “ideal ascético - habitação reduzida a sua essência, pura, mínima e autêntica” (HEYNEN, 1999, p. 48). Nesse sentido, pode-se definir a arquitetura na prática do projeto, por valores atrelados à funcionalidade, à racionalidade e criatividade das produções, além da importância da autoria, em que cabe ao arquiteto o papel de gestor do percurso que resulta na forma.

Foi, de fato, com Le Corbusier em "*Vers une Architecture*" que o advento do novo estilo foi efetivado (MOMA, 1932). A ascensão do franco-suíço à proeminência entre os arquitetos modernos veio em parte pela sua capacidade de elucidar e disseminar um conjunto de princípios para o movimento, que ele chamou de "Os Cinco Pontos de uma Nova Arquitetura", podendo ter seu uso destinado em edifícios de qualquer escala. A base dos Cinco Pontos foi o uso de pilotis, que permitiu o segundo e terceiro pontos, a planta livre e a fachada livre, uma vez que as vedações não têm mais função estrutural. Le Corbusier optou por dissolver o limite entre o exterior e o interior, de modo que o quarto ponto de seu sistema enfatizava o uso de janelas em fita (ou cortina de vidro) e, por fim, o terraço-jardim constituía o quinto ponto.



Figura 4 - Villa Savoye, obra de Le Corbusier que exemplifica os "Cinco Pontos da Nova Arquitetura". Poissy, França, 1931

Fonte: Flickr

A produção latino-americana, e a brasileira em particular, sempre foi analisada como uma extensão do Estilo Internacional formado na Europa a partir da década de 1920 (SEGAWA, 2010). Segundo Diniz (2006), esse foi um período propício para investigação sobre a natureza real do país e sua estrutura para a modernização. Contudo, a ideia de “brasilidade” envolvia perspectivas contrastantes: se uma apontava para o mundo urbano e industrial, a outra apontava para o mundo rural e para a herança colonial. A busca dessa identidade nacional e da construção do Brasil moderno, contou com o apoio das camadas intelectuais. A primeira geração de arquitetos modernos no país como Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Afonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Rino Levi, Vilanova Artigas, possuía uma produção bastante fundamentada nas ideias de Le Corbusier, e criou obras que se tornariam famosas mundialmente (CAVALCANTI, 2006).

Diante disso, a construção do Ministério da Educação e Saúde (MES)² contribuiu enormemente para o desenvolvimento dessa nova arquitetura ou, conforme

² Atual Edifício Gustavo Capanema, sede do Ministério da Cultura/RJ, no Rio de Janeiro. Construção ocorreu de 1936 a 1945. Autoria de Lucio Costa, Carlos Leão, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Ernani Vasconcellos e Jorge Machado Moreira, com consultoria de Le Corbusier

declarado por Bittar (2005), tornou-se um ponto de inflexão na historiografia do Modernismo brasileiro. A concepção projetual se iniciou em 1936, data da segunda visita de Le Corbusier ao Brasil, e contou com o auxílio do arquiteto nos seus primeiros estudos. Arantes (2004, p. 91) pontua que o grupo responsável pelo projeto, grandes admiradores de Corbusier, acatou a oportunidade de colocar em prática as “lições do mestre”. Embora fundamentado nos cinco pontos da nova arquitetura, o projeto “evoluiu para uma solução com personalidade própria” (SEGAWA, 2010, p. 91). O volume de dezesseis andares, executado em concreto armado, desenvolve-se verticalmente sobre pilotis, formando na sua projeção uma esplanada aberta, adornada com azulejos de autoria de Cândido Portinari. O entorno livre emoldura o edifício, atribuindo ao conjunto uma monumentalidade, não associada à estética típica de Estados absolutistas, mas resultante do contraste entre cheios e vazios criados entre o volume prismático do edifício com o meio circundante. A fachada norte é adereçada por *brise-soleils*, a fachada sul é de panos de vidro e suas empenas laterais são cegas. Pelo primeiro andar se acessa o terraço jardim assinado por Burle Marx.



Figura 5 - Desenho de Lucio Costa do MES, 1980

Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim



Figura 6 - Foto da fachada sul do MÊS

Foto de Nelson Kon

Durand reforça que a construção do MES simbolizou a legitimação da arquitetura corbusiana no Brasil, contudo “à brasileira”, vinculada à tradição local, especialmente representada pelo uso de brises e pela ressignificação dos painéis de azulejo aos moldes lusitanos.

[...] no projeto do MES. A respeito, invocou ele [Lucio Costa] afinidades entre as concepções de Le Corbusier e a ‘tradição arquitetônica brasileira’, lembrando também o princípio de ‘integração das artes’. Ou seja, procurou verem Le Corbusier não *uma* vertente importada entre outras, mas sim a versão ‘contemporânea’ de valores ‘universais’ (‘pureza’ de formas, ‘lirismo’, ‘equilíbrio’) [...] Mais do que um discurso para os pares, a legitimação do novo como ‘continuidade’ do antigo (DURAND, 1991, p. 12)

Diniz (2006) argumenta que nesse processo de construção de um estilo próprio, o passado não foi visto como um fardo a ser superado: o velho e o novo podiam ser reconciliados numa continuidade dialética, alicerçada na tradição. Para Costa, os princípios fundamentais da arquitetura colonial poderiam ser incorporados à arquitetura moderna, permitindo-lhe responder melhor aos desafios locais climáticos e culturais e essa era uma das grandes distinções entre os princípios do Estilo Internacional e o *Brazilian Style*³

A máquina – com a grande indústria – veio, porém, perturbar cadência desse ritmo imemorial, tornando a princípio possível, já agora impondo, sem rodeios, o alargamento do círculo fictício em que [...] ainda hoje nos julgamos emprisionados. Assim a crise da arquitetura contemporânea – como a que se observa em outros terrenos – é o efeito de uma causa comum: o advento da máquina. É, pois, natural que, resultando de premissas tão diversas, ela seja diferente, quanto ao sentido e à forma, de todas aquelas que precederam, o que não a impede de se guiar – naquilo que elas têm de permanente – pelos mesmos princípios e pelas mesmas leis. As classificações apressadas e estanques que pretendem ver nessa metamorfose, naturalmente difícil, irremediável conflito entre passado e futuro, são destituídas de qualquer significação real. (COSTA, 1936, p. sp)

³ Termo reformulado a partir do International Style

Assim sendo, apesar do MES ser o ponto inicial⁴, a primeira materialização efetiva de uma arquitetura modernista autenticamente brasileira se deu na Exposição Universal de Nova York, em 1939 (SEGAWA, 2010). O Pavilhão do Brasil, além de ter sido considerado destaque da exibição, foi um projeto emblemático, considerado, inclusive, um dos responsáveis por impulsionar Lucio Costa e Oscar Niemeyer nas cenas nacional e internacional do Movimento Moderno.

Para seleção do projeto que seria executado na Expo'39, foi realizado um concurso entre os modernistas, saindo vitorioso Lucio Costa que, segundo o júri, além de conciliar plenamente as exigências técnicas características de um pavilhão, possuía o “maior espírito de brasilidade” (COMAS, 2002, p. 175). Entretanto, o arquiteto, reconhecendo as virtudes do arrojado projeto de Oscar Niemeyer, classificado em segundo lugar, ofereceu executarem uma proposta em associação, levando adiante, novamente, os preceitos corbusianos:

A bela curva da rampa, os *brise-soleil* em colméia para proteção do sol e o diálogo entre o espaço interior e exterior prenunciam o que de melhor se produziria na arquitetura moderna brasileira, no ano subseqüente (sic) (MINDLIN, 1999, p. 13).

⁴ As obras do edifício foram somente concluídas em 1945 e esse foi oficialmente inaugurado em 1947, data posterior à apresentação do Pavilhão Brasileiro na Exposição de 1939 em Nova York



Figura 7 - Pavilhão Brasileiro na Exposição de Nova York, 1939

Fonte: Vitruvius

Aclamado pela crítica, o pavilhão brasileiro foi assunto em respeitadas revistas da imprensa nacional e internacional, tendo recebido entre sete e oito milhões de visitantes, predominantemente americanos (COMAS, 2002). Para Segawa, deve-se também atribuir seu sucesso à postura amadurecida dos arquitetos quanto à consciência de “uma nova dimensão estética da arquitetura” que supera o racionalismo mais rígido e produz espaços que não sejam “mero rebatimento da função sobre a forma” (SEGAWA, 2010, p. 95). E, apesar de provisório, uma das premissas pleiteadas por Costa foi que o pavilhão apresentasse “todas as características próprias de uma construção de caráter definitivo” (COMAS, 2002, p. 182). Tendo isso em vista, Segawa (2010) declara que foi justamente em uma obra de uso efêmero que se evoluciona alguns dos paradigmas que fomentariam a arquitetura brasileira.

O sucesso de ambos os edifícios, o MES e o Pavilhão, rendeu ao Brasil posição de destaque na cena internacional, sendo conteúdo de várias revistas especializadas da época. Essa visibilidade culminou em 1943, em uma Exposição no MoMA, e livro

de mesmo título, organizada por Philip L. Goodwin⁵ e George E. Kidder Smith⁶: a *Brazil Builds*, considerado o primeiro grande inventário da arquitetura nacional (DURAND, 1991). O objetivo da mostra era divulgar a arquitetura brasileira nova e antiga para o mundo, no período compreendido entre 1652-1942, apresentando tanto as raízes coloniais e de imigração, quanto sua produção moderna. Diniz (2006) relata que essa exposição abarcou tanto os interesses do governo brasileiro, servindo como representação artística e instrumento de propaganda do país, quanto os interesses do governo americano e seu empenho em reafirmar suas relações diplomáticas na América Latina durante a Segunda Guerra Mundial, argumento corroborado pela fala de Goodwin no prefácio do livro:

O Museu de Arte Moderna, de Nova York, e o Instituto Norte-Americano de Arquitetos, achavam-se ambos, na primavera de 1942, ansiosos por travar relações com Brasil, um país (sic) que ia ser nosso futuro aliado. Por esse motivo e pelo desejo agudo de conhecer melhor a arquitetura brasileira, principalmente as soluções dadas ao problema do combate ao calor e aos efeitos da luz sobre as grandes superfícies (sic) de vidro na parte externa das construções, foi organizada uma viagem aérea (sic). G. E. Kidder Smith, arquiteto, acompanhou-me para tomar vistas e aspectos (sic) arquitetônicos (sic). O colonial foi fartamente fotografado e o moderno não ficou atrás (GOODWIN e SMITH, 1943, p. 7)

⁵ Arquiteto norte-americano, coautor do livro *Brazil Builds*

⁶ Fotógrafo e escritor norte-americano, coautor do livro *Brazil Builds*

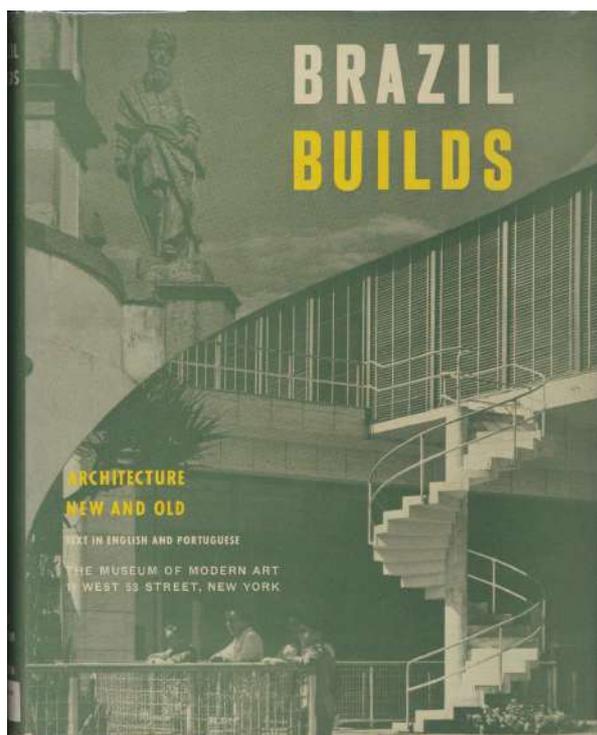


Figura 8 - Capa do catálogo da exposição Brazil Builds exibida no MoMA de Nova York em 1942

Fonte: Goodwin e Smith (1943)



Figura 9 - Mapa do Brasil pontuando os locais mencionados no catálogo Brazil Builds

Fonte: Goodwin e Smith (1943)

A mostra teve tanta notoriedade que o MoMA criou versões itinerantes que circularam por museus e galerias nos Estados Unidos, no Canadá, no México e, inclusive, no Brasil, atingindo o grande público (SCOTTÁ, 2017). A exposição, especialmente o livro resultante dela, sobressaiu a política de boa vizinhança entre os dois países e demonstrou, no cenário internacional, o potencial dos profissionais que conduziam essa nova linguagem arquitetônica. Isso marcou o início de uma nova era na historiografia da arquitetura nacional, servindo como referência teórica para outras publicações⁷, e discutiu questões essenciais na constituição do pensamento moderno brasileiro, efetivando a “*Brazilian School*”, ora chamada “Escola Carioca”⁸ (SEGAWA, 2010, p. 103)

Comas (2002, p. 12) salienta que essa “nova arquitetura”, explorada na *Brazilian School*, apesar de edificada nos princípios corbusianos, tem a influência do arquiteto

⁷ Como, por exemplo, o livro *Arquitetura Moderna no Brasil*, de autoria de Henrique Mindlin, publicado pela primeira vez em 1956

⁸ Termo que, mais tarde, incitou debates por ser usado como sinônimo de “Brazilian School”. As produções atribuídas à Escola Carioca não se limitavam ao Rio de Janeiro, fazendo-se presente em outras cidades, a exemplo de Luiz Nunes em Recife, Abelardo de Souza e Hélio Duarte em São Paulo

franco-suíço como “catalisadora e não decisiva”. Henrique Mindlin, reitera tal reflexão assinalando não somente a significância da corrente brasileira, mas também a sua autossuficiência:

O roteiro da nova arquitetura no Brasil já se acha traçado. Como nos outros países, onde o trabalho dos bons arquitetos, evoluindo do estrito funcionalismo de vinte anos atrás, se caracteriza hoje por um regionalismo sadio, assim também entre nós os arquitetos emancipados estão criando uma nova visão, uma nova linguagem arquitetural. [...] Dentro da mais completa identificação com o espírito da época, sobre a base larga de liberdade espiritual, que é uma tradição da nossa cultura [...] Foi assim que nasceram a ABI, o Ministério da Educação, a Estação de Hidros e tantas outras obras que a crítica internacional consagrou como a escola brasileira. [...] Esse prestígio de que se dourou a cultura brasileira, pelo consenso internacional de que tais obras constituem atualmente a mais importante contribuição do Brasil ao patrimônio da cultura universal, esse reconhecimento geral de que a nossa nova arquitetura interessa ao mundo inteiro, devem servir, ao menos, para apontar o caminho a quem queira estudar arquitetura (MINDLIN, 1975, p.172 apud SEGAWA, 2010, p. 105, grifo da autora)

Otília Arantes (2004, p. 87) atribui esse “abrasileiramento” do programa corbusiano a Lucio Costa. A autora declara que o arquiteto reconheceu no “esqueleto moderno” um vínculo com a “sabedoria construtiva da arquitetura civil colonial” e aliava a técnica moderna com a prática projetual clássica, afinando-se com a arquitetura moderna pela honestidade formal e ao mesmo tempo oferecendo a leveza e as curvas que a afastaram do funcionalismo estrito.

Além de servir como mentor de uma geração, Costa se voltou para uma investigação crítica da arquitetura colonial, iniciando seu envolvimento com o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), sendo figura fundamental na consolidação do sistema de preservação do patrimônio edificado no Brasil (DINIZ, 2006). Essa relação estreita entre patrimônio e Modernismo era bastante incomum nessa época: os mesmos sujeitos que defendiam (e desenvolviam) o Movimento

Moderno também desempenhavam papel crucial na fundação de um sistema de preservação. As atividades desenvolvidas proporcionaram uma oportunidade de realizar estudos intensivos sobre a herança artística brasileira e, como consequência, reafirmavam e refinavam suas ideias do início da década de 1930.

É importante ressaltar, portanto, que arquitetura moderna e clássica andavam lado a lado não somente no que tange reconhecê-las como expressões autenticamente nacionais, mas também no tombamento prematuro de obras contemporâneas.

[...] no Brasil não era a antiguidade de per si que motivava a salvaguarda, mas a excepcionalidade das obras de arte nacionais. O risco de se perder algo genuíno, original, atribuído como patrimônio nacional mobilizava os intelectuais do Iphan. Esse sentimento heroico de guardar algo sem proteção e profundamente ameaçado é, portanto, comum aos processos de salvaguarda de obras do colonial e do Movimento Moderno. (NASCIMENTO, 2011, p. 78)

Sob esse viés, deve-se evidenciar a singularidade do projeto do Grande Hotel Ouro Preto, concebido em 1940 que, apesar de autoria de Niemeyer, serviu como campo experimental para Lucio Costa desenvolver soluções para o Park Hotel São Clemente – projeto icônico, que ilustra de forma clara a combinação harmoniosa entre o elemento moderno e o vernáculo e que será abordado mais à frente.

O Grande Hotel foi um projeto ousado para a época da sua construção (JATOBÁ, 2015). A proposta inicial, feita pelo arquiteto Carlos Leão, pretendia integrar o imóvel ao sítio histórico, seguindo a arquitetura local, de modo a evitar conflito com a paisagem existente. Entretanto, tal plano não se desenvolveu, ficando a cargo de Oscar Niemeyer, coincidentemente, por indicação de Rodrigo Mello Franco de Andrade, diretor do SPHAN na ocasião, elaborar o projeto. O arquiteto não abdica de utilizar os princípios modernistas apresentando, como primeira opção, um edifício de “cobertura plana com teto verde, estrutura independente em concreto e nenhuma concessão a elementos da arquitetura colonial local” (JATOBÁ, 2015, p. sp). Coube, portanto, a Lucio Costa intervir, propondo solução conciliadora, visando harmonizar o partido moderno com a arquitetura colonial – sugestão acatada por Niemeyer.

De fato, a “rendição” de Niemeyer à incorporação de elementos da arquitetura colonial na sua terceira versão do projeto do Grande Hotel parece advir da conjunção da sua genial capacidade projetual, de considerável carga intuitiva, com a aceitação das sugestões dadas por Costa, este sim um conhecedor escolado das tradições do colonial e do neoclássico. (JATOBÁ, 2015, p. sp)



Figura 10 - Fachada principal do Grande Hotel Ouro Preto
Fonte: (COMAS, 2002)

Em termos funcionais, o edifício conta com três pavimentos sobre pilotis mais o subsolo. O hotel é percebido como um conjunto de blocos superpostos, com o setor privado coroando o setor público. O bloco superior é um volume marcadamente horizontal. No térreo, dispõem-se atividades de serviço que, quando vistas da rua, praticamente desaparecem devido à implantação e ao encobrimento parcial dado por uma varanda e pela rampa frontal que leva ao andar imediatamente superior; no primeiro pavimento, localizam-se as áreas sociais, como lobby e restaurante; o segundo e terceiro pavimentos abrigam os quartos, sendo alguns desses contemplados com varanda em balanço que servem como recobrimento para o andar inferior. O guarda corpo dessas sacadas é um painel treliçado em madeira pintada de azul.



Figura 11 - Croqui de Oscar Niemeyer do corte do Grande Hotel Ouro Preto
 Fonte: Jatobá (2015)

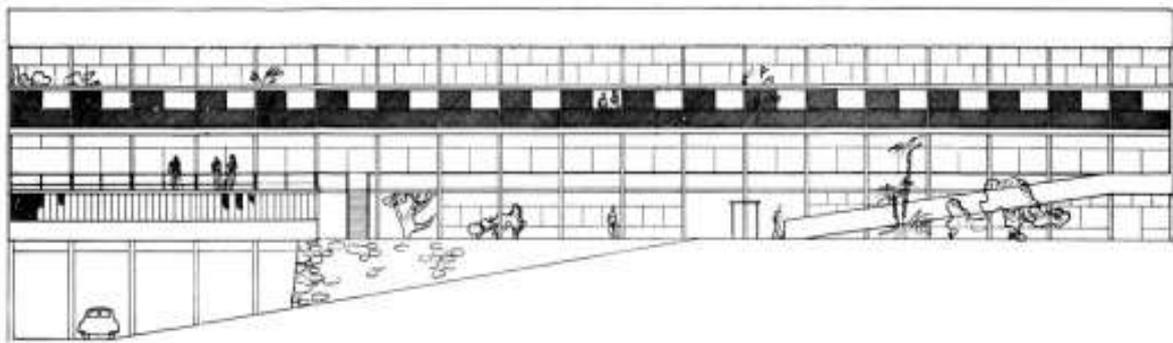


Figura 12 - Desenho técnico da fachada frontal do Grande Hotel Ouro Preto
 Fonte: Mindlin (1999)



Figura 13 - Foto do Grande Hotel Ouro Preto, 2019
 Foto da Autora

Comas (2002) relata que nessa obra pode se fazer correlação entre o esqueleto de concreto armado e o de madeira do pau-a-pique, entretanto, na solução final, Niemeyer optou por pintar os pilares de concreto dispostos na porção frontal em marrom, de modo a remeter à madeira⁹, em vez de utilizar, de fato, esse material. Fato semelhante ocorre com as treliças que recobrem as varandas da fachada principal – apesar de serem em madeira, o arquiteto opta por pintá-las de azul. Deve-se mencionar a incompatibilidade com o discurso da honestidade material, muito difundido no Modernismo: nesse caso, a pintura sobre a madeira mascara seu aspecto real, causando ao observador imprecisão quanto à sua natureza. Nesse sentido, pode-se enfatizar a ideia de que esse não era material primário de predileção do autor do Grande Hotel, mesmo com sua aplicação sendo justificada pela intenção de projeto. Não obstante, o edifício não deixa de ter prestígio ou influência, garantindo seu lugar na *Brazil Builds*.

O Grande Hotel [...] É referência para a Colônia de Férias da Tijuca dos Irmãos Roberto em 43, o Park Hotel de Lucio em Friburgo e as casas baratas de Francisco Bolonha em Paquetá de 44, a espaçosa casa de campo Hildebrando Accioly do mesmo Bolonha e a primitiva casa de fim de semana de Carlos Frederico Ferreira, ambas de 49. Não é só em termos de biomorfismo que cabe entender a definição – feita por Kenneth Frampton – da arquitetura moderna brasileira como transformação do vocabulário e da sintaxe puristas em expressão nativa altamente sensual, que evoca em sua exuberância plástica o Barroco do século 18 (COMAS, 2002, p. sp)

O Grande Hotel, além de ter sido referência para projetos posteriores de diversos arquitetos, permite que Lucio Costa expanda a experiência adquirida no seu desenvolvimento e aplique, de forma ainda mais evidente, os princípios modernos, incorporados com componentes da arquitetura tradicional, em um edifício de sua exclusiva autoria: o Park Hotel.

⁹ Atualmente, esses pilares estão na cor branca

A arquitetura moderna delineou uma nova concepção espacial motivada pelas transformações sociais e técnicas geradas pelo desenvolvimento tecnológico. Os arquitetos modernos se propunham conceber um estilo próprio e legítimo que visasse expressar o verdadeiro ideal da época: melhoria na sua qualidade de vida por meio da concepção de espaços aliada ao uso da tecnologia. Pode-se apontar como princípios primordiais a criação de composições que, geralmente, favoreciam a técnica de luz, a dissolução do exterior e interior por meio da interpenetração espacial, a preferência por aplicar materiais inovadores sintéticos – apesar de alguns profissionais honrarem suas raízes e optarem por produzir espaços modernos com materiais vernaculares – e o uso de peças modulares, usualmente pré-fabricadas, de tal modo a facilitar sua confecção e sua montagem, diminuindo custos e tempo.

O Movimento Moderno tendia, como regra geral, à flexibilização da planta e da fachada, optando-se pela construção da armação estrutural à estrutura portante. A abolição de ornamentação, adotando a pureza compositiva em detrimento ao uso de elementos decorativos, permitia que os espaços fossem apreendidos em sua essência. E foi o Estilo Internacional que melhor representou as ideologias do Modernismo do século XX. Dentre seus grandes nomes, a proeminência de Le Corbusier e de seus “Cinco Pontos de uma Nova Arquitetura” foram cruciais nas produções latino-americanas, em especial, a brasileira.

A nata artística nacional, à frente da condução do Movimento Moderno, transcendeu as lições do mestre franco-suíço, adaptando seus ensinamentos para a realidade climática, cultural e social do país, criando um estilo autêntico, porém cujos princípios ainda estavam ancorados nas doutrinas corbusianas. O sucesso dessa reinterpretação à brasileira não tardou a vir e logo se destacou na cena da arquitetura moderna mundial, tendo como seus principais representantes Niemeyer e Costa. A “personalidade própria” do *Brazilian Style* aterrava-se justamente no equilíbrio entre tradição, buscada principalmente no período colonial, e contemporaneidade. Em parte, deve-se atribuir o êxito dessa combinação ao fato dos profissionais na dianteira da evolução e da promoção do Modernismo, serem os mesmos responsáveis pela salvaguarda do patrimônio nacional, resultando, inclusive, no reconhecimento prematuro de obras que careciam de valor histórico. No mais, é necessário reconhecer que essa combinação entre cultura popular e modernidade resultou em obras verdadeiramente notáveis, que serviram como base para projetos emblemáticos do Modernismo nacional, a exemplo do Grande Hotel Ouro Preto.

Enfim, tão importante quanto a obra concebida, são as soluções práticas e processo criativo envolvidos na concepção: as exigências funcionais, as técnicas, as espaciais, as expressivas e o controle de tudo durante o percurso. É essencial, portanto, para que os processos de conservação de edifícios modernos sejam bem-sucedidos, que a totalidade das frentes envolvidas compreendam e respeitem todas as particularidades que permeiam a produção da arquitetura do século XX e mantenham, dessa forma, não somente o substrato material, mas do mesmo modo, o espírito do edifício íntegro. Não que a substância física e o material escolhido não sejam importantes para apreensão da obra, mas, acima disso, eles permitem ao autor expressar o discurso moderno. A dimensão material é senão o meio pelo qual esses preceitos se consubstanciam. E o que dizer, nesse sentido, do uso da madeira na arquitetura moderna?

1.2

USO DA MADEIRA NA ARQUITETURA MODERNA



"Natural materials – stone, brick and wood – allow our vision to penetrate their surfaces and enable us to become convinced of the veracity of matter. Natural materials express their age, as well as the story of their origins and their history of human use. All matter exists in the continuum of time"¹⁰

Juhani Pallasma

Por muitos séculos, a madeira foi um dos recursos construtivos mais importantes da humanidade, contudo, passou da quase onipresença à marginalização e, atualmente, por um ressurgimento contemporâneo. Sua versatilidade é excepcional: capaz de vencer grandes vãos e criar elementos com altura notável, bem como casas e galpões humildes; pode ser usada como estrutura, vedação, revestimento, detalhes construtivos e mobiliário, além de possuir propriedades físicas marcantes. Para produzir um painel que ofereça a mesma resistência à compressão que o aço, consome 500 vezes menos energia; tem a transmissibilidade de calor significativamente menor, sua resistência à compressão é muito semelhante a do concreto e tem a mesma capacidade de carga de tração que o aço sendo muito mais leve, além de oferecer uma sinergia notável de desempenho ambiental e estrutural (MENGES, SCHWINN e KRIEG, 2017). Todavia, a madeira é um elemento vivo, o que a torna única, mas concomitantemente, apresenta problemas em virtude disso, desde rachaduras e encolhimento até combustibilidade e apodrecimento. Joseph Mayo (2015) atribui a essas características sua história de sucesso e declínio.

Para Hansen (1971) o uso da madeira é, provavelmente, anterior até mesmo ao uso da pedra, no entanto, por se decompor, torna-se mais difícil rastrear seus vestígios na história da sociedade, diferentemente das construções em pedra e em alvenaria. O que precede é o resultado da dedução e da conjectura, já que a persistência dos edifícios em pedra os tornou mais acessíveis à investigação arqueológica.

¹⁰ Em tradução livre: “Os materiais naturais - pedra, tijolo e madeira - permitem que a nossa visão penetre nas suas superfícies e nos permitem nos convencer da veracidade da matéria. Os materiais naturais expressam sua idade, bem como a história de suas origens e sua história de uso humano. Toda matéria existe no *continuum* do tempo”

Historiadores defendem que quando os nômades da Idade da Pedra não conseguiam encontrar abrigo adequado em cavernas, construíam cabanas, em formato de tenda, com árvores, galhos e gravetos e recobriam as paredes e o telhado com pele de animais, ação preferível a erguer abrigos de pedra cuja construção era extenuante e demorada. Presumivelmente, somente com o estabelecimento do homem que surgiram moradias mais duráveis e diferentes formas de construção (BORRÀS, 2010).

Escavações arqueológicas em Holstein (norte da Alemanha) datadas do décimo segundo milênio a.C. indicam círculos de pedra que podem ter sido usados para aumentar o peso das paredes das tendas durante a caça às renas, vestígios que sugerem os primeiros edifícios de madeira do homem. Acredita-se que no Egito Neolítico foram erguidos assentamentos com características semelhantes. À medida que os povos nômades se fixaram, a tradição de construir estruturas em madeira evoluiu e, gradativamente, foram assumindo forma de edifícios permanentes usados por chefes e reis (MAYO, 2015, p. 3)

O mais antigo tratado de construção do qual se tem notícia é datado do século I a.C. e provém da já bastante sofisticada civilização romana. O teórico romano Vitruvius¹¹ presumiu a origem da arquitetura, reunindo as primeiras descrições sobre a composição, as qualidades e os usos da madeira, demonstrando interesse especial pela influência do tempo e de pragas nas suas características físicas e sobre sua estrutura, respectivamente (BORRÀS, 2010). Xavier Borràs (2010) salienta que, embora o senso comum acerca de civilizações passadas evoque o uso majoritário de tijolo, pedra ou mármore, na realidade, as grandes cidades da antiguidade foram formadas, sobretudo, por construções de madeira sem tratamento. Neste contexto, Larsen e Marstein (2016) argumentam que diversos monumentos foram esculpidos a partir de modelos em madeira. Um exemplo disso, embora contestado por alguns pesquisadores, é a ideia que as ordens dórica e jônica gregas têm protótipos de madeira: as formas eram reproduzidas na pedra com notável exatidão.

¹¹ Vitruvius foi um arquiteto e engenheiro romano que viveu no século I a.C., autor do extenso tratado sobre arquitetura e técnicas de construção em Roma intitulado "De architectura". De acordo com este livro, a arquitetura é baseada em três princípios: beleza (Venustas), força (Firmitas) e utilidade (Utilitas) que é a base do uso e/ou função da arquitetura.

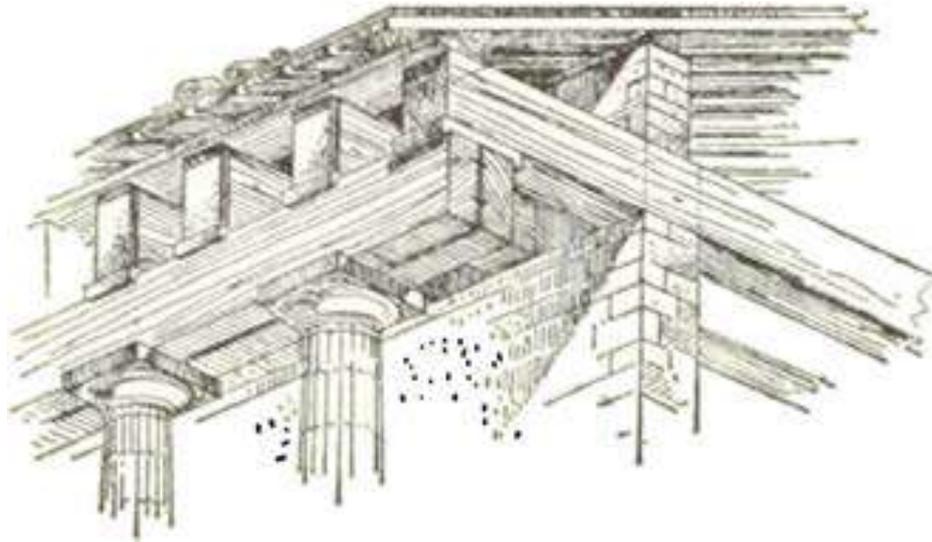


Figura 14 - Entablamento dórico em madeira

Fonte: Hansen (1971)

Observa-se um desenvolvimento similar da tradução em pedra das técnicas de carpintaria na arquitetura indiana e em outras partes do continente asiático: os mosteiros birmaneses e edifícios no Camboja, descenderam de protótipos de madeira. Inclusive, a utilização desse material como elemento construtivo na Ásia remonta há, aproximadamente, sete mil anos (STEINHARDT, 2019). Na arte da construção, várias civilizações, como a japonesa e a chinesa, elegeram a madeira como matéria-prima principal, empregando a pedra essencialmente nas fundações – escolha que perdurou até o século XIX por razões geográficas e climáticas (SCHWEITZER, 2004). Eram comuns edifícios, inclusive em altura¹², cujos elementos estruturais eram independentes e apenas encaixados entre si, permitindo maior flexibilidade entre suas juntas e conferindo proteção às edificações dos estragos provocados por terremotos, muito comuns na região. Por conta disso, Nancy Steinhardt (2019) explica que a construção modular era comumente empregada, desde elementos de menor escala, como pilares e vigas, até de maior escala, como seções inteiras de um edifício, o que permitia replicação, ajustes de dimensionamento, reposicionamento ou eliminação de peças com menor esforço, uma das principais razões a qual autora atribui a predileção pelo uso da madeira há tanto tempo nesses países.

¹² A exemplo do pagoda Tō-ji, construído em 756 no Japão, com 54m de altura (equivalente a 11 andares) e do pagoda Yingxian, construído em 1056 na China, com 67m de altura (equivalente a 13 andares)

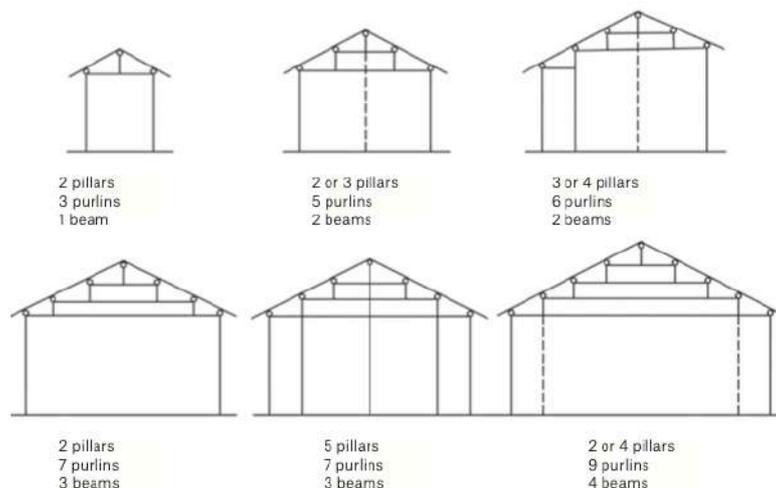


Figura 15 - Esquema que ilustra combinações de pilares, vigas, escoras, terças e caibros – os componentes modulares de uma estrutura de madeira China

Fonte: Steinhartdt (2019)

Semelhantemente, a madeira também continua sendo o material de construção preferido nos países do norte europeu até os dias atuais: Alemanha, Escandinávia, Dinamarca, Finlândia, Suécia, Noruega e até mesmo na Islândia, onde praticamente não crescem árvores. As construções em madeira finlandesas, especialmente as da porção leste, assemelham-se com as dos territórios vizinhos da Rússia e da Sibéria; enquanto as casas dinamarquesas estão intimamente correlacionadas com as do norte da Alemanha (HANSEN, 1971).

Assim, até o início do século XIX, a madeira era, de longe, o material de construção mais usado na maior parte da Europa Central e do Norte, na Ásia e na América do Norte. Nessa época, a heterogeneidade inerente e a variância natural da madeira eram aceitas e efetivamente utilizadas, e as intrincadas diferenças estruturais na matéria-prima foram empregadas como elementos de construção específicos por meio de técnicas de trabalho artesanal. Esses métodos de fabricação lentos, porém engenhosos, desenvolvidos e adaptados ao longo de centenas de anos, permitiram desenvolvimento e consagração desses modos construtivos. Além disso,

[...] outro campo onde se aplicou a técnica de construção em madeira [foi em] máquinas e maquinários, como os motores de guerra e de cerco, já conhecidos na antiguidade, os guindastes, as engrenagens mecânicas de grande escala para o transporte pesado e todas as formas de moinho de água e de vento. Antes que o ferro fosse empregado para esses fins - e não entrou em

pleno uso até o século XIX - muitas das partes móveis desses aparelhos, como rodas dentadas, guinchos, fusos e outros semelhantes, eram feitas de madeira (HANSEN, 1971, p. 6).

No Brasil, o uso da madeira também remonta a tempos ancestrais. Os indígenas originários do território nacional construía suas casas e espaços de celebração com estruturas nesse material, conectadas umas às outras por meio de sistemas de encaixe, e faziam o fechamento com folhas, palha, cipó ou argila. Todavia, Alves (2014) relata que a sabedoria construtiva dos povos nativos não despertou interesse nos colonizadores portugueses, portanto, após breve período de exploração do pau-brasil, a madeira foi preterida tanto na economia da colônia, quanto na sua arquitetura, evidenciado, inclusive, pelo desprovimento de documentos e materiais iconográficos que enfatizem tais tradições autóctones.



Figura 16 - Casa Xinguana
Fonte: (ALVES, 2014)

O reconhecimento acerca do uso da madeira na arquitetura brasileira ganha robustez a partir do período colonial, quando ocorre a expansão das construções que a utilizam como material base, a exemplo da taipa de pilão, de sopapo, o pau-a-pique e a palafita.

Na arquitetura tradicional, diversas foram as madeiras empregadas, assim como foi variado o seu uso. Roliças no

encaibramento das coberturas ou na armação da trama do pau-a-pique; e lavradas na estrutura de sustentação das coberturas e paredes, nos barrotes de sustentação de pisos e nas peças de enquadramento dos vãos. Na forma de tabuado para pisos, forros e aberturas; treliçadas para a vedação de janelas ou, ainda, delicadamente trabalhadas na forma de cachorros (apoios) para os beirais (SCHLEE, 2018, p. 14).



Figura 17 - Taipa de pilão
Fonte: Google Imagens¹³

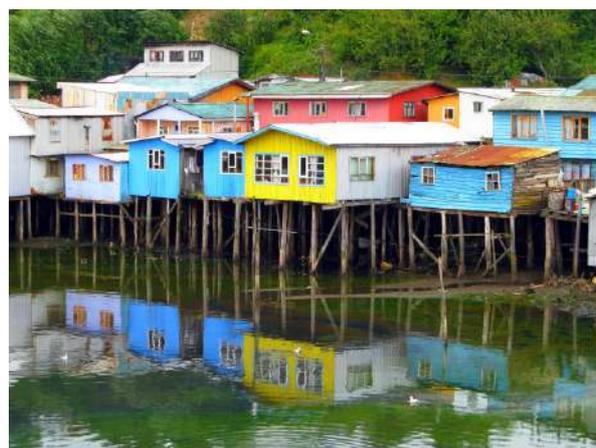


Figura 18 - Casas palafita
Fonte: Google Imagens¹⁴

A madeira também foi usada com muita expressividade em regiões que tiveram grande fluxo de imigrantes, especialmente na região sul, sob influência de italianos, eslavos, alemães e japoneses. Zani (2013) declara que no início do século XX, parte das construções da região, tanto na zona rural, quanto na urbana, eram em madeira.

Contudo, ainda assim, havia resistência em aceitá-la historicamente como elemento principal, reforçando o prejulgamento acerca do seu uso.

[...] a madeira não é vista sequer como material de construção e está associada à ideia de pobreza, transitoriedade e fragilidade, difundida de diversas maneiras: desde os improvisados

¹³ Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/arquiteturismo/13.154/7613>>. Acesso em 24 de agosto de 2021

¹⁴ Disponível em: <<https://www.idealista.pt/news/imobiliario/internacional/2019/07/31/40433-assim-sao-as-palafitas-as-casas-na-agua-que-sao-uma-aposta-dos-hoteis-de-luxo>>. Acesso em 24 de agosto de 2021

barracos das favelas, das formas e escoras para concreto com seu caráter provisório e, inclusive, através da fábula dos três porquinhos (BERRIEL, 2009, p. 55)

Todas características que Aflalo (2020, p. 21) atribui “à linguagem, e não à materialidade em si” desse material.

Do mesmo modo, nos Estados Unidos e no Canadá a madeira é o material de construção mais abundante na porção norte do continente e sua aplicação remete a tempos pretéritos, por parte dos ocupantes nativos do território. Com a chegada dos primeiros colonos, familiarizados com seu uso, ao se estabelecerem, replicaram as tradições artesanais construtivas da arquitetura inglesa no Novo Mundo (HANSEN, 1971).

A busca por maior durabilidade do material, alturas mais eminentes¹⁵, inovação estrutural e novos estilos arquitetônicos conspiraram para recuar os avanços na arte da madeira. O uso do aço e do concreto atingiu altos patamares nos centros culturais mundiais durante os séculos XIX e XX e a madeira passou a ser associada a construções de nível inferior, em termos de segurança e durabilidade (MAYO, 2015). Mayo (2015), atribui duas razões principais para essa mudança rápida e notável na cultura da construção urbana. Em primeiro lugar, o desmatamento extensivo, especialmente na Europa Ocidental, onde cerca de 70% de regiões de mata foram convertidas para outros usos, reduzindo drasticamente a oferta do material. Em segundo lugar, a ocorrência frequente de incêndios graves em cidades ao redor do mundo.

Um exemplo que ilustra bem essa questão é o grande incêndio ocorrido em Londres no ano de 1666 que, tendo provocado uma extensa destruição, fez necessário um esforço de cerca de 30 anos para que a cidade fosse reconstruída, porém dessa vez em pedra (ALVES, 2014, p. 25)

¹⁵ Vale ressaltar aqui que existe uma resistência corroborada pelo senso comum que a madeira tem baixa durabilidade e não consegue vencer grandes alturas. Entretanto, tais afirmações são parcialmente procedentes, pois dependem de diversos fatores como classificação de espécies, parte da árvore, tratamento da matéria prima, desenho da edificação, técnicas e detalhamentos construtivos, uso de aditivos, entre outros. Conforme pontuado por Larsen e Marstein (2016), em circunstâncias favoráveis, a madeira com classificação média durará mais de mil anos

Somado a isso, o desenvolvimento da tecnologia, impulsionado pela Revolução Industrial, da construção com materiais contemporâneos e o surgimento de novos programas espaciais que exigiam maiores vãos e alturas, também contribuíram para a progressiva transição da madeira por outros componentes (ALVES, 2014).

Apesar dessa massiva substituição, a madeira nunca deixou, efetivamente, de ser parte integrante do canteiro de obras, seja diretamente, como elemento construtivo principal, secundário, seja como “coadjuvante”, a exemplo da sua ampla utilização em fôrmas e escoras de concreto. De qualquer forma, em escala mais discreta quando comparada ao concreto e ao aço, o desenvolvimento industrial também ressoou em como a madeira era processada e utilizada. As novas técnicas e a racionalização dos processos colocam a produção de elementos nesse material em um patamar coerente com o avanço tecnológico a exemplo do emprego do *balloon frame*.

O *balloon frame*, composição formada por peças leves e padronizadas de madeira fixadas por pregos, foi um sistema construtivo que surgiu nos Estados Unidos em meados do século XIX e sua invenção praticamente transfigurou a construção em madeira de um método artesanal complicado, praticado por mão de obra qualificada, para um processo industrial (GIEDION, 1959). E esse foi um dos primeiros procedimentos de racionalização e de produção em série de elementos em madeira, dos tempos modernos, que não somente se estabeleceria na cultura construtiva norte-americana de forma definitiva, mas se replicaria em larga escala em diversos territórios. Esse sistema

[...] foi muito útil para determinar o tipo de relação produtiva que se pretendia estabelecer entre o Movimento Moderno e a indústria, ou seja, uma relação mediada por critérios como projetar com o mínimo de componentes, padronizar, produção em série, montar com rapidez e facilidade, economia de recursos materiais e humanos, etc. [...] proclamando um discurso técnico-econômico no qual o surgimento da Arquitetura Moderna foi condicionado à adoção, por arquitetos, engenheiros, construtores, industriais e público em geral, das lógicas de produção industrial e à sua aplicação na produção de casas. (MONDRAGÓN e TÉLLES, 2016, p. 48)



Figura 19 - Balloon Frame
 Fonte: Aflalo (2020)

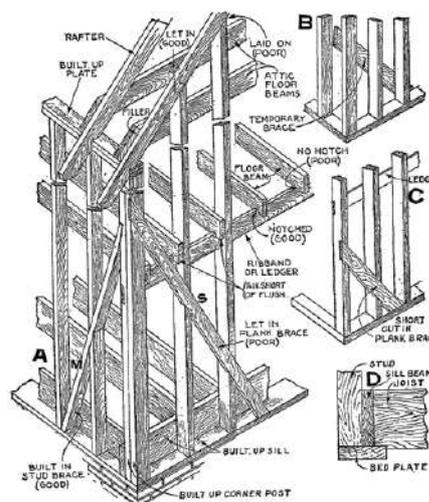


Figura 20 - Balloon Frame
 Fonte: Aflalo (2020)

Já no século XX, com a crescente demanda por habitação em virtude do pós-guerra e a ascensão do Modernismo como estilo arquitetônico vigente, a madeira se fez presente, sumariamente, de três formas: resultante de processos fabris, seja como matéria prima de produtos “engenheirados”¹⁶ ou como peças pré-moldadas replicadas em série; como material construtivo principal objetivando resgatar heranças e tradições; e como elementos secundários decorativos ou nos meios de produção (ex: fôrmas para concreto armado).

Relativo à primeira forma, que impõe uma ética racional ao seu uso, a madeira representou uma alternativa interessante para reprodução em massa, por ser de fácil processamento e por demandar menores custos de produção – a deliberação em utilizá-la deve ser entendida como meramente econômica (MAYO, 2015). Nesse sentido, Frank Lloyd Wright, arquiteto norte-americano já familiarizado com o trato do material, cria em 1934 as *Usonian*¹⁷ Houses, unidades habitacionais destinadas a família de renda média, projetadas à luz da possibilidade de industrialização e da

¹⁶ Neologismo. Do inglês “*engineered*”, não possui tradução exata para o português. O termo “engenheirado” foi adaptado e utilizado por Aflalo (2020) e se refere a uma gama de produtos derivados de madeira que são fabricados ligando ou fixando os fios, partículas, fibras, folhas ou placas de madeira, juntamente com adesivos ou outros métodos de fusão para formar um material industrial composto – I.e. madeira compensada, MDF, chapa de OSB, etc

¹⁷ Palavra usada por Frank Lloyd Wright para se referir aos Estados Unidos em geral, em detrimento à palavra América

produção em massa. O rigor técnico, a racionalização da construção e o custo reduzido foram decisivos para o sucesso dessa proposta.

[...] os materiais e as características espaciais das casas *Usonian* proporcionariam uma sensação de serenidade e segurança permeada por materiais naturais e pelo odor da madeira. A madeira, então, teria nessas obras um duplo significado: por um lado, seria adequada para a construção de casas de baixo custo de produção estandarizada e, por outro, contribuiria para a criação de uma atmosfera de aconchego e bem estar (ALVES, 2014, p. 29)

Ademais, Alves (2014) declara que essas teriam na obra de Frank Lloyd a mesma relevância que a *Unité d'Habitation* tem para Le Corbusier – como proposta para habitação do século XX.



Figura 21 - Casa Usoniana Pope-Leighey de Frank Lloyd Wright, 1941
Fonte: National Trust for Historic Preservation

Da mesma maneira, o *Case Study Houses* (1945-1960), foi emblemático para a divulgação dessas novas possibilidades da indústria da pré-fabricação da madeira. O programa era um experimento no campo da arquitetura residencial norte-americana

patrocinada pela revista *Arts & Architecture*¹⁸ e consistia na concepção e construção de casas modelo econômicas e eficientes, que se destinassem a pequenas famílias sem empregados, e visava apresentar rápida alternativa para a escassez de moradia. Esses projetos propunham protótipos de casas que pudessem ser fabricadas industrialmente, seja como unidades isoladas ou como comunidades inteiras (MCCOY, 1977).

Alguns dos projetos empregavam estrutura metálica, apesar da maioria ser concebida em estrutura de madeira maciça ou laminada, vedada com painéis de gesso ou de compensado. Tal definição evidencia que a “oscilação entre o uso do aço e da madeira no projeto de casas ligadas a um raciocínio industrial sugere que talvez ambos os materiais possuam qualidades em comum” (ALVES, 2014, p. 31). E, de fato, ambas permitem ereção de um esqueleto independente, cujas peças podem ser confeccionadas em larga escala, entretanto, com a grande distinção que o aço “exige um detalhamento completo, um desenho na escala da máquina” enquanto a madeira “seria capaz de incorporar acertos de última hora” com ferramentas de uso cotidiano no local de implantação (ALVES, 2014, p. 31). Outrossim, McCoy (1977) enfatiza que tais projetos foram preponderantes à proposição de novos materiais e a reutilização de materiais ancestrais, contudo, sem serem associados à ideia de “chalé” e sim à racionalidade e à estética modernas.

Na *Arts & Architecture*, edição referente à Bass House¹⁹, lê-se no artigo:

Esse tem sido um projeto muito gratificante e vem fundamentando uma convicção quanto ao uso de produtos de pré-fabricados de madeira beneficiados em fábrica. O sucesso da instalação do telhado, em particular, incentiva uma maior exploração no desenvolvimento de sistemas de painéis estruturais. A laminação, a colagem sob pressão e a impregnação plástica dão

¹⁸ *Arts & Architecture* (1929–1967) foi uma revista norte-americana de design, arquitetura, paisagem e artes. Foi publicada e editada por John Entenza de 1938 a 1962 e David Travers de 1962 a 1967 e desempenhou um papel significativo na história cultural de Los Angeles e no desenvolvimento do Modernismo da Costa Oeste dos Estados Unidos em geral. A contribuição cultural mais significativa da revista foi a criação, patrocínio e publicação do programa Case Study Houses

¹⁹ Case Study House #20, construída em 1958. Elaborado pela firma Buff, Straub and Hensman para Saul Bass, designer gráfico e cineasta americano vencedor do Oscar. Atualmente, a casa é reconhecida como patrimônio cultural pelo *Los Angeles Conservancy*

um novo significado a esse material tradicional, indicando a direção de seu uso racional como parte de nosso vocabulário contemporâneo de técnicas estruturais (ARTS&ARCHITECTURE, 1958, p. 22)



Figura 22 - Bass House. Case Study House #20, de autoria da firma Buff, Straub and Hensman em 1958. Los Angeles, Estados Unidos

Fonte: Arts & Architecture (1958)

A proposta da *Case Study Houses* ressoou, inclusive, no Brasil. Oswaldo Bratke, arquiteto paulista, em sua trajetória profissional, abordou o uso de elementos pré-fabricados em madeira na residência “Casa e Atelier do Arquiteto” na rua Avanhandava, em São Paulo que, inclusive, lhe rendeu uma publicação na revista *Arts & Architecture*²⁰, criadora do programa. Segundo Mônica Junqueira (2016), tal feito estimulou o profissional a investir e experimentar a racionalização construtiva, visando reduzir prazo e custo.

²⁰ Volume 65, Edição 10, páginas 32-34, outubro de 1948



Figura 23 - Casa e Atelier do Arquiteto de Oswaldo Bratke

Fonte: Arts & Architecture (1948)

Nessa abordagem, certamente, sua obra mais paradigmática é a dos núcleos habitacionais na Serra do Navio (AP) para a mineradora Icomi²¹ no ano de 1956. A madeira foi uma opção lógica, beneficiando-se da abundância de matéria prima na região, mas também refletia o interesse de Bratke em explorar as potencialidades da tecnologia e estética moderna, utilizando-se do material consagrado.

No caso das residências, o equacionamento de todas essas questões levou a um desenho moderno e a uma planta funcional bem resolvida. A estrutura, caixilharia, piso e forro das casas foram feitos em madeira, material abundante na região; as vedações foram resolvidas com blocos de concreto fabricados no próprio local (ALVES, 2014, p. 102)

²¹ Indústria e Comércio de Minérios S.A. (Icomi)



Figura 24 - Casas na Vila Serra do Navio
Foto de Nelson Kon



Figura 25 - Capela da Vila Serra do Navio
Foto de Nelson Kon

Da mesma forma, o arquiteto Sergio Rodrigues, desde 1959, vinha desenvolvendo estudos para o SR2 – um sistema estrutural independente em madeira. Era constituído por pilares, vigas e painéis pré-fabricados, sem ser estático: o variado arranjo desses elementos permitia flexibilidade compositiva (CAVALCANTE, 2015). Em 1960, Rodrigues foi convidado a expor o SR2 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, causando grande impacto, sendo comparado, até mesmo, com o progresso de Brasília.

[...] acreditava-se numa convergência entre o sistema pré-fabricado de Sergio Rodrigues e a construção da nova capital, visto que ambos os projetos podiam ser enquadrados, afinal, dentro da mesma perspectiva de industrialização do país (CAVALCANTE, 2015, p. 72)

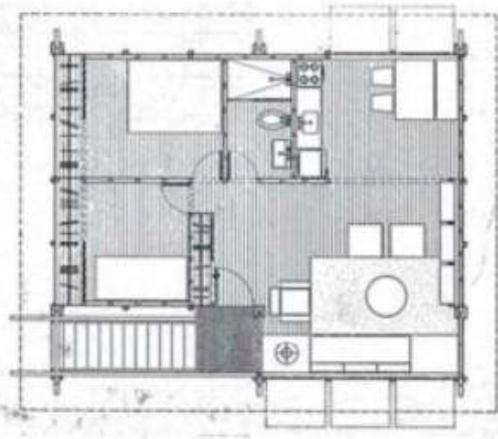
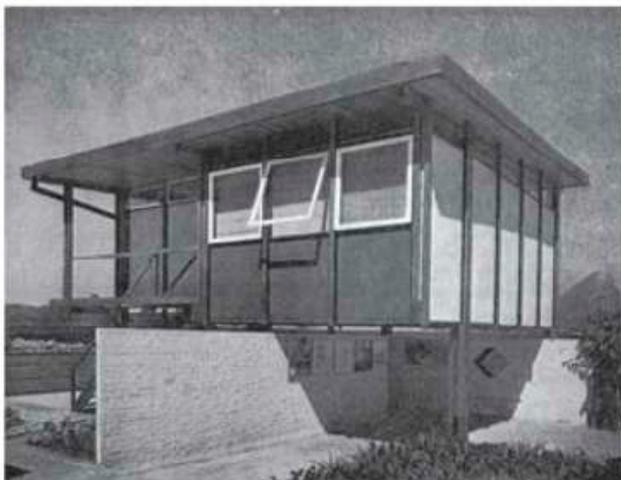


Figura 26 - Fotografia e planta baixa de casa que utiliza o sistema SR2
Fonte: Maia (2012)

E, entre 1962 e 1967, Sérgio pôs em prática seus estudos do sistema SR2 em construções no Iate Clube de Brasília e nos pavilhões OCA 1 e OCA 2, para hospedagem de professores e restaurantes na Universidade de Brasília. Esse último, perdura até os dias atuais, constituindo um dos ícones do Campus Darcy Ribeiro. Além de Bratke e Rodrigues, pode-se destacar a atuação de Zanine Caldas, Severiano Porto, Lucio Costa, Lelé e de outros profissionais que viram na madeira uma oportunidade de desenvolver um espaço moderno com material consagrado.

Conforme tratado no capítulo 1.1, embora o Modernismo tenha sido retratado como uma experiência de ruptura com o passado, o que ocorreu, de fato, foi a ressignificação desse: a tradição não pode ser pensada separadamente da modernidade (MENGES, SCHWINN e KRIEG, 2017). Nas palavras de Comas (2002, p. 87)

A condição moderna implica coexistência de materiais, técnicas e componentes tradicionais e modernos. A arquitetura moderna não se reduz a novos materiais, novas técnicas ou novos elementos

Por isso, relativo à segunda forma pela qual a madeira se fez presente, mais do que somente explorar suas potencialidades tecnológicas por questões econômicas ou facilidade de obtenção, muitos arquitetos modernistas aplicaram-na como uma maneira de honrar seus costumes e tradições expressando-as por meio de um raciocínio espacial moderno. Esse regionalismo não deve ser interpretado como uma posição de pura nostalgia, e sim como a relação dialética sempre presente entre tradição e modernidade.

Para Frampton (2007), os chamados “pioneiros do Modernismo” começaram a conceituar o projeto moderno à sua maneira, reinterpretando o vernáculo em termos de tecnologia moderna a fim de criar uma arquitetura socialmente mais identificável e, portanto, capaz de incorporar valores locais, ao mesmo tempo em que se inovava. Malcom Quantrill (2007) salienta que isso não significa que não houve influências externas no desenvolvimento de estilos locais, mas que essas foram ressignificadas buscando compreensão de geometrias conhecidas, explorando contextos familiares e estimulando "sensações" arquitetônicas vestigiais.

De acordo com Segawa (2010, p. 96), Lucio Costa logo se manifestou acerca dessa “relação incestuosa entre tradição e modernidade”.

Essa quebra de rigidez, esse movimento ordenado que percorre de um extremo a outro toda a composição tem mesmo qualquer coisa de barroco – no bom sentido da palavra – o que é muito importante para nós pois representa de certo modo uma ligação com o espírito tradicional da arquitetura luso-brasileira

Assim sendo, é necessário destacar uma das obras mais emblemáticas de Costa que concretizava justamente ambos os pontos: o Park Hotel. Construído em 1944 em Nova Friburgo - RJ, devido à solicitação de César Guinle²², pretendia servir como ponto de descanso para potenciais compradores de terrenos da região do Park São Clemente que, na época, era propriedade da família Guinle. Diante disso, o hotel era, inicialmente, provisório com previsão de vida-útil de dez anos.

A prefeitura de Nova Friburgo, por meio de decreto-lei, determina que as construções locais deveriam ter “cunho marcadamente campestre” e os hotéis, em particular, seguir o estilo “hotel de montanha” (COMAS, 2002, p. 266). Comas (2010) revela que Lucio Costa não se importuna com a exigência imposta e, ao definir o partido do edifício, opta pela utilização de estrutura mista em alvenaria e madeira, visando conferir feição campestre à composição.

Embora mais complicado que fazer o hotel com paredes de alvenaria portantes, o uso da madeira era o modo mais contundente de conjugar caráter de cabana, com suas conotações de moradia primitiva, efêmera, precária, e a demonstração de independência moderna entre suporte e vedação (COMAS, 2002, p. 266).

²² Cesar Guinle foi um engenheiro e político brasileiro, prefeito da cidade de Nova Friburgo no período de 1942-1951, herdeiro dos Guinle, família tradicional da elite financeira e social carioca desde o século XIX.

O edifício, predominantemente horizontalizado, foi implantado na porção mais alta de um lote exíguo, que apresenta expressiva declividade. Devido a isso, o programa define bem suas funções e se materializa em dois andares: no térreo, a área social e a ala de serviços e no primeiro pavimento, elevado sobre ele por meio de pilotis de madeira roliça, as suítes, acessadas por galeria de circulação, distribuição semelhante a empregada no Grande Hotel de Ouro Preto.



Figura 27 - Fachada posterior do Park Hotel

Foto de Nelson Kon



Figura 28 - Fachada frontal do Park Hotel
Foto de Nelson Kon

Há grande distinção entre os dois pavimentos. Na forma, além da acentuada definição de volumes, Costa utilizou diferentes materiais: o andar térreo, ou seja, no piloti há fechamentos parciais em panos de vidro, de modo a enfatizar a translucidez entre interior e exterior, e também apresenta alguns trechos de paredes de pedra; já no andar superior, a porção principal, que corresponde aos quartos, é majoritariamente de alvenaria caiada, sendo a da fachada posterior composta por trecho avarandado protegido por guarda corpo de treliças de madeira pintadas de azul; adjacente a ele, há um apêndice, que abriga a galeria de circulação, em madeira aparente, e ambos volumes estão protegidos por uma única cobertura recoberta por telhas coloniais de uma água. Já na função, a planta compartimentada do pavimento dos dormitórios se contrapõe à planta livre do térreo, ambos configurados de forma autônoma da estrutura.



Figura 29 - Detalhe da fachada posterior do Park Hotel

Foto de Nelson Kon

Ao contrário da grande maioria dos arquitetos modernistas da época, Lucio não limitou o uso da madeira a papéis secundários. O intuito de aplicá-la não se justifica pela circunstância da efemeridade do edifício e sim como uma forma de incluir elementos da cultura popular que expressam uma arquitetura moderna enraizada num passado luso-brasileiro.

A evocação de tempos distantes é parte da equação. Pau roliço rima com o assentamento inicial do português na terra americana e a morada índia que o precede. Pau-a-pique ou taipa de sopapo ou taipa de mão, técnica ainda prevalente no país rural da época, foi, parece, introduzida aqui pelo africano escravo. A treliça azul integra o vernáculo colonial. [...] Contudo, Lucio também nota que a arquitetura moderna se funda na estrutura independente e na redução dos elementos técnico-constructivos primários à sua geometria essencial, no despojamento das suas superfícies de toda decoração (COMAS, 2010, s.p.)

A união dos elementos tradicional, colonial e popular, nesse caso simbolizados, principalmente, pelo uso de materiais consagrados de forma rudimentar, quando aplicados a conceitos modernos (pilotis, estrutura independente da vedação, planta livre) resultam em uma composição genuinamente modernista que consegue reverenciar as particularidades históricas e culturais do local em que se insere. Para Wisnik (2001, p.13, apud ALVES, 2014), Lucio foi referência, sendo o arquiteto “o sujeito

definidor de uma importante singularidade da história arquitetônica brasileira: a da conexão entre modernidade e tradição". Conforme Bruand discorre, o Park Hotel comprovava

[...] que a arquitetura contemporânea não estava obrigatoriamente ligada ao emprego de materiais artificiais atuais e que, em certos casos, para construções de pequeno porte, podia-se lançar mão de recursos tradicionais sem com isso renunciar às grandes conquistas do século XX e aos princípios enunciados por Le Corbusier. (BRUAND, 1981, p. 132)

Em vista disso, Alves (2014) argumenta que profissionais que buscavam aproximação e valorização da sua herança cultural frequentemente aplicavam a madeira como contraponto ao desenho modernista, especialmente quando usada em seu aspecto “natural”.

É interessante notar que, nesse par de elementos contraditórios, a madeira representava a tradição popular e a rusticidade, enquanto que a planta e a volumetria remetiam à modernidade. Essa associação da madeira a um certo primitivismo, que se repetiu em diversas obras modernas que exploraram a tensão entre modernidade e tradição, deve ser entendida como uma escolha, pois, como vimos, na década de 1940 já havia no Brasil diversas estruturas em madeira extremamente arrojadas [...] (ALVES, 2014, p. 62)

Sob esse viés, além dos profissionais brasileiros citados anteriormente, pode-se destacar a atuação do arquiteto finlandês Alvar Aalto, um dos maiores ícones da Arquitetura Moderna em madeira. Sua singularidade derivou da sua capacidade de estender, modificar e combinar tradição com abordagens internacionais, alcançando um resultado de design que evocava elementos reconhecíveis, contudo, sob formas originais, sintetizado, principalmente, com a adoção da madeira (QUANTRILL, 1989). Aalto não se limitou a utilizar métodos consagrados ou novas tecnologias, mas buscou desenvolver um procedimento próprio que resultou na sua linguagem projetual

única ou, como disse Quantrill (1989, p. 72): “Para Aalto, a cor e a textura aconchegante da madeira poderiam funcionar como um refúgio em um mundo que, já nos anos 1930, oprimia por meio de sua crescente brutalidade mecânica”.



Figura 30 - Biblioteca de Viipuri de Alvar Aalto

Fonte: ArchDaily



Figura 31 - Heilig Geist Kirche de Alvar Aalto

Fonte: ArchDaily

Até mesmo Le Corbusier, pioneiro do concreto, explorou as possibilidades expressivas da madeira na sua menor e única obra construída para si: o *Cabanon*²³, residência em madeira compensada revestida externamente por troncos roliços datada de 1951, cujas dimensões foram inteiramente alicerçadas em proporções humanas. Simon Unwin (2010) menciona que foi nela que o arquiteto experimentou a aplicação do sistema Modulor²⁴.

Havia um grande contraste entre o exterior e o interior. Enquanto o primeiro era revestido de troncos de árvore em estado bruto, aludindo o primitivo, o segundo era meticulosamente projetado seguindo princípios matemáticos, cortejando a célebre

²³ *Cabanon* é um diminutivo da palavra francesa “cabana”, remetendo ao primitivismo bucólico, como as pequenas casinhas utilizadas por pastores. Esses *cabanon* simbolizam que as origens da arquitetura residem no design da cabana primitiva

²⁴ Modulor é uma escala antropométrica desenvolvida por Le Corbusier. O arquiteto inspirou-se em medidas humanas, a unidade dupla (anglo-saxônica e o sistema métrico), escala de Fibonacci e a proporção áurea, com o objetivo de descobrir proporções matemáticas no corpo humano e aplicar esse conhecimento na arquitetura

máquina de morar. Apesar disso, Alves salienta que, para Corbusier, ambas as qualidades – primitivo e racional – não necessariamente representam antinomia: “sendo a razão um traço essencial do homem, esta estaria instintivamente presente desde as primeiras construções humanas através da geometria” (ALVES, 2014, p. 37). Ademais, o *Cabanon* é uma obra singular na carreira de Le Corbusier, sendo reconhecida, inclusive, pela UNESCO como uma contribuição notável para o Movimento Moderno, demonstrando que até mesmo profissionais consagrados na arte do *béton brut* experienciaram a versatilidade da madeira na perspectiva modernista.



Figura 32 – Exterior da Cabanon
Fonte: Curtis (1982)



Figura 33 - Interior da Cabanon
Fonte: Unwin (2010)

Não obstante, a madeira foi, de maneira geral, utilizada de modo restrito nas obras emblemáticas do período, fato que não diminui sua importância no desenvolvimento do Movimento Moderno, sobretudo no Brasil, podendo, inclusive, ser entendida como essencial (porém descartável) para a efetivação desse – na função de fôrmas e no escoramento das estruturas de concreto, constituindo a terceira principal maneira na qual a madeira se fez presente. Chaim (2017) enfatiza que os resultados plásticos de grande parte das obras do Modernismo nacional erigidos em concreto e aço só foram possíveis com o auxílio dos moldes nesse material.

É necessário pontuar que, no Brasil, o desenvolvimento do Modernismo defronta-se com a precariedade dos recursos da construção civil, conciliando inovações técnicas e formais com métodos e processos construtivos tradicionais. Diniz e Caldas

(2016, p. 268) argumentam que essa “grande dependência de métodos artesanais” não deve ser entendida somente como um aspecto negativo, pois também possibilitou assomar a singularidade plástica de edifícios vinculados aos valores modernos, muitas vezes limitados por processos de padronização.

[...] o uso de moldes e formas artesanais se apresenta como um recurso apropriado, uma vez que as lâminas de madeira prensada, que constituem as formas e moldes, podem ser cortadas e montadas com bastante liberdade, desvinculadas das medidas pré-fabricadas, assim as proporções e limites do edifício se constituem de modo independente e particular. (DINIZ e CALDAS, 2016, p. 269)

Zani (2013) considerava esse fato um grande *cliché*: na tentativa de colocar o país a par do cenário internacional, propondo uma arquitetura em sintonia com a ideia de uma sociedade urbana e industrializada, o edifício em concreto armado, material tecnológico, somente era possível devido à contribuição de fôrmas de madeira bruta, material associado a agrupamentos rudimentares. Deve-se também mencionar o afastamento da premissa da superfície ascética, perfeitamente lisa, amplamente defendida na gênese do Movimento Moderno, visto que a feição dos edifícios em concreto, especialmente no que diz respeito à estética brutalista, contaram com as impressões deixadas pelos moldes de madeira, vestígios da modelagem *in loco*, que Diniz e Caldas (2016, p. 271) interpretam como positivos, por testemunharem o momento e modo construtivo do período, tornando o edifício em concreto uma

[...] peça única, modelada cuidadosamente por meio das técnicas de carpintaria que, ao absorver novas linguagens e métodos, se manteve como protagonista, mesmo anonimamente, na arte de construir

Por fim, identifica-se que a madeira, sempre se fez presente nas histórias das civilizações, sendo para algumas, até os dias atuais, material eleito nas construções contemporâneas. Os modos construtivos evoluíram, contudo, as características intrínsecas da madeira como possibilidade de modulação, produção em massa, aspectos

empregados desde os primórdios, foram, de maneira análoga, aproveitadas na Arquitetura Moderna. Sob outro viés, durante o mesmo período, havia profissionais que buscavam nesse material uma forma de cultuar suas raízes, demonstrando que no desenho moderno também era possível abrigar o discurso da herança cultural. De qualquer maneira, edificada em madeira, concreto, vidro ou aço, quais seriam as particularidades e desafios próprios à preservação da arquitetura moderna?

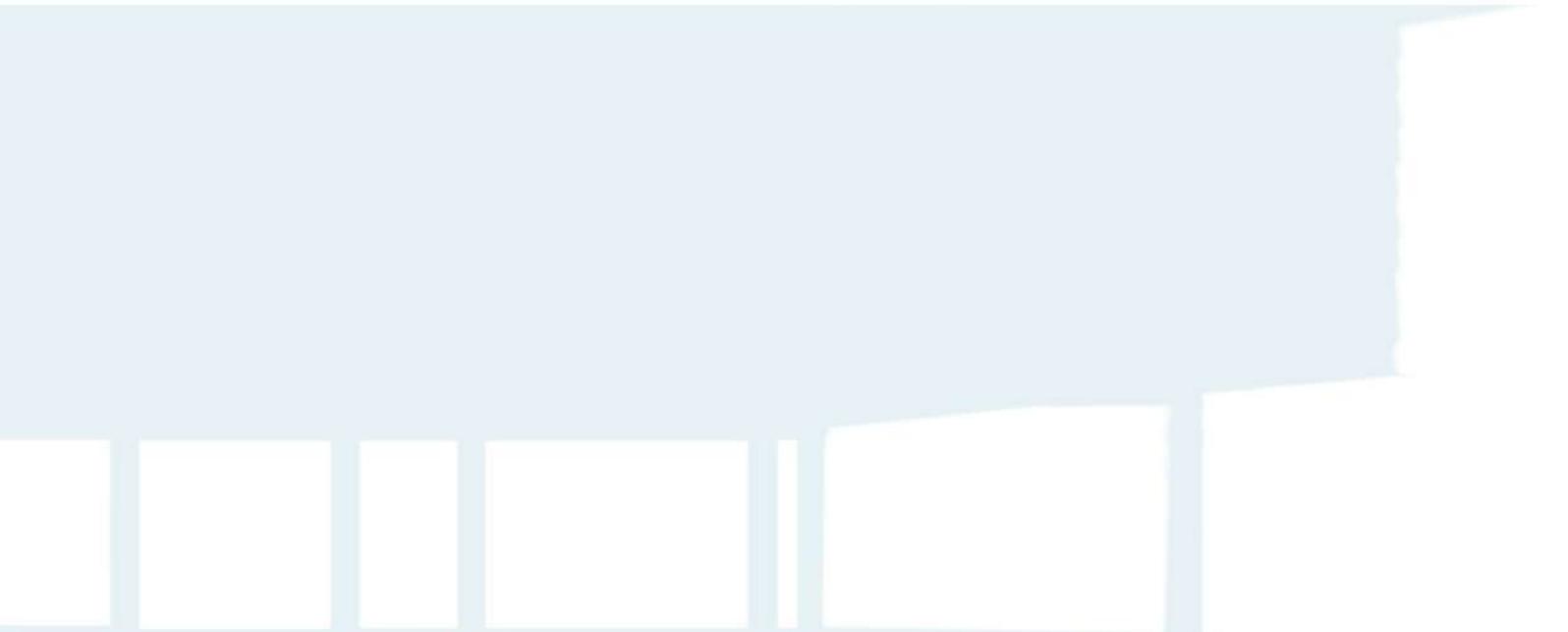
2

PRESERVAÇÃO DA ARQUITETURA MODERNA



2.1

ARQUITETURA MODERNA E SUAS PECULIARIDADES



2.1

"This is the area of conservation where future and past collide, where creator and conservator may come together, and where we have better access than ever before to firsthand knowledge of why and how places were created. But despite considerable professional interest and an admirable body of conservation knowledge, there remain many challenges"²⁵

Susan Macdonald

O debate acerca da preservação da arquitetura moderna é relativamente recente e tem ganhado força nas últimas décadas. Desafiando seus propósitos, por vezes efêmeros, a preservação desse patrimônio é crucial para a memória das ideologias que geraram sua criação. No entanto, há uma série de características presentes nos edifícios modernos, que trouxeram novos desafios para sua conservação, especialmente com relação à proteção da materialidade original do bem. Ademais, os valores pelos quais tais edificações vêm sendo reconhecidas não são de fácil apreensão e muitos exemplares do Modernismo estão sob risco de descaracterização, demolição ou se perderam em decorrência dos efeitos do tempo. Para esta pesquisa elencou-se, dentre os pontos elucidados por Susan Macdonald (2013) e Theodore Prudon (2008), quatro desafios essenciais à preservação da arquitetura moderna: falta de reconhecimento e proteção dos bens; obsolescências causadas pela rigidez funcional e dificuldade de adaptabilidade; uso de materiais ao qual se desconhecia o desempenho ou uso de materiais tradicionais de forma não usual; e, por fim, a ausência de manutenção dos bens.

Macdonald (1996) defende que questões relativas à falta de reconhecimento e de proteção, no que se refere ao bem construído, consistem em um dos dilemas mais comumente citados ao se discutir a salvaguarda do patrimônio do século XX. A

²⁵ Em tradução livre: "Esta é a área de conservação em que o futuro e o passado colidem, em que o criador e o conservador podem se unir e quando temos maior acesso do que nunca ao conhecimento de por que e como os lugares foram criados. Mas, apesar do considerável interesse profissional e um admirável corpo de conhecimento de conservação, ainda existem muitos desafios"

autora pontua que, por mais que as instituições de proteção estejam empenhadas em proteger esse acervo, a aceitação pelo público em geral ainda encontra barreiras. Segundo Lira (2012) a atribuição de valores deve ser a primeira questão a ser resolvida quando se lida com bens de interesse cultural: no processo de conservação, para que exista uma base sólida nas tomadas de decisões, a clara articulação do significado do imóvel é um passo essencial (NORMANDIN e MACDONALD, 2013). Lira (2012) prossegue assinalando que a hesitação em reconhecer a significância cultural dos exemplares da Arquitetura Moderna pode se dar, dentre outros motivos, pela falta de conhecimento dos seus valores históricos e artísticos, pela ausência do sentimento de pertencimento e identificação das pessoas com os bens ou por ambos. Ressalta-se que ao se lidar com preservação deve-se atentar que todas as ações que envolvam patrimônio visam, justamente, a manutenção dos valores contidos na sua significância cultural. Entretanto, conforme redigido na Carta de Burra (ICOMOS, 1999), essa “nem sempre está a vista, muitas vezes é preciso explicitá-la” (LIRA, 2012, p. 9).

Posto isso, Zancheti e Hidaka (2014) apresentam dois pontos de vista acerca da responsabilidade da identificação dos valores de um bem. O primeiro discorre que a significância de um edifício é um aspecto imaterial concedido pela sociedade a partir da interação de pessoas e grupos, resultando em valores historicamente definidos a depender da forma como são apreendidos por quem se relaciona com o bem. Portanto, tais significados não podem ser considerados absolutos por estarem sujeitos ao julgamento e à validação de variados atores sociais. O segundo argumenta que cabe a especialistas técnicos analisarem, identificarem e interpretar, de forma assertiva, as “qualidades objetivas” da edificação, visão consoante com a recomendada na Carta de Burra. Por conseguinte, diferentemente do primeiro ponto de vista, a significância do edifício é permanente, independe dos contextos históricos, orienta possíveis intervenções e restauros, além de estipular os valores a serem preservados ao longo do tempo (ZANCHETI e HIDAKA, 2014).

Prudon (2008) sustenta a segunda perspectiva relatando que, enquanto a opinião popular julga algo como desinteressante, a Academia explora antecedentes e impactos, atribuindo valor ao que, à primeira vista, aparentava ser irrelevante. Por isso, para Lira (2012), a forma mais eficaz de estimular a consciência da população quanto à importância em se preservar os bens modernos é por meio da educação patrimonial

e da disseminação de suas características e de seus significados. É no presente que a sociedade se apropria de valores e da importância de objetos do passado adquiridos por meio de instrumentos de memória: o julgamento e validação social são feitos a partir da ótica atual. À vista disso, Jokilehto (2003) ressalta que assimilar a significância de algo, geralmente, requer tempo. Para a atual geração de profissionais, estabelecer a relevância cultural do ambiente construído do século XX além de desafiador é, muitas vezes, conflitante.

Nesse cenário, pode-se atribuir à sua proximidade temporal uma das razões da dificuldade em se reconhecer esses bens. Prudon (2008, p. 28) discorre que tal desconforto provém do fato de que os edifícios mais recentes transmitem sensação de impermanência, não necessariamente advinda da decisão projetual do autor, mas reflexo da própria narrativa da modernidade: “nossas vidas são muito mais transitórias e nossos edifícios, menos duráveis”. Gonsales defende que, ao contrário do monumento antigo, que carrega consigo o aspecto de algo que não existirá mais, de “irrecuperável, de uma perda, se ocorrer, irremediável”, o patrimônio moderno, faz parte do cotidiano da sociedade:

(...) ainda vivemos em casas modernas, trabalhamos em edifícios modernos. Essas edificações, aparentemente, podem ser feitas e refeitas a qualquer momento e seu aspecto de descomponibilidade e reprodutividade, e assim de repetição, corrobora essa visão (GONSALES, 2008, p. 13)

e, por conseguinte, justifica o estranhamento e indiferença por parte dos habitantes da cidade em reconhecer sua significância. Jokilehto complementa dizendo que, por mais que as cidades estejam delineadas por obras do Movimento Moderno, há dificuldade em compreendê-las por parecer que “estamos julgando a nós mesmos” (JOKILEHTO, 2003, p. 108).

Cunninham (1998) defende que o principal motivo para conservar as manifestações do Modernismo não é a nostalgia, mas o seu sucesso enquanto manifestação de princípios arquitetônicos e estéticos notáveis. Seu reconhecimento cultural reside exatamente na identificação de um edifício que representa “espírito da época”

incorporando-o como um bem de interesse patrimonial, cultural ou histórico. Ademais, nesse reconhecimento de elementos significativos, residem “modos de identificação de uma arquitetura com potencial para ser reapropriada”, fornecendo à cultura ferramentas de preservação de si mesma (GONSALES, 2008, p. 11).

A principal distinção entre imóveis e obras de arte, no que tange a preservação, é o uso que, dentre outros conceitos, define-se como a condição necessária para a operação de algo, a habilidade em adequar a edificação para a continuidade do desempenho de suas atividades ou até mesmo a adaptação a novas funções com outros padrões espaciais. O segundo ponto elucidado por Macdonald (2013) e Prudon (2008) se refere à redução da vida útil decorrente da rigidez funcional e dificuldade de adaptabilidade dos edifícios modernos – circunstâncias que afetam diretamente a continuidade do funcionamento e operação dos bens.

Desde a Carta de Veneza, datada de 1964, coloca-se que a destinação de uma função útil para um edifício é fator imprescindível para sua conservação e, portanto, a capacidade em desempenhar sua finalidade contribui para a sua manutenção e continuidade (MEDEIROS e FERREIRA, 2015). Nos dias atuais, com as crescentes complexidades impostas por novos usos decretadas pelo mercado e com as exigências de performance e acessibilidade conforme legislação vigente, a estaticidade e a inflexibilidade dos bens podem levá-los à obsolescência. Fernando Diniz (2011, p. 160) elucida que atividades “transformam-se com o tempo, mas um edifício é estático” e relata que a dificuldade adaptativa, especificamente de exemplares da Arquitetura Moderna, se sobressai quando comparada ao de outras épocas em virtude de particularidades impostas por esse estilo. A questão mais evidenciada é a concepção do “*form follows function*”²⁶, conceito que enuncia que o envoltório da edificação provém da sua distribuição interna, atrelando a intenção do arquiteto, o valor e a apreensão espacial do bem à sua forma. Diniz (2011) prossegue declarando que a funcionalidade de arranjos espaciais modernos torna a inserção de novos usos não condizentes com os estipulados pelo autor do projeto mais complexa, uma vez que essas mudanças poderiam desvirtuar a essência do edifício. Contudo, deve-se ter cautela ao se generalizar que o conceito da “forma segue a função” representa entrave ao se

²⁶ Forma segue a função em tradução livre.

adaptar bens da Arquitetura Moderna uma vez que as “funções não geram formas por si só” (ZANCHETI e MACIEL, 2014, p. 5). Como contraponto à visão de Diniz (2011), Zancheti e Maciel exemplificam tal fala expondo casos de exemplares modernos que foram concebidos à luz de características funcionalistas e, todavia, passaram por processos distintos de adaptação de uso e de conservação:

A estrutura independente, solução estrutural utilizada em larga escala, favorece maior liberdade, economia de espaço e flexibilidade funcional. É importante ressaltar que alguns edifícios possuem envoltórios mais flexíveis do que outros. A Fábrica Van Nelle, por exemplo, tem um envoltório solto e foi adaptada para um conjunto de escritórios na década de 1990, enquanto o Sanatório Zonnestraal, cujo design está subordinado a uma especificação funcional, era mais difícil de ser adaptado a novas funções (ZANCHETI e MACIEL, 2014, p. 5)

Entretanto, Lira (2012, p. 6) alerta que compreender exterior e interior de um bem como elementos independentes, resulta na “fragmentação da natureza própria da arquitetura”, visto que essa se concretiza por meio do espaço. Para a autora, deve-se evitar usos que exijam alterações na configuração interna ou na decoração dos bens, a fim de manter suas características originais íntegras. Caso seja inviável, o desafio é melhorar suas condições de uso e conforto ambiental sem comprometer sua espacialidade e imagem, afinal, a “continuidade de função útil à sociedade é condição imprescindível para a conservação do patrimônio arquitetônico e urbanístico moderno” (LIRA, 2012, p. 6).

Não obstante a colocação anterior, faz-se essencial, como em qualquer intervenção formal ou atividade de preservação de um espaço de interesse cultural, elencar quais são os valores vinculados ao edifício a ser intervisto com a finalidade de pautar as características que são intrínsecas à sua concepção arquitetônica – sejam elas materiais ou intangíveis. Conforme mencionado anteriormente, assim que os requisitos de construção se transfiguram, a correspondência entre a demanda e a utilidade vai se dissipando e a adaptação da estrutura da edificação pode resultar em uma solução econômica e funcionalmente satisfatória. No entanto, se o valor simbólico, histórico,

arquitetônico ou cultural do bem for exponencialmente aparente, deve-se moderar as pretensões funcionais e econômicas, visando manter sua concepção posto que, nesse caso, proteger a “obra de arte”, se faz mais relevante do que perpetuar outros atributos. Antes de se considerar uma abordagem de salvaguarda para atender a novos requisitos formais e utilitários é importante estabelecer uma estratégia de acautelamento para edifícios do Movimento Moderno, uma vez que a conservação, com seus vários graus de intervenção, é apenas uma opção dentro da abordagem da proteção do patrimônio (HENKET, 1998). Não existe, portanto, uma fórmula universal e absoluta: é necessário analisar o que preservar e como preservar baseando-se nas características singulares de cada bem.

Ademais, contesta-se se a funcionalidade e conseqüentemente a adaptabilidade são, de fato, mais problemáticas para os edifícios modernos do que os de outras épocas. A adaptação para novos usos pode representar dificuldades, mas precisa se destacar que os do Modernismo não são os únicos que enfrentam tais questões, conformando uma problemática comum a qualquer edificação a ser preservada (MACDONALD, 1996). Os obstáculos trazidos por um projeto funcionalista à introdução de novos usos não configuram, *a priori*, desafios “distintos ou maiores que os de edifícios de períodos anteriores” (LIRA, 2012, p. 6).

A forma e a função ficam. A forma fica, a função muda. Mas não no sentido de transformação a exigir nova materialidade arquitetônica. Trata-se de função já existente que apenas se “transfere” forçando adaptação da velha forma. (MEDEIROS e FERREIRA, 2015, p. 119)

Os procedimentos de preservação, sejam para construções antepassadas ou modernas, ambicionam resgatar valores materiais, estéticos, sociais, de uso, etc., porém nem sempre é viável que esses continuem a existir concomitantemente. As premissas de forma, de uso e de estética direcionam a ação de conservação à integridade, mas frequentemente ocorre uma redução da sua autenticidade. A teoria contemporânea da conservação propõe reflexão sobre a importância atribuída à continuidade da função original do bem com o propósito de habilitar o edifício para alojar e desempenhar as atividades às quais será destinado. Apesar disso, o valor de uso não

pode ter sua importância banalizada da mesma maneira que possíveis intervenções não estejam condicionadas a ele e, conforme Brandi declara, é necessário entendê-lo como um meio e não como um fim (ZANCHETTI e MACIEL, 2014).

Sabendo que o uso do bem de significância cultural constitui requisito essencial para sua preservação, Normandin e Macdonald (2013) pontuam que, apesar do avanço tecnológico, ainda há pouco desenvolvimento de métodos de reparo e adequação dos bens existentes que atendam às premissas de conservação do patrimônio e, frequentemente, um impasse que se manifesta ao se propor a adaptação do edifício é a questão da autenticidade que, conforme Cunningham (1998) declara, é problemática, mas pertinente e está no cerne de qualquer atividade sob a luz da preservação.

Como antítese da falsificação, a noção de autenticidade refere-se à qualidade de ser legítimo tanto nos aspectos físico-materiais quanto nos não materiais (legitimidade da forma, espaço e/ou função) que “expressam os valores do patrimônio de forma verdadeira ou falsa” (LIRA, 2018, p. 289). Quando aplicado ao campo da preservação, Oliveira (2016) aponta que esse conceito era, a princípio, entendido sob o ponto de vista predominantemente oitocentista e ocidental, que priorizava a salvaguarda da substância material do bem, receptáculo dos seus valores históricos e estéticos.

Para Tomaszewski (2003), a visão ocidental da autenticidade reverencia a materialidade por se fundamentar na tradição cristã do culto às relíquias. Inicialmente, limitava-se à representação dos corpos dos santos mártires, mas gradativamente, ampliou seu escopo e incluiu objetos conectados a pessoas e a locais considerados sacros. Como consequência, elementos arquitetônicos igualmente adquiriram, ao longo do tempo, o status de relíquia, alicerçando sua autenticidade na materialidade – e por muito tempo assim permaneceu. A questão da abrangência do tema volta a ser pauta nos anos setenta quando a UNESCO implementa como condição para inscrição de um bem na Lista do Patrimônio Mundial o teste de autenticidade, que estabelecia critérios que, nesse momento, ainda privilegiavam os aspectos tangíveis em detrimento a sua dimensão expressiva (MEDEIROS, 2018). Uma concepção de autenticidade demasiadamente materialista negligencia a “diversidade de bens e expressões culturais que, potencialmente, poderia vir a ser considerada Patrimônio da Humanidade” (LIRA, 2018, p. 273). Isso demonstra a falta de comunicação entre as

disciplinas de conservação e das ciências sociais que estudam a mensagem, o conteúdo e, portanto, os valores intangíveis das obras de arte e de arquitetura e a maneira como elas reverberam na memória social (TOMASZEWSKI, 2003).

Nesse sentido, a Conferência de Nara conduzida em 1994 no Japão é considerada referência nas discussões e reformulação do conceito de autenticidade. Sumariamente, o documento elaborado trouxe duas questões essenciais: o reconhecimento das tradições culturais e suas nuances como aspecto inerente ao sistema de pensamento e a reformulação e inclusão de novos critérios de autenticidade definidos pela UNESCO, acrescentando atributos de natureza “não material e dinâmica: forma e projeto, materiais e substância, uso e função, tradições e técnicas, localização e espaço, espírito e sentimento, bem como outros fatores internos e externos” (LIRA, 2018, p. 274).

Tomaszewski (2003) aponta que essa é, justamente, a discussão teórica que permeia o campo da preservação do patrimônio: a da autenticidade de bens de interesse cultural e seus aspectos imateriais. Alguns autores entendiam que a imaterialidade, os valores artístico e criativo da obra, como os seus aspectos verdadeiramente autênticos.

(...) poderíamos dizer que quanto mais uma obra representa uma contribuição criativa e inovadora, mais verdadeira e autêntica ela é. A preservação da obra se dá pelo conhecimento de sua veracidade, podendo ocorrer em diferentes graus de abrangência, constância e lucidez. Mesmo que a obra tenha perdido sua utilidade original, ela ainda pode oferecer uma lembrança disso, o que contribui para estabelecer seu sentido no presente. A conservação de uma obra, portanto, é um processo que exige compreensão e apreciação do mundo dos significados, não se limitando apenas ao material. (JOKILEHTO, 2006, p. 5)

Pensadores modernos a exemplo de Brandi, Heidegger e Nietzsche compreendiam que as obras de arte são resultado de um processo criativo que produz um objeto

singular, característica que o difere de réplica, por exemplo (LIRA, 2018). Resumidamente, Jokilehto (2006) afirmava que quanto maior a contribuição criativa, maior o seu valor artístico e criativo e, portanto, mais autêntica a obra é. Entretanto, Natália Vieira de Araújo (2018) alerta para a problemática trazida a partir dessa ampliação conceitual, expondo que ocorre uma inflexão na qual a materialidade, juntamente com sua construção “teórico-metodológica” previamente edificada, fosse subestimada:

O reconhecimento de que, ao tratar de preservação patrimonial, estamos lidando com algo que transcende a materialidade do objeto não deve significar o apagamento das preocupações para com a materialidade (...) O necessário, urgente e inadiável reconhecimento dos aspectos imateriais tem feito ressurgir, agora com ares revolucionários, uma preocupante febre reconstrutiva. (VIEIRA-DE-ARAÚJO, 2018, p. 6484)

Conforme Tomaszewski (2003) salienta os valores de uma obra se consubstanciam por meio da sua expressão material. Ao avaliar a autenticidade de bens culturais os valores materiais e imateriais devem ser igualmente levados em consideração. O referido autor prossegue dizendo que ignorar a equidade desses aspectos condena a conservação ocidental a um ponto de vista preconceituoso, demonstrando seu isolamento das tendências atuais da ciência moderna e das experiências de outras regiões culturais do mundo. Assim como o autor supracitado, Lira (2018) enfatiza a impossibilidade em se tratar matéria e seus aspectos intangíveis como duas propriedades independentes entre si, uma vez que o ato de criação se incorpora na matéria e se grava na história.

Medeiros (2018), portanto, reforça a condição de interdependência entre a autenticidade e a imaterialidade e da impossibilidade de compreendê-las como demandas diferentes:

A autenticidade sendo discutida no âmbito do patrimônio material, buscando operacionalizações por meio do tombamento ou da inserção na lista do patrimônio mundial; e o patrimônio

intangível, ao escapar, em uma análise mais rápida da dicotomia matéria e substância, situando-se fora das discussões mais acirradas sobre autenticidade. [...] a arquitetura e a prática preservacionista a ela associada aproximam-se cada vez mais do entendimento da indissociabilidade entre matéria e substância, entre patrimônio tangível e intangível. Afinal, da mesma maneira que a verdade das expressões ou modos de fazer intangíveis não subsiste sem a matéria por meio da qual se manifesta, a autenticidade da arquitetura também não perdura sem que sejam consideradas a concretude da pedra, da cal, do cimento ou do aço e a imaterialidade do espírito, da essência, da substância, do conceito. (MEDEIROS, 2018, p. 96-97)

Deste modo, não se deve restringir a autenticidade à preservação do objeto e da sua narrativa por meio da salvaguarda da matéria. A conservação da autenticidade pressupõe a proteção de tradições construtivas e do uso de certos materiais como forma de garantir a transmissão de saberes de uma dada cultura:

Trata-se, sobretudo, da preservação do enraizamento e da identificação da cultura com esse patrimônio e o seu significado, de acordo com as suas diversas formas de manifestações e os variados contextos. Tem-se, portanto, que a ideia de autenticidade, na preservação do patrimônio, é noção cultural e historicamente determinada, cuja validade, ou operacionalidade, encontra-se na capacidade de manutenção dos valores e significados atribuídos a esse patrimônio, coerentemente expressos na sua materialidade (OLIVEIRA, 2016, p. 54).

Outra questão levantada por Macdonald (2013) e Prudon (2008) foi a introdução de novos materiais, provenientes do avanço tecnológico – concreto, plásticos, diferentes tipos de vidro, borracha sintética, painéis plywood (madeira compensada), metais e assim por diante – cujos desempenhos desconhecia-se e que, somado ao uso de pré-moldados e à industrialização dos métodos construtivos, resultou em edificações de baixa qualidade construtiva e breve vida útil (MACDONALD, 2003). A mudança

da construção artesanal para a industrializada colocou em uso sistemas baseados em componentes, abandonou os detalhes tradicionais e, muitas vezes, alegou que os edifícios eram livres de manutenção. Ciclos mais curtos de reparo e maiores taxas de obsolescência decorrentes dos pontos elucidados, tanto em termos de uso quanto de materiais, geram custos mais altos a longo prazo (NORMANDIN e MACDONALD, 2013, p. 36).

É fundamental destacar também o uso de materiais tradicionais – como madeira e pedra – de maneiras que não eram habituais. A madeira, em especial, desempenha um papel muito importante tanto como material de construção, quanto como expressão arquitetônica, afinal, os preceitos geradores do espaço são os mesmos, apesar da utilização de materiais distintos. Entretanto, por ser um elemento orgânico, esse material é mais suscetível a danos, a erros de construção e a má gestão. Além disso, o *design* de algumas obras do Modernismo desfavorecia a resistência do edifício a condições climáticas o que, frequentemente, contribuía ou ocasionava danos precoces.



Figura 34 - Finlândia Hall – Revestido externamente em placas de mármore – Alvar Aalto

Fonte: Wikipedia



Figura 35 - Detalhe do arqueamento sofrido pelo revestimento de mármore do Finlândia Hall em virtude da inadequação do uso do material na fachada

Fonte: Royer-Carfagni (1999)

Certas falhas materiais provêm da intenção inicial do arquiteto ao elaborar o espaço. Alguns projetos foram pensados para serem temporários, seja por deliberação do autor da obra, como o edifício eleito para estudo de caso, o Catetinho, ou porque faziam parte de mostras de arquitetura. No último caso, destaca-se o papel fundamental que as Exposições ou Feiras Mundiais, mostras temporárias, desempenharam na experimentação e divulgação da arquitetura moderna para além das fronteiras nacionais. Gonsales (2008, p. 10) aponta que a tensão entre o efêmero e o eterno faz parte da modernidade:

A dualidade efêmero/eterno que sempre permitiu o diálogo novo/antigo: (...) a modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente; é uma metade da arte, sendo a outra o eterno e o imutável. A conjugação entre o efêmero e fugidio e o eterno e imutável são questões centrais da modernidade e a arquitetura moderna como momento específico oscila de um lado para o outro dessa formulação dual. Racionalidade e contingência, ordem e circunstância como conceitos levados à composição foram explorados de maneira primorosa pelos arquitetos modernos.

Algumas edificações e pavilhões, autênticas expressões do Modernismo, apesar de inicialmente efêmeros, foram tão relevantes que se mantiveram incólumes – eternos – e se transformaram em marcos locais e mundiais, a exemplo do pavilhão Barcelona de Mies Van der Rohe e de tantos outros, a despeito do desafio do uso de novos materiais cujos desempenhos eram desconhecidos. Em virtude disso, precisa-se refletir como os princípios clássicos da conservação do patrimônio cultural devem abordar as fragilidades técnicas desse estilo arquitetônico e as particularidades de cada edifício.

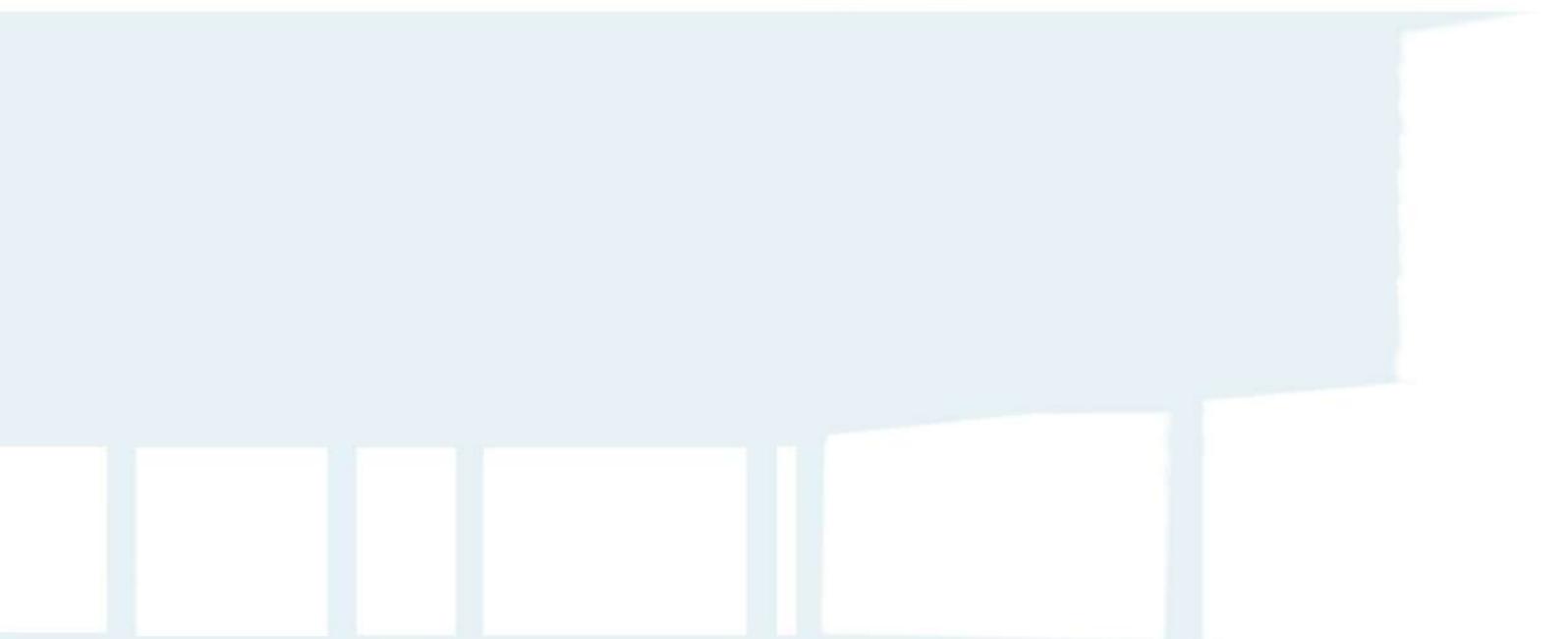
Ademais, a convicção de que os novos materiais, amplamente utilizados pelos arquitetos modernos, eram isentos de reparos corretivos também configura entrave imposto pelo Movimento Moderno à prática preservacionista. Os problemas inerentes

(de qualquer) material, associados à falta de manutenção, quarto e último ponto tratado por Macdonald (2013) e Prudon (2008), inevitavelmente agravaram a deterioração de bens edificados nesses elementos. Muitos exemplares do século XX não resistiram bem ao tempo e a sua incapacidade de envelhecer graciosamente desafiou princípios fundamentais da preservação, tais como "fazer o mínimo possível" e "de forma reversível" (MACDONALD, 2003, p. 227). Nos últimos anos, não houve somente avanço técnico na adaptação de métodos de reparo contemporâneos às necessidades de conservação, mas também o reconhecimento de que, em alguns casos, se o reparo ou a substituição em larga escala não forem possíveis, a reconstrução pode se fazer necessária, desde que cientificamente embasada. Como é desafiador conseguir equilibrar o nível de significância do local e o custo para repará-lo, geralmente se adota a manutenção regular e preventiva como estratégia vital para a longevidade dos edifícios de qualquer idade, especialmente para os de interesse cultural e os modernos (MACDONALD, 2003).

Por fim, Macdonald (1996) destaca que a pesquisa é imperativa ao se buscar soluções para os problemas de conservação. Orientações sobre como diagnosticar demandas e saber escolher corretamente opções de reparo (ou reconstrução), como praticado nos métodos clássicos, frutificam decisões ideológica e economicamente prudentes. Por mais que o processo de preservação seja racional, as tomadas de decisão ainda estão sujeitas a interpretações individuais diante da arquitetura moderna e suas particularidades. E o que dizer a respeito da salvaguarda da arquitetura moderna em madeira?

2.2

SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO EDIFICADO EM MADEIRA



2.2

“The patina of wear adds the enriching experience of time to the materials of construction. But the machine-made materials of today – scaleless sheets of glass, enamelled metals and synthetic plastics – tend to present their unyielding surfaces to the eye without conveying their material essence or age. Buildings of this technological era usually deliberately aim at ageless perfection, and they do not incorporate the dimension of time, or the unavoidable and mentally significant processes of aging. This fear of the traces of wear and age is related to our fear of death.”²⁷

Juhani Pallasma

Desde que a preservação da arquitetura entrou em pauta, a conservação da madeira está em constante discussão. Recuperando aqui o debate de Macdonald (2013) e Prudon (2008), apresentado no item 2.1, e o aplicando às especificidades e desafios da preservação da arquitetura moderna em madeira, destacam-se, primeiramente, duas questões. De um lado, a não aplicação de um material novo e, sim, consagrado, cujo desempenho, bem como os processos de manutenção e conservação eram conhecidos. De outro lado, o uso desse mesmo material de maneira não tradicional em projetos cujos designs não privilegiavam o resguardo de seus elementos construtivos, acarretando uma possível degradação prematura de sua substância.

Aqui é importante lembrar que Larsen e Marstein (2016) elencam cinco principais fatores que estão diretamente ligados à durabilidade da madeira em edifícios: 1) a qualidade dos materiais; 2) as técnicas e ferramentas utilizadas; 3) o projeto do edifício (projetado de tal forma que não acelere sua própria deterioração); 4) as condições de solo do canteiro de obras, incluindo a fundação; e 5) o ambiente externo e

²⁷ Em tradução livre: “A pátina do tempo acrescenta aos materiais construtivos a experiência enriquecedora do tempo. Mas os materiais industriais de hoje – folhas de vidro, metais esmaltados e plásticos sintéticos – tendem a apresentar suas superfícies inflexíveis ao olho, sem transmitir sua essência ou idade. Os edifícios desta era tecnológica geralmente visam, deliberadamente, a perfeição eterna e não incorporam a dimensão do tempo ou os processos inevitáveis e mentalmente significativos do envelhecimento. Esse medo dos vestígios do desgaste e da idade está relacionado ao nosso medo da morte.”

interno da construção. Nesse contexto, o desenho moderno, constituído por geometrias puras e superfícies e telhados planos, sempre dificultou, tecnicamente, para o edifício em madeira, resistir ao clima e outras adversidades, causando muito rapidamente danos à sua integridade.

Frequentemente, ao se conservar edifícios de madeira surgem problemas complexos. Diversos exemplares originais do Movimento Moderno foram concebidos de tal forma que parece tecnicamente impossível o edifício resistir ao clima e outras condições, danificando-se muito rapidamente. O valor arquitetônico dessas construções, muitas vezes, reside precisamente nessas "estruturas delicadas" e o arquiteto se depara com um paradoxo desafiador (LEMSTRÖM, 2000, p. 9)

Cunningham (1998) declara que essa vulnerabilidade dos edifícios modernos em madeira decorre, constantemente, da natureza de seus invólucros externos – um dos seus atributos mais representativos – geralmente desprovidos de componentes que protegem as fachadas de fatores externos. Para o autor, o cerne da sua conservação está justamente nesse aspecto. Embora exista a possibilidade do edifício se tornar obsoleto no curso da sua vida útil, não se previa que a sua envoltória, seus materiais e, em alguns casos, a sua própria estrutura mostrasse sinais de obsolescência no decorrer de vinte ou trinta anos de uso (CUNNINGHAM, 1998). Em uma perspectiva mais ampla, essa questão remete à reparabilidade e à proposição da manutenção futura, isto é, planejar, construir e manter de tal forma que se evitem correções pósteras. Assim, o desenho moderno que expõe a madeira como invólucro externo, combinado à ausência de manutenção, condição essencial para maior durabilidade das peças em madeira, diminui consideravelmente a vida útil do bem, resultando em falhas precoces.

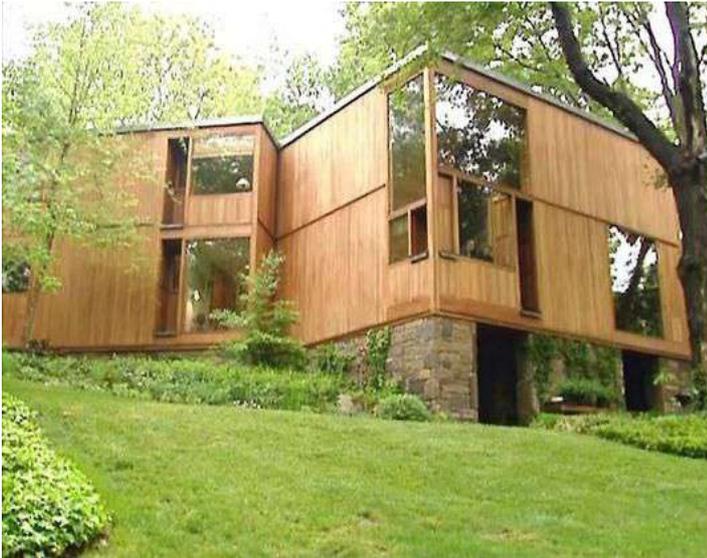


Figura 36 - Fisher House de Louis Kahn
Fonte: Google Imagens²⁴



Figura 37 - Revestimento em madeira da fachada da Fisher House com aspecto desgastado em virtude da exposição intensa às intempéries
Fonte: Lardinois e Matarese (2015)

Não se pode esquecer que Macdonald (1996) relata que preservar não se limita apenas a restaurar, reconstruir e adaptar - a manutenção também se inclui como estratégia de preservação que a autora elege como um dos aspectos peculiares da preservação do moderno. Como anteriormente aludido, uma das características da Arquitetura Moderna é o uso de novos materiais que não possuíam, à época, um histórico de desempenho comprovado ou de materiais tradicionais, como a madeira, utilizado de novas maneiras. Tal característica levou à concepção de que os edifícios modernos não precisavam de manutenção, o que contribuiu negativamente para a sua conservação.

Diniz (2011) reitera que a manutenção preventiva é vista como a melhor estratégia para os bens patrimoniais, e prossegue dizendo que na América Latina ainda há o costume de se restaurar um bem apenas quando esse atinge níveis críticos de degradação. Tal costume corriqueiramente resulta em intervenções que provocam no edifício patrimônio profundas alterações que contribuem para a dificuldade de reconhecimento da arquitetura moderna, de maneira geral, e em madeira, em particular,

²⁸ Disponível em <<http://jumentverte.canalblog.com/archives/2010/08/28/20036422.html>>. Acesso em 19 de agosto de 2021

além de colocar em perspectiva alguns dos princípios de salvaguarda mais fundamentais, incluindo os de intervenção mínima, retenção máxima do tecido original e reversibilidade. Isso porque muitas vezes a matéria, a madeira, diante do design e da falta de manutenção, não subsiste.

No que diz respeito à dificuldade de reconhecimento, como uma das peculiaridades da preservação do moderno tratadas por Macdonald (2013) e Prudon (2008), nos estudos da arquitetura mundial há um entendimento disseminado de que as estruturas de madeira são temporárias ou pertencem à tradição vernácula e, portanto, não despertam o mesmo interesse que os construídos em pedra ou alvenaria. Entretanto, essa noção é apenas parcialmente verdadeira. Em algumas regiões, por exemplo na Escandinávia e no Japão, os edifícios de madeira de pequeno porte ainda são indicados para novas habitações e residências, demonstrando sustentarem níveis de importância nas construções locais, seja como material basilar, estrutural, de vedação ou decorativo (LARSEN e MARSTEIN, 2016). Ou seja, conforme pontua Alves (2014), em outros países não há a percepção de que a madeira é material recomendado para edificações temporárias, como ocorre em território nacional. Aqui, falta reconhecimento do uso da madeira, estigmatizada como frágil e associada à pobreza e pouca durabilidade ou, como Berriel (2009) metaforiza de forma muito pertinente, é percebida como na Fábula dos Três Porquinhos.

O reconhecimento dos bens modernos em madeira como patrimônio passa, segundo Lardinois e Matarese (2015), pela compreensão dos motivos da escolha do material como meio para se avaliar a sua significância cultural, etapa essencial da preservação, de acordo com o declarado por Ferreira (2019).

Conforme tratado no capítulo anterior, o conceito de significância cultural é multivalente e está associado à relevância cultural atribuída por uma comunidade a um bem e depende de tempo, do lugar e de outros fatores (ZANCHETTI e MACIEL, 2014). Para garantir a preservação do significado da arquitetura em madeira, a cartilha *“Principles for the Conservation of Wooden Built Heritage”* de 2017, desenvolvida pelo *International Wood Committee (IIWC)* do *International Council on Monuments and Sites (ICOMOS)*, tem como principal objetivo definir os princípios básicos e as práticas universais aplicáveis no que tange a proteção do patrimônio construído em madeira

(ICOMOS, 2017). Tanto é assim que, nos princípios designados pelo ICOMOS (2017, p. 2), sugere-se reconhecer a “importância das estruturas em madeira, de todos os períodos, como parte do patrimônio cultural mundial”. Para Macdonald (2003), uma vez que grande parte da significância do edifício ou estrutura se vincula a sua substância material, naturalmente, torna-se desejável a retenção do máximo possível dessa evidência física como documento. A autora prossegue argumentando que, apesar disso, em situações em que o material utilizado é considerado fisicamente “problemático”, como se presume no caso da madeira, sobretudo aquela sem manutenção e empregada no design moderno, deve-se focar em valores intangíveis, a exemplo da importância arquitetônica e da qualidade do projeto como critérios adicionais, com o intuito de embasar sua significância especialmente no debate sobre autenticidade e integridade (MACDONALD, 2003, p. 5).

A significância está intimamente vinculada à autenticidade e deve ser reavaliada quando aplicada a edificações em madeira, relembra Tomaszek (2016). Para o autor, assim como para Macdonald (2003), os valores da estrutura estão expressos em muitos outros aspectos para além da substância. Posto isso, discussões acerca desse tema se fazem essenciais, resgatando pontos anteriormente tratados, como o debate da visão eurocêntrica que atrela parte do reconhecimento do bem ao valor (ou genuinidade) do edifício à substância tangível. Quando se analisam os valores que conferem significado ao patrimônio, deve-se delinear uma abordagem adequada para conservação dos espaços, reverenciando a autenticidade e buscando assegurar a salvaguarda dos aspectos mais emblemáticos do local a ser preservado, sejam eles tangíveis ou não. Assim sendo, questiona-se: a autenticidade de bens em madeira deve ser entendida da mesma forma que daqueles construídos em outros materiais considerados “mais resistentes”?

Larsen e Marstein (2016) lembram que as recomendações internacionais que defendem materiais originais como portadores e transmissores dos atributos culturais baseiam-se numa interpretação europeia subordinando a significância dos edifícios à substância palpável. De acordo com as reflexões do subcapítulo 2.1, apesar de reconhecer que a visão ocidental é hegemônica, as discussões teóricas atuais têm vislumbrado a materialidade como fato importante, mas não preponderante, quando questionada a autenticidade – argumento fundamental ao se tratar de exemplares em

madeira, considerados o seu emprego no design moderno e sua recorrente falta de manutenção.

A proposta da intervenção mínima, premissa que defende a conservação do máximo possível da substância já existente no bem cultural, adquire um novo significado para as estruturas de madeira uma vez que a substituição de uma grande quantidade de elementos completamente degradados é relativamente usual e, constantemente, se evidencia como a única maneira de restabelecer a integridade do edifício (LARSEN e MARSTEIN, 2016).

Ao cogitarem extensas alterações na estrutura de um bem em madeira, Larsen e Marstein (2016) também advertem para a possibilidade de operações que, ao invés de pressupor apenas falta de manutenção considerem, ainda, a substituição dos materiais por outros distintos dos originais em virtude de falha precoce, de defeitos inerentes à especificação incorreta de materiais ou ao desenho – aspecto aqui já abordado. Os autores declaram que é necessário reconhecer a existência de bens culturais cujos projetos são, de fato, inadequados em certos pontos, o que implica aceitar que áreas problemáticas se não forem substituídas, precisam ser monitoradas e que sobre elas serão necessárias manutenções com maior frequência.

É primordial a manutenção e cuidado na preservação de qualquer edifício. Os bens modernos requerem os mesmos níveis de atenção que os de qualquer outro período histórico. Somente reconhecendo e incorporando programas de manutenção aos cuidados pós-restauro, podemos assegurar seu desempenho satisfatório. A relevância da manutenção no que diz respeito à conservação da autenticidade estética e material dessas estruturas não pode ser subestimada (MACDONALD, 1996, p. 15).

Mas Lowenthal (1999) defende que, para bens em madeira, a genuinidade da matéria deve ter menor importância, a exemplo de como ocorre na Noruega e no Japão. Nesses países, a conservação do patrimônio não se concentra na preservação da substância, mas na reconstrução do bem, honrando formas e técnicas tradicionais.

Nota-se, então, que a determinação da autenticidade na arquitetura de madeira pode se revelar controversa e, por vezes, não é facilmente apreendida. Assim, deve-se lançar um olhar singular sobre esse tema posto que autêntico, nessa circunstância, não necessariamente significa original (TOMASZEK, 2016).

Nesse contexto, a tecnologia de construção tradicional (e sua conservação) adquire vantagem, por se basear em séculos de empirismo e de análise de uso, em contraste com os testes de laboratório de diversos materiais modernos, muitas vezes realizados pelos próprios fabricantes. Por isso, é crucial reconhecer as tradições vivas de técnicas de artesanato ancestral e a perpetuação do conhecimento humano, portadores de valores culturais notáveis que devem ser resguardados, posto que possibilitam a permanência do autêntico, ainda que não original. Há também de se considerar a manutenção tradicional e contínua de uma estrutura de madeira como elemento constituinte da sua significância: uma tradição histórica expressiva a ser reconhecida como uma parte inalienável do valor do bem.

[...] a conservação de edificações em madeira desse passado recente não pode jamais ser uma preocupação isolada do edifício como um todo. Preservamos o bem nas suas diferentes instâncias e não apenas a substância que o compõe, ou seja, preservam-se suas instâncias histórica, artística, científica, social e espiritual e não apenas sua materialidade (FERREIRA, 2019, p. 8).

Ao tratar desse tópico, Larsen e Marstein (2016) articulam dois pontos. O primeiro baseia-se nas recomendações do IIRC argumentando que ao se preservar estruturas de madeira do passado, a reprodução dos métodos e das escolhas das gerações anteriores se revela como forma de honrar a sua visão, conhecimento e tradição. O segundo referencia edifícios em madeira como fontes de inspiração e como vestígios de práticas construtivas sustentáveis, que podem tanto serem adaptadas à reparação das mesmas estruturas, quanto serem usadas como referência para concepção de construções contemporâneas.

Na Arquitetura Moderna, analisar a forma como as peças de madeira empregadas foram preparadas, apesar de difundido o uso de maquinários industriais e ferramentas tecnológicas, representa, igualmente, dados documentais relevantes para avaliação dos métodos construtivos da época, permitindo à equipe de conservação reproduzir tais processos. Não obstante, a madeira, ao contrário da maioria dos materiais, mesmo a proveniente de processos modernos, admite ajustes *in loco* realizados, predominantemente, com o auxílio de ferramentas convencionais (talhadeira, plaina, etc.).

A madeira preserva vestígios da história. Por meio de nossos edifícios de madeira, temos a oportunidade de compreender o passado de uma forma que nunca será contada por livros ou fontes escritas. No entanto, isso pressupõe que sejamos capazes de interpretar tais traços. O conhecimento do artesanato e das técnicas clássicas torna-se a chave para compreender as informações contidas nos vastos arquivos corporificados no nosso patrimônio cultural (LARSEN e MARSTEIN, 2016, p. 7)

Ou seja, o reconhecimento dos bens modernos em madeira passa, também, pelo entendimento deles como referência para o projeto e construção de edificações contemporâneas e como autêntico documento historiográfico da técnica, alicerçado em um valor intangível do fazer que passa de geração em geração, muitas vezes de pai para filho.

Assim, a apreensão da autenticidade não paira somente na permanência e proteção do estado inicial no qual algo foi estabelecido, mas também em como foi conduzido ao longo da história, com todas as suas modificações funcionais ou estéticas e reparos consequentes da deterioração da estrutura e dos seus materiais.

[...] é a percepção, sabedoria e conhecimento das gerações anteriores, conforme representados na estrutura que nos foi transmitida, que constituem o autêntico documento histórico. É por respeito ao pensamento humano e ao trabalho inerente

a este documento autêntico que tentamos homenagear as gerações anteriores, duplicando suas escolhas e esforços. Desta forma, a beleza pretendida pelo criador da estrutura original pode ser mantida (LARSEN e MARSTEIN, 2016, p. III).

Nesse contexto, a legitimidade do patrimônio está também ancorada em todas as fases de seu desenvolvimento, incluindo seu desgaste:

Em vez de nos livrarmos das contribuições e casualidades do tempo para revelar algum arquétipo, estimamos todos os traços em andamento. Essa perspectiva não é nova - suas raízes datam pelo menos dois séculos. Mas agora é mais aceito do que nunca e exige habilidades e percepções - ações e obrigações - diferentes e mais complexas do que os princípios clássicos de salvaguarda do patrimônio exigiam anteriormente (LOWENTHAL, 1999, p. 7)

Logo, autêntico não significa que o material permaneceu inalterado ano após ano. Em vez disso, pode ter perdido gradualmente parte de seu aspecto inicial e adquirido uma aparência diferente, obtendo, por exemplo, a pátina do tempo. Carsalade (2015, p. 13) destaca que a pátina se faz “essencial para o entendimento da passagem temporal do bem e cuja supressão acabaria por lhe retirar até mesmo sua apreensão de autenticidade”.

A pátina da idade, às vezes, é admirada mas, na maioria das culturas e épocas, essa admiração é exceção. Poucos artigos antigos ou usados há muito tempo exibem um "desgaste atraente"; a deterioração geralmente indica perda dolorosa ou repugnante de função, senilidade, morte iminente, decadência póstuma. As relíquias são mais valorizadas por serem antiquadas do que por serem velhas: a aparência de novo é exaltada até mesmo em coisas valorizadas pela sua antiguidade (LOWENTHAL, 2015, p. 211).

Do mesmo modo, difunde-se a percepção de que o edifício moderno não foi concebido para expressar a passagem do tempo, envelhecendo de forma desleigante e, em contraste com estruturas de outros estilos, pátina em seu “envoltório imaculado” raramente o favorece (CUNNINGHAM, 1998, p. 152). Este tópico tem sido foco de diversas discussões, mas as questões permanecem: quando esses edifícios devem ser reconicionados para uma aparência nova e quando essa abordagem entra em conflito com as teorias tradicionais de conservação? Lira declara que essa irresolução tem levado conservadores a justificarem extensas substituições materiais alegando que o “reparo sem a reconstrução vai suprimir da edificação algo que é central a sua autenticidade: a sua imagem” (LIRA, 2015, p. 36).

Larsen e Marstein entendem a pátina para além do indício de envelhecimento e afirmam que os bens construídos em materiais tradicionais “envelhecem com dignidade” enquanto os em modernos raramente demonstram ter essa capacidade e é justamente essa a “qualidade mais elevada do conceito de beleza das estruturas de madeira” (LARSEN e MARSTEIN, 2016, p. 6). Reconhece-se que, independentemente do uso da madeira ou de materiais considerados modernos, o desenho da concepção modernista compele, para apreensão precisa dos seus valores estéticos, aparência ascética e inalterada. Não obstante, é relevante destacar, novamente, a importância de se preservar, dentro das limitações identificadas no bem, os materiais originais, os sistemas construtivos e a tecnologia do Movimento Moderno que são, igualmente, constitutivos da sua significância. Essa premissa é fundamental no momento em que a conservação, o reparo ou a manutenção são necessários, bem como quando alterações na constituição original são cogitadas (NORMANDIN e MACDONALD, 2013). Ainda assim, mesmo que exemplares da arquitetura do século XX não tenham sido pensados para carregar marcas da passagem do tempo, é crucial que a pátina seja mantida porque o transcurso do tempo também confere sentido de autenticidade.

Em suma, Lira (2018) frisa que a autenticidade é um conceito dinâmico que abarca todas as transformações do patrimônio, nas esferas tangível e intangível, logo, não resta dúvida de que os bens culturais são compostos de matéria e de todos os valores associados às suas atribuições imateriais. Entretanto, ao se reestabelecer a integridade do edifício tem de se buscar equilíbrio na reconstituição física do bem, posto

que essa atuação pode, em alguns níveis, impactar a sua autenticidade. Por isso, é indispensável entender o restauro como uma ação regenerativa e não como a recuperação da propriedade cultural para seu estado inicial – original – especialmente para edifícios em madeira. A busca da “perfeição”, a remoção drástica da pátina e as intervenções desnecessárias causam a perda da perspectiva estética e do tempo, assim como da apreensão dos valores autênticos, impedindo a real transmissão da jornada do bem para as gerações subsequentes (LARSEN e MARSTEIN, 2016, p. 6).

Observadas as particularidades da preservação do moderno elencadas por Macdonald e Prudon relativas ao uso de novos materiais ou daqueles tradicionais empregados de forma diferente; à dificuldade de reconhecimento e de manutenção, resta tratar, sob a perspectiva da salvaguarda dos bens em madeira, a questão da rigidez funcional e a dificuldade de adaptabilidade. A esse respeito, os bens da arquitetura moderna em madeira apresentam-se da mesma forma que aqueles que se materializam em aço, vidro ou concreto, justamente por serem provenientes do design moderno e como seus espaços são tratados, independentemente do material empregado.

Diante do exposto, para bens do Movimento Moderno erigidos em madeira, a maioria das premissas adotadas na sua preservação, especialmente da sua substância, são as mesmas que em edificações clássicas (com ressalvas para produtos industriais de madeira que utilizam adesivos a exemplo do plywood²⁹ ou do fiberboard³⁰). Ainda que o trato com o material seja o mesmo, há de se reconhecer as singularidades espaciais, e principalmente conceituais, entre edifícios de distintos estilos arquitetônicos que, naturalmente, pode suscitar especificidades no seu trato. Entretanto, como a literatura acerca desse tema é escassa quando comparada a de outros materiais, ao que tudo indica, não existem instruções orientando, especificamente, a proteção dos edifícios modernos em madeira.

Relativo a esse assunto, destaca-se a atuação do IWC, estabelecido em 1975, que conta com representantes do mundo todo. Em 1999, o comitê, na 12ª Assembleia Geral no México, apresentou uma cartilha que determinava fundamentos para

²⁹ Madeira compensada. É um painel que resulta da colagem de camadas de folhas finas de madeira, unidas por meio de elemento adesivo, prensadas sob alta temperatura e pressão

³⁰ Painéis fabricados a partir da aglutinação de lascas e fibras de madeira selados com resinas sintéticas e aditivos

preservação das estruturas históricas em madeira. A Carta de Veneza (1964), a Declaração de Amsterdã (1975), a Carta de Burra (1999) e o Documento de Nara sobre a autenticidade (1994) foram usados como embasamento teórico para desenvolvimento do “*Principles for the Conservation of Wooden built Heritage*”³¹.

Esse documento teve como objetivo

definir princípios e práticas básicos e universalmente aplicáveis para a proteção e para a preservação das estruturas históricas em madeira, com o devido respeito pelo seu significado cultural. A expressão “estruturas históricas em madeira” refere-se aqui a todos os tipos de edifícios, ou de construções, totalmente, ou parcialmente, construídos em madeira, que tenham significado cultural (ICOMOS, 2017, p. 1, grifo da autora)

além de fornecer orientações de inspeção, de registro, de documentação, de intervenções e de métodos para restauro, reparação e substituição de partes deterioradas ou comprometidas objetivando o respeito aos valores históricos, estéticos e simbólicos da edificação. Outrossim, argumenta que as abordagens de conservação devem honrar os contextos culturais no qual se inserem, reverberando as práticas e as tradições locais – características intrínsecas do patrimônio cultural (ICOMOS, 2017).

No Brasil, presumivelmente, não há documento que apresente procedimentos técnicos específicos para preservação e restauro das construções em madeira, orientadas de decisões objetivando evitar o impacto negativo ou a perda de valores dessas edificações. Entretanto, o IPHAN possui um caderno técnico denominado “Madeira: Uso e conservação”, de autoria de Armando Luiz Gonzaga, que aborda propriedades anatômicas, físicas e mecânicas, questões metodológicas, tecnológicas e de aplicabilidade, específicas desse elemento:

O manual começa por apresentar as características físicas e químicas da madeira e sua classificação comercial. Em seguida

³¹ Princípios para a Conservação do Patrimônio construído em Madeira em tradução livre

são relacionados os fatores que levam à sua degradação, os diversos sistemas empregados para seu tratamento e preservação, bem como as alternativas ao uso das espécies nativas: as madeiras de reflorestamento e os compósitos. Os capítulos subsequentes abordam o emprego prático da madeira, não só para a construção civil como para a naval, e os cuidados necessários ao acabamento das peças. Fecham o manual um fichário das madeiras de lei e um glossário dos termos empregados. (GONZAGA, 2006, p. 11)

Portanto esse guia, embora de extrema importância, não apresenta tópicos sobre tradição, cultura e simbologia, demandas que extrapolam as discussões relativas à materialidade da madeira, e agregam outros valores à concretude de exemplares dela erigidos. Não obstante, vale salientar que o documento desenvolvido pelo IIWC pode servir como referência para tratar os casos brasileiros, desde que sejam adaptadas às realidades culturais, arquitetônicas, ambientais e normativas do campo preservacionista do país e da região onde a estrutura de madeira está localizada.

Apesar da busca do IIWC por recomendações “de caráter globalizante” sobre a preservação de propriedades edificadas em madeira, o documento resultante reflete as percepções evolucionais dos valores culturais de forma consolidada e não dinâmica (CHAN, 2010). Larsen e Marstein (2016) reiteram o supracitado: não há soluções técnicas padrão que possam ser aplicadas universalmente. É necessário analisar com cautela cada caso, especialmente os que envolvem bens do século XX, cujos preceitos geradores de espaços e aplicação dos materiais tem singularidades imbricadas nos valores e ideias vigentes da época.

O Modernismo é, em grande medida, arquitetura de conceito (LEMSTRÖM, 2000). Faz-se necessário identificar e aflorar a concepção que origina a forma para proteger o verdadeiro espírito do edifício. Enfim, todas as ações de conservação da madeira, independentemente do estilo arquitetônico, devem se basear em investigação profunda das estruturas, dos materiais e das técnicas empregadas para que o reparo ou restauração desses espaços sejam adequadamente definidos e executados evitando,

dessa forma, o comprometimento de sua integridade e valores e visando, acima de tudo, a proteção da sua significância cultural.

Diante do até então exposto acerca das relações entre a madeira e a arquitetura moderna – princípios, paradigmas, valores e materialidade – ou das peculiaridades da sua preservação, como situar o Catetinho?

3

CATETINHO

3.1

DE PROVISÓRIO A PATRIMÔNIO



3.1

O Catetinho constituiu, pois, um símbolo. Foi ele a flama inspiradora que me ajudou a levar à frente, arrostando o pessimismo, a descrença e a oposição de milhões de pessoas, a ideia de transferência da sede do governo. Vi que, se um grupo de amigos fora capaz de erigir, sem qualquer auxílio oficial e levado apenas pelo idealismo, aquele Palácio de tábuas em dez dias, o que eu não poderia fazer então, sendo o presidente da República (...)

Juscelino Kubitschek de Oliveira

Juscelino Kubitschek, ao idealizar a mudança da capital, aspirava, por meio de sua construção, integrar o país ao mundo moderno. Impulsionada pelo otimismo do crescente desenvolvimento econômico do país, a concepção de Brasília tinha, como um de seus objetivos, tornar-se marco do alvorecer de uma nova Era no Brasil. Pessoa (2003, p. 2) comenta que o projeto modernista de Brasília procurava “expressar com sua qualidade plástica, a renovação da odisséia americana pela construção, a partir do nada, de uma inteira cidade”. Em paralelo, na área destinada à futura capital, as primeiras edificações erguidas foram de madeira. Uma série de construções como assentamentos para os envolvidos com a construção da cidade, bancos, escolas, igrejas e a primeira residência do presidente, foram edificadas nesse material devido, sobretudo, ao caráter temporário e à pretensão de descontinuação após conclusão da obra de Brasília.

Para melhorar a compreensão do objeto de estudo, este subcapítulo será dividido em duas partes, visando maior clareza na exposição de informações. A primeira, apresenta o Catetinho sob o ponto de vista técnico, sendo descrito seus aspectos espaciais. O segundo abordará os aspectos históricos.

3.1.1 ASPECTOS TÉCNICOS

O sítio do Catetinho está inserido na RA Park Way, aproximadamente a vinte e cinco quilômetros do Plano Piloto, em uma Área de Proteção Ambiental (APA) 72 Gama e Cabeça de Veado a 500 metros da sede da antiga Fazenda do Gama que, para implantação do palácio, foi desapropriada pela Comissão Estadual Goiana de Cooperação (IPHAN, 2017). O terreno de formato poligonal possui aproximadamente trinta e sete mil metros quadrados e a vegetação o divide em duas partes. A primeira composta por gramado e pequenos conjuntos de árvores, local onde os edifícios estão alocados, e a segunda constituída por uma densa massa verde constituída de árvores de grande porte e mata de galeria que abriga um volume d'água que abastecia o sítio.

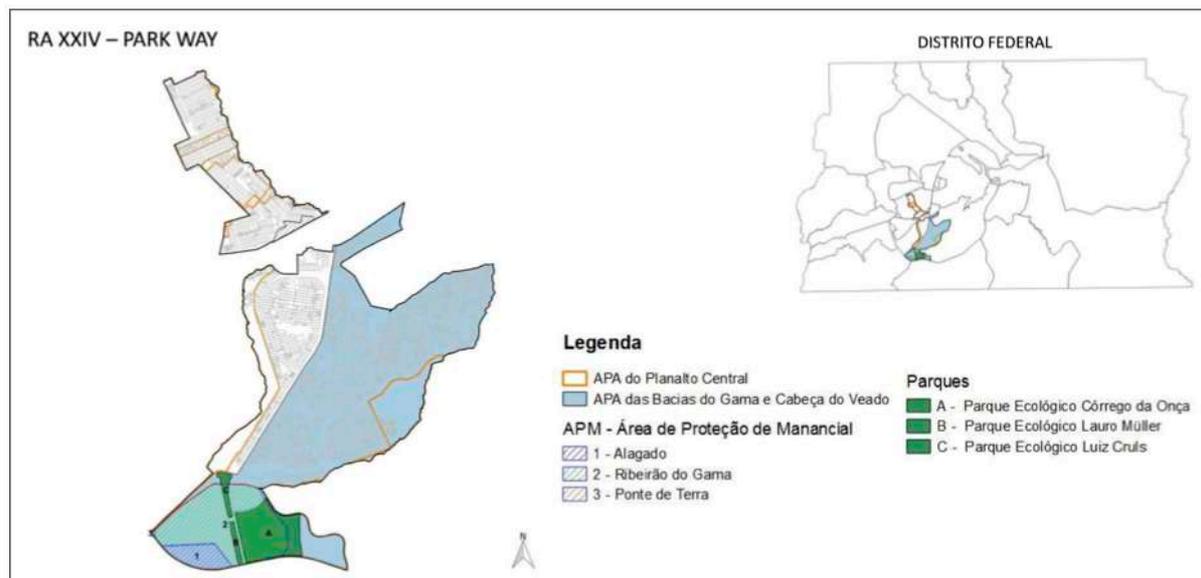


Figura 38 - Esquema ilustrativo dos setores morfológicos da ambientação do Catetinho
Fonte: IPHAN (2017)

Dentre os contos que envolvem a biografia do edifício certamente a dessa nascente, protagonizada pelo maestro Tom Jobim e pelo poeta Vinícius de Moraes, é a mais emblemática. Designados por JK para escrever a “Sinfonia da Alvorada”, poema sinfônico que narra e celebra a inauguração da nova Capital, em sua estada no esboço de Brasília, hospedaram-se no Catetinho. Certa noite, ao circular nas redondezas de onde o abrigo está implantado, Jobim escutou um som de água corrente e perguntou ao vigia do que se tratava. Segundo relatos, ele respondeu “Você não sabe não? É

aqui que tem água de beber, camará”, palavras que mais tarde comporiam uma das canções mais célebres dos intérpretes: Água de beber. A fonte pode ser acessada por meio de um passeio pavimentado, composto por lajotas de concreto, que levam até um espaço contemplativo, aberto no meio da mata, constituído pelo olho d’água delimitado por pedras, terraços, bancos e sombreado por uma massa arbórea. O IPHAN (2017) destaca que a existência desse contribui para amenizar os efeitos da seca e das elevadas temperaturas características do clima local (tropical úmido).



Figura 39 - Nascente do Catetinho

Foto da autora

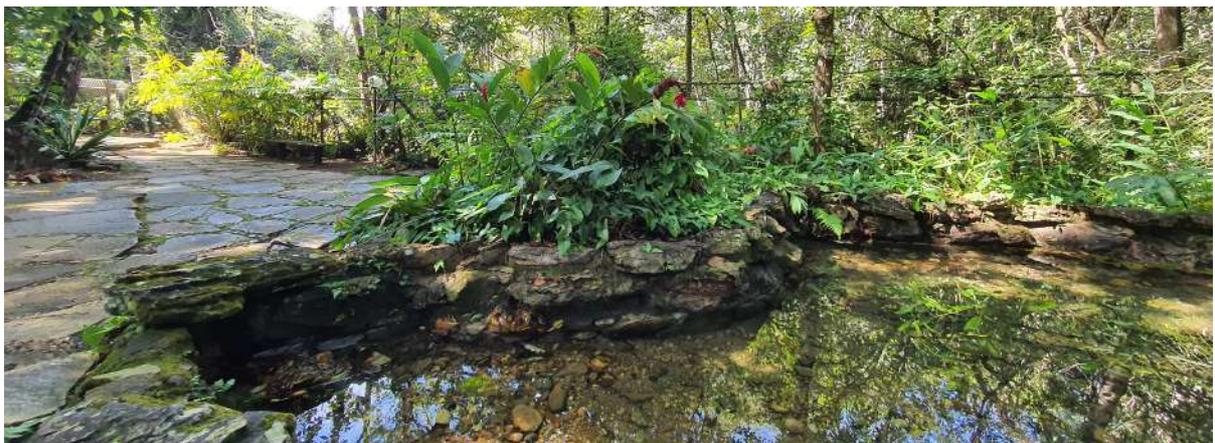


Figura 40 - Nascente do Catetinho

Foto da autora



Figura 41 - Tom Jobim e Vinicius de Moraes nas proximidades do Catetinho
Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim



Figura 42 - Foto Histórica da nascente do Catetinho
Fonte: Arpdf

A área contígua à poligonal do Catetinho, uma vez pertencente a fazenda do Gama, após a transferência da Residência Oficial para o Palácio da Alvorada, foi reapropriada para criação do Brasília Country Club. O complexo de edifícios pode ser acessado de duas formas: a principal é pela pista marginal da rodovia DF-003, porção na qual se localiza a guarita do conjunto, e a secundária é por dentro do terreno do clube onde, até hoje, se localiza a sede da antiga fazenda, sendo feita exclusivamente para os visitantes da propriedade.

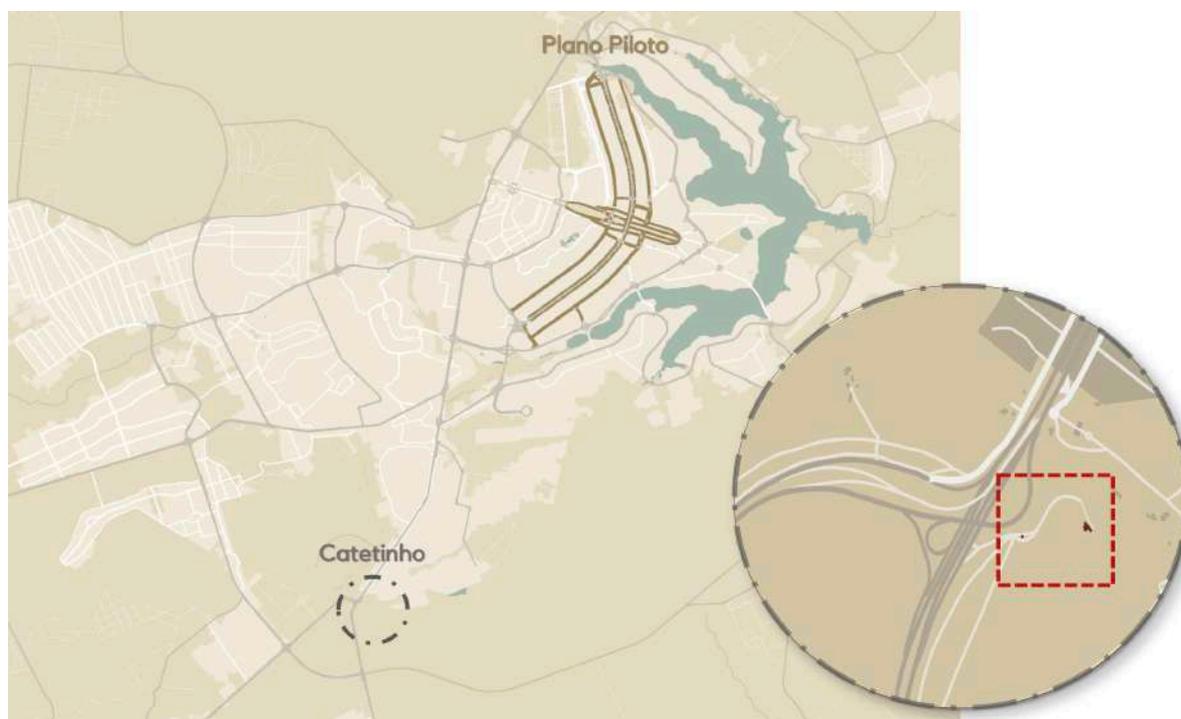


Figura 43 - Localização do Catetinho com relação ao Plano Piloto
Esquema elaborado pela autora



Figura 44 - Foto aérea tendo, à frente a guarita e ao fundo o Viaduto do Gama
Foto de Silvio Wolff



Figura 45 - Foto aérea do terreno do Brasília Country Club, com a Casa Velha da Fazenda Gama em primeiro plano e o Catetinho ao fundo
Fonte: IPHAN (2017)

Efetivamente, dentro do complexo, há seis edificações relevantes: o Catetinho em si, um edifício anexo a ele que funcionava como cozinha e apoio de serviço, a administração³², a lanchonete (fora de operação) e sanitários, que historicamente eram o

³² Serviu como a casa do zelador até meados dos anos 70

Bar Buriti, o antigo depósito, que atualmente está em ruínas, e a guarita, que foi executada somente em 2002. Nesta pesquisa, utilizar-se-á somente o Palácio propriamente dito pois, primeiramente, foi o único, ao que tudo indica, idealizado por Oscar Niemeyer; segundo por ser a principal edificação do conjunto, sendo os outros bens construídos unicamente como apoio a essa; e, por fim, porque para compreensão dos pontos que estão aqui sendo tratados, e pelos resultados esperados, julga-se que o estudo exclusivo desse exemplar se faz suficiente.

A zona mais visitada do conjunto compreende o palácio em si e adjacências. À frente do edifício fica uma praça central, que não permite acesso veicular de visitantes, uma plataforma memorial que acomoda a estátua do fundador de Brasília– Juscelino Kubitschek – e a placa comemorativa da inauguração do edifício, tombada e datada de 1958, ambos em bronze. Na porção posterior há uma churrasqueira rústica e o transformador histórico utilizado durante a construção do bem.

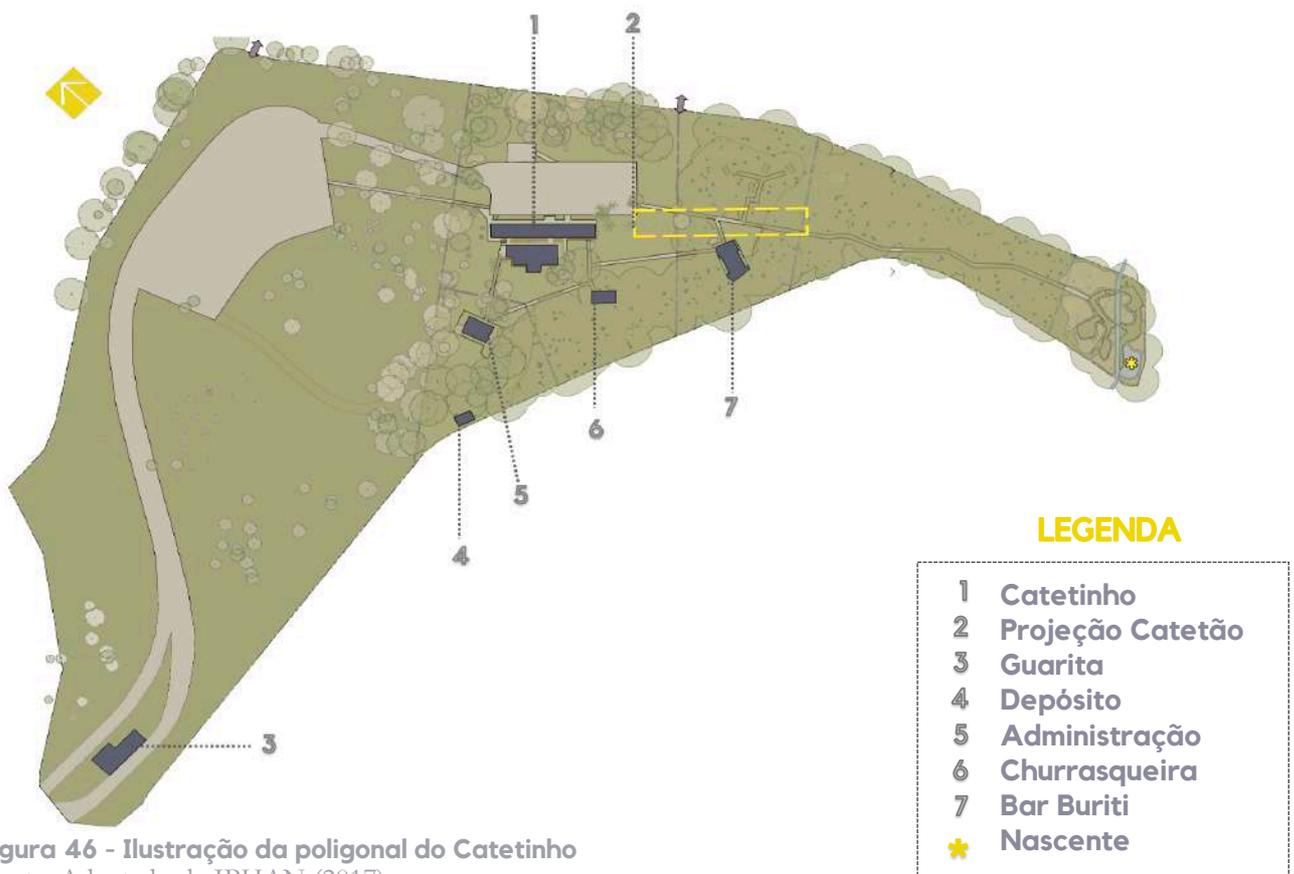


Figura 46 - Ilustração da poligonal do Catetinho
Fonte: Adaptado de IPHAN (2017)



Figura 47 - Foto aérea do Catetinho. Vê-se o edifício principal com a cozinha anexa. À frente se tem a praça principal e, ao fundo, a plataforma que abriga a estátua do fundador e a placa comemorativa

Foto de Silvio Wolff



Figura 48 - Fachada principal do Catetinho

Foto da autora



Figura 49 - Fachada lateral do Catetinho

Foto da autora



Figura 50 - Fachada lateral do Catetinho

Foto da autora

O bloco principal, o palácio em si, é um volume longilíneo elevado, com 33 metros de comprimento por 6 metros de largura. O térreo consiste em uma base de concreto do tipo *radier*³³ que sustenta a estrutura de madeira sobre pilotis e forma, com a projeção do andar superior, um vão livre historicamente utilizado como varanda de refeições. Além disso, locado praticamente na porção central desse vão, há um depósito executado em alvenaria, pintado na cor branca, cuja função seria mais do que um almoxarifado, servindo como contraventamento da construção. O forro do espaço é em lambris longitudinais, de encaixe em macho e fêmea e pintura branca.

A escada, anexa na frente do edifício, leva a uma varanda em balanço, equivalente ao principal eixo de circulação do primeiro pavimento, e conduz aos cômodos do palácio. A partir dessa, se acessam quatro suítes, uma sala de despacho em frente à escada, dois quartos simples, sendo um deles convertido em sala de vestimentas, um banheiro compartilhado e um pequeno bar voltado para o corredor.



Figura 51 – Perspectiva esquemática demonstrando a distribuição dos ambientes no primeiro pavimento

Esquema desenvolvido pela autora

³³ Fundação rasa, que se assemelha a uma laje de concreto armado implantada diretamente sobre o solo

O piso do pavimento superior é em tábua corrida de ipê envernizada, com exceção das áreas molhadas, que são em pastilha hexagonal³⁴. As paredes e os forros são recobertos em lambris de encaixe macho e fêmea pintados na cor branca. As portas e janelas são em madeira, igualmente com pintura branca, e essas últimas, na porção inferior, possuem venezianas que permitiam maior privacidade sem comprometimento da ventilação do ambiente. Os quartos e demais espaços estão ambientados com mobílias, objetos de época e quadros explicativos.



Figura 52 - Sala de Despacho
Foto da autora



Figura 53 - Quarto de JK
Foto da autora



Figura 54 - Quarto de Ernesto Silva
Foto da autora



Figura 55 - Banheiro da Suíte de Ernesto Silva
Foto da autora

³⁴ Em alguns ambientes, houve aplicação de verniz vermelho nas pastilhas. No restante, mantém-se a cor branca original

A estrutura do Catetinho está sobre o *radier* e segue lógica modular, com 3 metros de vão entre pilares no eixo longitudinal e 4,35 metros no eixo transversal diretamente engastados na fundação de concreto, sem nenhuma proteção mecânica contra a umidade. Esses pilares são em ipê envernizado, de seção quadrada de aproximadamente 15 centímetros, e se distribuem ao longo do térreo em 12 fileiras duplas apoiando vigas de madeira envernizada, dispostas longitudinalmente, cujas seções apresentam grande variação de dimensionamento. As paredes divisórias dos cômodos do andar superior formam o sistema *wood frame*, mais especificamente *platform timber frame*³⁵, que se caracteriza por um entramado de ripas de madeira em *grid*, dispostas vertical e horizontalmente, recobertas por revestimento madeirado e essas se alinham aos eixos definidos pela estrutura do térreo.

A vedação externa é um tabuado escamado, em ipê pintado de branco, com peças de 30 centímetros de altura, fixadas na estrutura das divisórias. Nesse sistema, as peças de madeira são dispostas horizontalmente ligeiramente sobrepostas umas as outras e presas por meio de pregos ocultos pela peça imediatamente acima.

Por fim, a estrutura da cobertura se escora sobre as paredes portantes divisórias do pavimento superior e os forros internos acompanham o caimento do telhado de uma água vertido para a porção frontal do edifício. As terças e caibros são igualmente em madeira e sobre elas se acomodam as telhas onduladas de zinco.

³⁵ Esse sistema se assemelha ao consagrado “*balloon frame*”, contudo, ao contrário do seu antecessor, que utiliza peças verticais de madeira inteiriças que se estendem até a viga final do andar mais alto, o *platform timber frame* utiliza conjuntos de peças verticais independentes para cada pavimento, permitindo que a edificação tenha uma quantidade superior de andares

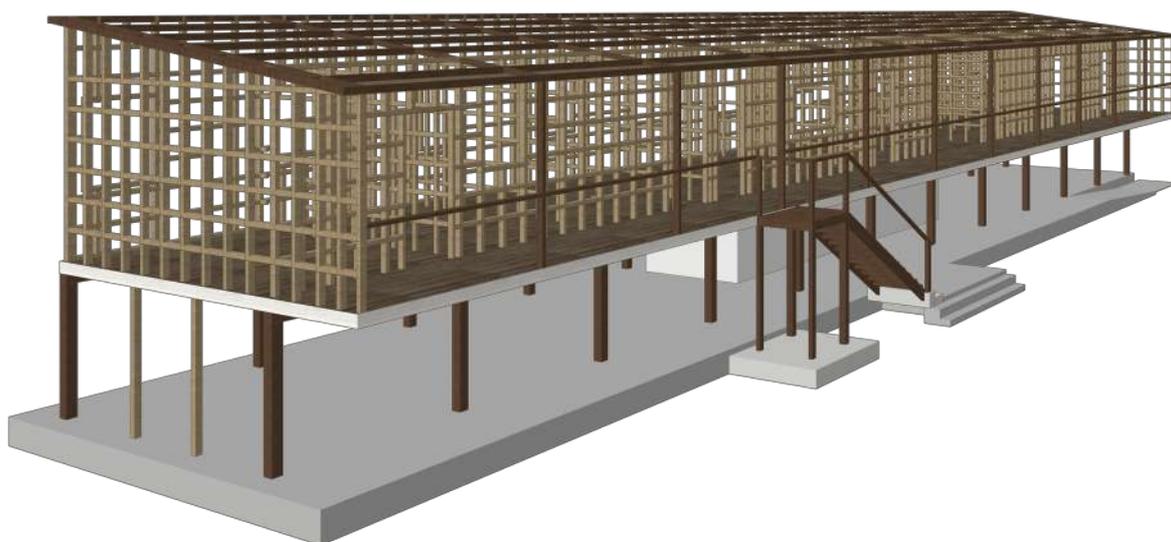


Figura 56 - Modelagem da estrutura do Catetinho
Elaborado pela autora



Figura 57 - Modelagem da perspectiva aérea da estrutura do Catetinho
Elaborado pela autora



Figura 58 - Detalhe da estrutura interna do Catetinho
Fonte: Acervo SUPAC

3.1.2 ASPECTOS HISTÓRICOS

A Residência Presidencial I (RPI), o Catetinho, nomeado numa alusão ao Palácio Presidencial do Rio de Janeiro, o Catete, apelidado de “Palácio de tábuas”, foi o edifício idealizado por Oscar Niemeyer para, a rigor, abrigar o presidente durante suas visitas à obra de Brasília e efetivamente o primeiro local de trabalho dos diretores da Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil (Novacap) recebendo, de forma casual, Kubitschek, que preferia pernoitar no Catetão - também denominado Residência Presidencial II (RP-2), edifício análogo construído posteriormente a alguns metros do Catetinho - ou em sua fazenda em Luziânia, município vizinho a Brasília (IPHAN, 2017).

Não há informações acuradas acerca de quais foram os critérios estabelecidos para implantar a residência no local onde está. Tamanini (2003, apud IPHAN, 2017) ora declara que JK designou Israel Pinheiro, presidente da Novacap, juntamente com Oscar Niemeyer para fazê-lo, ora afirma que a sede da Fazenda Gama já estava definida como local de apoio das obras. Francisco (2014, apud IPHAN, 2017), por sua vez, indica que o presidente teria escolhido pessoalmente o sítio de implantação. Apesar disso, diversos fatores se mostram relevantes para tal decisão, dentre os quais: relativa proximidade ao canteiro de obra, com distância suficiente para evitar a interferência dessa ocupação no desenho urbano da futura capital; a proximidade com a “Cidade Livre”³⁶ e com o acampamento da Novacap, a imediação da propriedade da Fazenda Gama, que proporcionava ponto de apoio de mantimentos e serviços; o nivelamento do terreno que favorecia pouso e decolagem de aeronaves e, por fim, a presença de um olho d’água no perímetro do terreno.

³⁶ Núcleo urbano pioneiro habitado por grande parte dos envolvidos com a construção da capital. Atual região administrativa Núcleo Bandeirante (RA VIII)

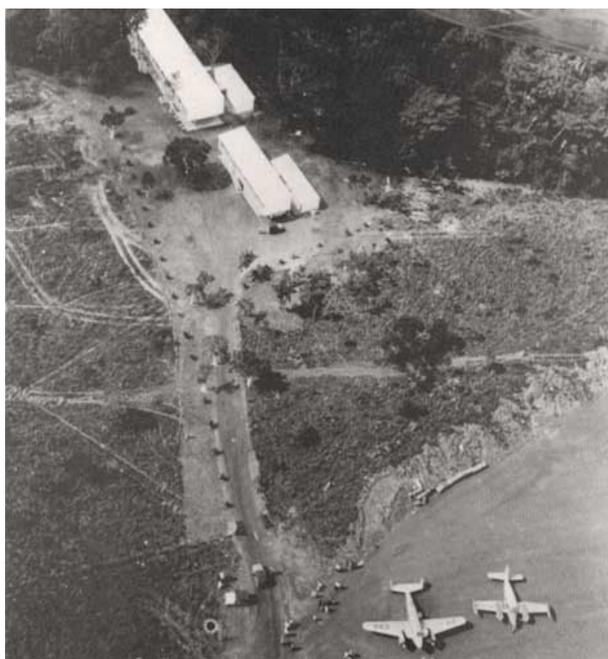


Figura 59 – Pista de pouso de aeronaves nas proximidades do Catetão e Catetinho (ao fundo)

Fonte: arpdf

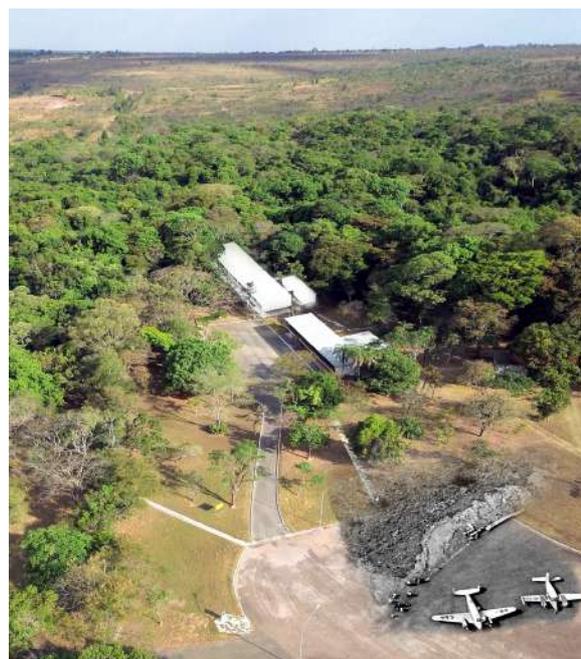


Figura 60 – Colagem de foto histórica da pista de pouso e do RP-1 e RP-2 e foto aérea atual do terreno do Catetinho

Arte de Francisco William

O Catetinho – ao menos, sua ideia – nasceu num bar. De acordo com relatos, César Prates, Relações Públicas da Novacap, encontrou-se com Oscar Niemeyer, no bar do Hotel Ambassador no Rio de Janeiro, em 17 de outubro de 1956 para, a pedido de Bernardo Sayão, diretor-executivo da Novacap, providenciar a construção da residência provisória do Presidente (IPHAN, 2017). O arquiteto pretendia criar

um ponto de apoio naquele descampado, uma construção onde ele [Juscelino], nos fins de semana, pudesse dormir. [...] Fiz o projeto de uma casa em madeira. [...] E, em 10 dias, o Catetinho foi construído (NIEMEYER, 1988, p.110 apud ALVES, 2014, p.116).

Apesar do ineditismo que permeia o discurso do surgimento do Catetinho, colocando-se como uma ideia que ocorre repentinamente em conversa descontraída, exprimindo a preocupação dos amigos do presidente com suas vindas ao sítio de implantação de Brasília, no Relatório da Comissão de localização da Nova Capital, de

autoria de José Pessoa Cavalcanti de Albuquerque, datado de 1955 – um ano antes da construção do Palácio de tábuas – constava:

Construção de um alojamento rústico (do tipo lá existente) com 4 quartos, 1 salão, cozinha, banheiro e sanitários, instalações de água e luz, (fornecida por um pequeno grupo gerador a gasolina ou óleo). Esse alojamento deverá ficar dentro "da área, próximo a um córrego ou nascente, e servirá para alojar os membros da Comissão, os urbanistas, técnicos, engenheiros, etc., nas suas frequentes viagens ao local da cidade; p. 24 (ALBUQUERQUE, 1955, p. sp)

Mesmo com a existência desse excerto, não há, ao que tudo indica, evidência de que os envolvidos na concepção e implementação do Catetinho tinham conhecimento ou seguiram as premissas do documento supracitado, não obstante as correspondências entre o programa colocado no texto e o que de fato foi construído.

Coube, portanto, ao engenheiro Roberto Magalhães Penna, diretor da Companhia de Fertilizantes Minas Gerais S.A. (Fertisa), em posse do croqui do edifício, encarregar-se da execução do projeto deslocando material e mão de obra de Araxá, Minas Gerais, para o sítio de inserção do edifício presidencial. O IPHAN (2017, p. 14) afirma que a data de início das obras diverge entre 22 e 24 de outubro e pontua também discrepâncias quanto a “proverbial construção” que, supostamente, havia sido concluída em somente dez dias dizendo ser informação inacurada que

[...] deve ser relativizada tendo em vista a sequência de melhorias e refinamentos que foram sendo realizados enquanto se aguardava a primeira visita presidencial à edificação. Mesmo uma pesquisa conscienciosa como a de Márcio Oliveira ainda reproduz o mito dos dez dias de construção do Catetinho, atribuindo ao fato a criação da expressão “ritmo de Brasília” que, segundo o autor, teria se popularizado na época com o significado de “trabalhar apressadamente”.

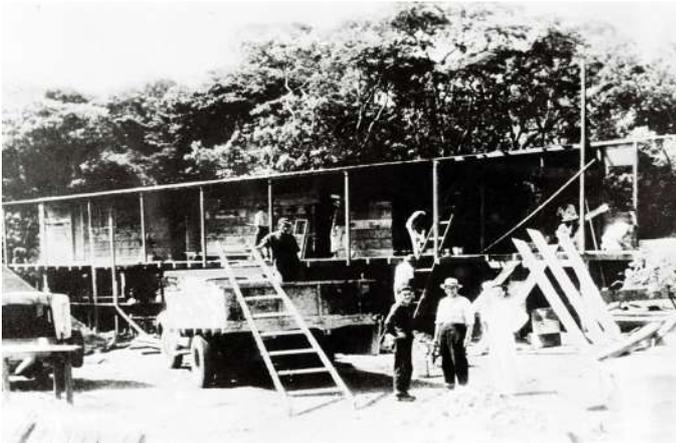


Figura 61 - Construção do RP-1

Fonte: arpdf

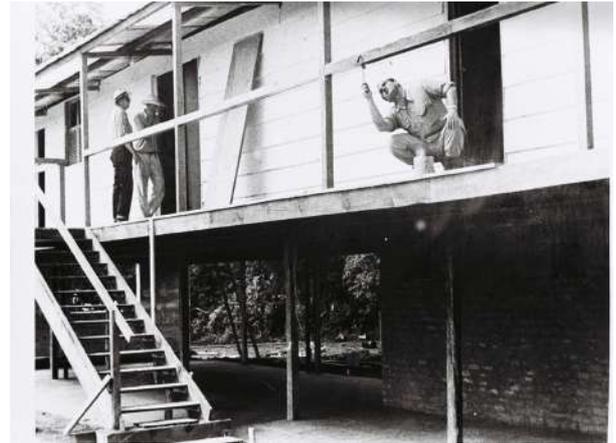


Figura 62 - Construção do RP-1

Fonte: arpdf

Alves (2014) relata que tudo leva a crer que não houve desenvolvimento de desenhos executivos para a construção do edifício, exprimindo uma certa “despretensão” com o projeto justificada, segundo a autora, pelo seu caráter (inicialmente) provisório. Apesar disso, deve-se destacar que houve certa atenção na elaboração do Catetinho, uma vez que sua concepção se deu à luz de preceitos modernistas: volume alongado que se desenvolve horizontalmente, sobre pilotis, e abriga os principais cômodos do palácio, localizados no pavimento superior. O IPHAN (2017, p. 37) menciona que o RP-1 foi o primeiro de uma “sequência de projetos efêmeros no processo de constituição da nova capital”, que seguem características construtivas e estilísticas similares, a exemplo do Grupo Escolar 1 da Vila Metropolitana (Escola Julia Kubistchek) e o primeiro terminal de passageiros provisório do Aeroporto Internacional de Brasília.

Em todos os casos, verifica-se o tipo edilício provisório de extração modernista, amplamente replicado pelo DUA–Novacap em projetos como o HJKO ou os alojamentos coletivos da Vila Planalto: barras alongadas cobertas em meia-água, revestimento em tabuado e corredor perimetral. Tal tipo é, todavia, transformado pelas constantes projetuais de Niemeyer, em particular a elevação dos blocos sobre pilotis, a compactação do volume por meio da redução dos beirais e a influência, ainda visível na década de 1950, das retículas empregadas por Lucio Costa no Parque Guinle ou no hotel em Nova Friburgo (IPHAN, 2017, p. 37).

Finalizou-se, de fato, a estrutura e os acabamentos do edifício, no dia 1 de novembro e o mobiliário e os adornos foram providenciados até o dia 6. Em 10 de novembro de 1956 foi oficialmente inaugurado durante a segunda visita presidencial ao sítio de Brasília e, para Kubitschek, esse dia representou “um marco histórico na evolução da cidade”, atribuindo certo caráter político na construção do Catetinho por simbolizar a efetivação da mudança da Capital (KUBITSCHEK, 2000, p. 55). O SPHAN (1980, p. 6) reitera esse argumento declarando que “a alma de Brasília nasceu com o Catetinho” por proporcionar abrigo e comodidade aos diretores da Novacap por quase dois anos.

O edifício em si era simplório, contando com cinco suítes que alojavam confortavelmente profissionais da Novacap que trabalhavam na obra de Brasília sendo, entretanto, imprópria para visitas de Estado (IPHAN, 2017). Alves (2014) ressalta que a distribuição espacial dos cômodos do Catetinho é incomum para uma residência presidencial, não apresentando hierarquia entre os quartos e dispondo de pouca privacidade causada, essencialmente, pela circulação aberta do primeiro pavimento. Levando isso em conta, após sua inauguração, JK solicitou que fosse construído outro edifício ao lado do existente, com desenho semelhante ao RP-1, visando abrigar a sua família e potenciais convidados em visita ao canteiro de obras. O segundo edifício, intitulado Catetão ou Catetinho nº 2, era maior, mais requintado e possuía acabamento superior ao Catetinho, proporcionando mais conforto aos ocupantes e convidados. Recebeu personalidades ilustres como o presidente de Portugal, o príncipe do Japão e o embaixador dos Estados Unidos durante suas estadas na futura Brasília. Apesar disso, relatos apontam que mesmo após a construção do Catetão, em visitas solo, o presidente ainda optava por se hospedar no Catetinho como tributo aos amigos pioneiros (IPHAN, 2017).



Figura 63 - Catetão à frente e Catetinho ao Fundo

Fonte: Acervo IBGE



Figura 64 – Catetão

Fonte: Acervo IBGE

Em 30 de junho de 1958, com a inauguração do Palácio da Alvorada, o presidente e convidados deixaram de frequentar o Catetinho e o Catetão. No mesmo ano, é inaugurada uma placa comemorativa à construção do Palácio de tábuas, declarando-o como primeira construção de Brasília e chancela, conforme mencionado pelo IPHAN (2017,

p. 49), a sua “imediata memorialização”. Em 21 de julho de 1959, menos de três anos após sua construção, o próprio Kubitschek, em virtude do seu apego emocional ao palácio, solicitou seu tombamento³⁷.

[o Catetinho] só foi conservado pelo valor afetivo de ser a primeira casa do presidente Juscelino Kubitschek em Brasília, ponto de passagem de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, local das primeiras serestas sob a lua do planalto central, sede estratégica das decisões administrativas nos tempos de construção da nova capital do país. (FRANCISCO, 2004, p. 20, apud IPHAN 2017, p.28)



Figura 65 – Cerimônia e placa comemorativas à inauguração Catetinho
Fonte: arpdf



Figura 66 - Placa comemorativa na sua localização atual
Foto da autora

O SPHAN (1980, p. 6) pontua que, na ocasião, havia sido removida a maioria dos móveis que originalmente o compunha. Posteriormente, a ambientação foi “recompsta com originais, móveis de época (sobretudo do Brasília Palace Hotel) e objetos cenográficos, para sugerir como era a vida quotidiana no palácio na década de 1950”. Mesmo com poucos anos de existência, o edifício passou a se incluir como “monumento nacional, necessário para dotar a cidade ainda inexistente, dos marcos históricos que contariam no futuro a epopeia da nova capital” (PESSÔA, 2003, p. 3)

37 Livro do Tombo Histórico, Inscrição: 329, Data:21-7-1959, Processo No.:0594-T-59

O IPHAN (2017) declara que o processo de inscrição original foi extraviado em 1996. Resta no compilado de documentos acerca desse procedimento somente fotocópias de solicitações e encaminhamentos realizados até 1982. Há, portanto, um prejuízo na apuração dos valores atribuídos ao bem no momento de seu tombamento, uma vez que tais informações precisam ser inferidas mediante análise de referenciais teóricos.

Ao contrário do Catetinho, o Catetão não teve a mesma sorte. Sua história é praticamente desconhecida do público, inclusive para grande parte das pessoas que estão em Brasília desde sua inauguração. Com o tombamento do Palácio de tábuas, o RP II foi vendido por 500 mil reis ao empresário Sebastião Camargo³⁸, que o levou para a sua chácara nas proximidades do Plano Piloto. O SPHAN (1980), no Boletim pró-Memória datado de julho/agosto de 1980, declara sobre a edificação:

Fechada há vários anos, a construção corre o risco de se deteriorar cada vez mais, pois, seu estado atual de conservação não é dos melhores. Embora a SPHAN não tenha intenção de recuperá-la diretamente, há a preocupação de se fazer um levantamento arquitetônico e fotográfico para efeito de registro histórico (SPHAN, 1980, p. 6).

Apesar da declaração supracitada, não se tem conhecimento do levantamento documental ou do fotográfico que seriam realizados pelo SPHAN, nem há informações de vestígios remanescentes do edifício.

Em 1976, a tutela do Catetinho foi transferida para o governo do Distrito Federal e esse passou a ser administrado pela Fundação Cultural do Distrito Federal³⁹ e se mantém nessa estrutura até os dias atuais. Desde então, seu uso tem sido condicionado a museu. Para o IPHAN (2017, p. 53), mais do que um museu comemorativo, é interpretativo e “comemorativo da memória das personalidades ilustres que despacharam ou se hospedaram no Catetinho”. Em virtude disso, como anteriormente

38 Um dos sócios-fundadores da empreiteira “Camargo, Corrêa & Cia. Ltda. – Engenheiros e Construtores” uma das empresas que atuaram diretamente na construção de Brasília

39 Atual Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal

citado, se fez necessário compor cenários que criam a atmosfera do estilo de vida nos seus tempos de funcionamento, adicionando aos ambientes objetos e mobiliários meramente cenográficos. Como a procedência de grande parte desses materiais não pôde ser identificada, essa situação impõe desafios na preservação da narrativa e do significado histórico do edifício.

Em 1995, o palácio sofreu uma intervenção agressiva em virtude de infestação de cupins, fazendo necessária a substituição do tabuado de pisos e revestimentos externos por peças já imunizadas. Em 1997, o edifício foi, novamente, descupinizado pelo processo de pressurização com dióxido de carbono (CO₂) em estufa e foi aberta em torno do bem uma vala de imunização, uma espécie de escudo, contra cupins (IPHAN, 2017). Em 2012, houve outra grande intervenção no Catetinho que, apesar de ter sido denominada restauro⁴⁰, mais se assemelhava a um procedimento de manutenção corretiva⁴¹. Dentre as ações, realizou-se novas substituições de painéis e tabuados de revestimento e o restante existente foi lixado e pintado. Em 2018, o palácio foi tomado por abelhas que se instalaram no interior das paredes portantes, na gaiola em madeira. Foi preciso remover trechos da vedação externa do edifício para fazer a remoção ecológica desse agente. As operações supracitadas não seguiram metodologia adequada e possuem levantamento documental insuficiente, procedimento danoso para um imóvel reconhecido como patrimônio cultural, uma vez que não somente compromete ainda mais a integridade do bem, como pode contribuir com a deterioração desse.

40 Segundo Kuhl (2010), entende-se como restauração um campo disciplinar autônomo, de contínuo intercâmbio entre teoria e prática, em que vários campos do saber trabalham de modo articulado (humanidades, ciências exatas e biológicas), visando assegurar a subsistência de um bem de interesse cultural no presente, mas também garantir a transmissão desse no futuro.

41 Segundo Kuhl (2010, p. 308), entende-se manutenção como “atos cotidianos de execução de pequenos reparos e substituições (substituir telhas ou vidros quebrados, reparar condutores etc.), que podem ser feitos com materiais iguais ou semelhantes aos originais (por não haver ruptura temporal na percepção da obra), impedindo que a deterioração se acelere e adiando, ou evitando, intervenções de maior monta”



Figura 67 - Lixação das tábuas da fachada principal em 2012

Fonte: Acervo SUPAC



Figura 68 - Remoção de abelhas do interior da estrutura em 2018

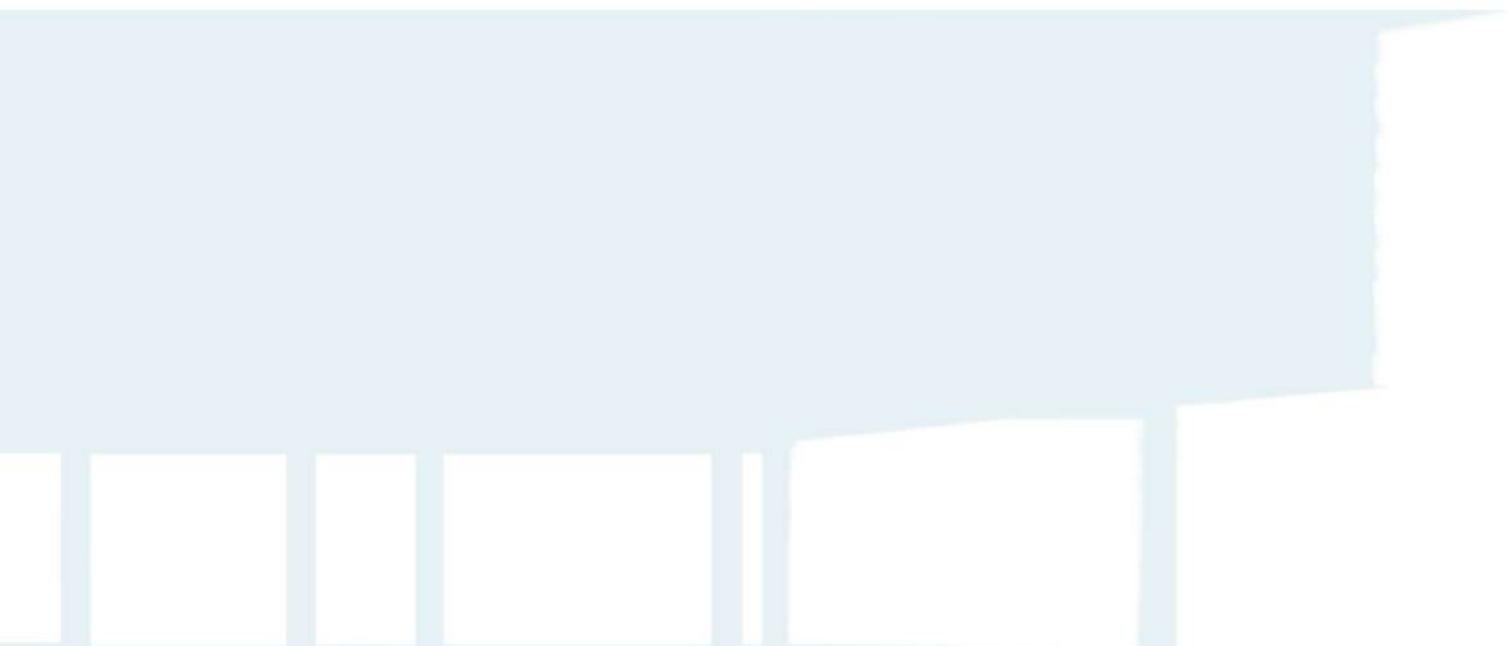
Foto da autora

O Catetinho é um edifício sensível, tanto em termos construtivos – dentre outros em razão da sua inicial provisoriedade e usuais falhas provenientes de um detalhamento insuficiente – quanto pela ausência de registros sistemáticos da sua gestão e manutenção ao longo da sua existência. Interpretação prematura relativa ao seu papel como lugar de memória, conservação do bem tratada como manutenção ordinária e restaurações realizadas com pouco ou nenhum rigor técnico, intercaladas com longos períodos de negligência material e administrativa foram alguns dos fatores que contribuíram para as carências e desafios impostos à conservação do edifício ao longo dos seus mais de 60 anos de existência (MENNUCCI e PALAZZO, 2018).

O Catetinho é um legado dos anos sessenta que chega aos dias de hoje. Quais os desafios que a sua preservação apresenta, atualmente, e para qual futuro?

3.2

QUAIS DESAFIOS PARA QUAL FUTURO?



3.2

A mística do Catetinho foi, pois, precursora – dada a emulação que provocou – da mística de Brasília, consubstanciada em pioneirismo, em espírito de criação e na determinação de enfrentar e vencer o que parecia impossível.

Juscelino Kubitschek de Oliveira (2000)

Primeira residência do Presidente da República em Brasília, o Catetinho é projeto do arquiteto Oscar Niemeyer, construído em caráter provisório, materializado no uso da madeira, em um contexto de uma cidade moderna que se edificava em aço, concreto e vidro em um ritmo alucinante, buscando cumprir a meta de realizar “50 anos em 5”⁴² (KUBITSCHKEK, 2000). Depois de mais de sessenta anos de existência, o edifício continua a desafiar os efeitos do tempo, batalhando para sobreviver tanto na sua materialidade, quanto no seu lugar na história da Capital.

Este subcapítulo, munido da discussão teórica dos capítulos anteriores acerca das características do Modernismo e das especificidades e particularidades que a conservação desses bens modernos implica, especialmente os edificados em madeira, busca entender quais dessas características modernas ou especificidades e particulares da conservação do bem moderno podem, ou não, ser encontradas no Catetinho.

O Catetinho, apesar de rústico, era “explicitamente impregnado de iconografia modernista” (SCHLEE, 2016, p. 97): volume elevado sobre pilotis que desenvolve-se horizontalmente, empenas laterais cegas, modulação estrutural, telhado de uma água com inclinação mínima que criava a impressão de laje plana e estética formada a partir da utilização de geometria sóbria, com linhas retilíneas, sem ornamentação, acentuada pela escolha do arquiteto em pintá-lo todo em branco.

⁴² Programa de governo de Juscelino Kubitschek que elencava um conjunto de trinta objetivos a serem alcançados nos mais diversos setores da economia e culminava com a pretensão da interiorização da capital, ou seja, com a construção de Brasília

Extravasando o Planalto Central, fica evidente a semelhança formal do Catetinho com projetos emblemáticos do Modernismo nacional, a exemplo da Colônia de Férias do Instituto de Resseguros do Brasil (IRB)⁴³, do Grande Hotel Ouro Preto e do Park Hotel. Todos são marcadamente horizontais sobre pilotis, possuem varanda frontal que percorre a extensão do pavimento superior, empenas laterais cegas e telhado de uma água vertido para a porção frontal do edifício. Nos casos citados, as sacadas dispõem de painéis de treliças, fechando-as parcial ou totalmente, que não se aplicam ao Catetinho, contudo foram empregados no Catetão e, assim como no Grande Hotel Ouro Preto, o primeiro pavimento pode ser acessado por meio de circulação vertical alocada na frente da fachada principal.

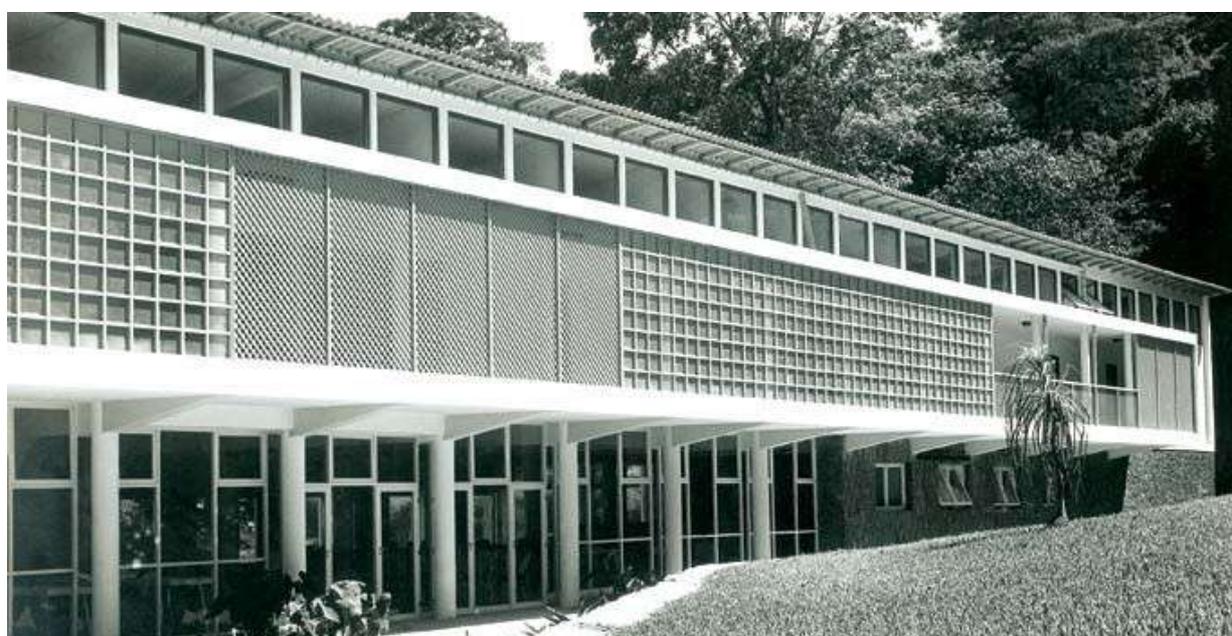


Figura 69 - Colônia de Férias do Instituto Resseguros do Brasil
Fonte: ArchDaily⁴⁴

O projeto do Park Hotel foi particularmente relevante para o desenvolvimento do Catetinho e semelhanças entre ambos, realmente, não faltam: a definição do partido, a volumetria, a distribuição funcional e o desenho moderno executado em material ancestral. Entretanto, ao se comparar a aplicação da madeira no Park Hotel e no Catetinho, ao que tudo indica na literatura, não há indícios que

⁴³ Obra erigida em 1943, no Rio de Janeiro, de autoria do escritório carioca MMM Roberto

⁴⁴ Disponível em <<https://www.archdaily.com.br/br/626676/classicos-da-arquitetura-colonia-de-ferias-do-irb-irmaos-roberto>>. Acesso em 18 de julho de 2021

demonstrem ter sido resolução projetual ou decisão expressa de Niemeyer. O uso desse material em suas obras não era usual, sendo aplicada apenas em elementos secundários como brises, caixilhos e pisos, diferentemente de outros arquitetos que visavam recuperar valores da tradição popular.

Nesse viés, é intrigante a fala de Ricardo Caruana, arquiteto especialista em madeira que trabalhou com Oscar Niemeyer e Zanine Caldas, em entrevista concedida à Taís Alves em 2014 (ALVES, 2014). Ao se referir ao Catetinho, Caruana afirma que a ideia de fazê-lo em madeira teria partido de Lucio Costa.

No caso do Catetinho, o Dr. Lucio falou pra fazer de madeira pra ser igual a todos os barracos, pra ser leve, provisório, coisa do Dr. Lucio. O Oscar não tinha cabeça pra pensar numa coisa dessas. O Oscar teria feito, sei lá, uma escultura de concreto pra simbolizar que ali morava o começo da cidade. O Oscar tinha cabeça pra se destacar com uma destreza do outro mundo. Era paralisante trabalhar lá, o Oscar é maravilhoso. Mas isso, a coisa cultural, ele não tinha não. (CARUANA apud ALVES, 2014, p.198)

Embora não seja possível apurar a veracidade dessa hipótese, salienta-se que Caruana relata existir um paradoxo entre o “internacionalismo monumental presente em grande parte da obra de Niemeyer e o uso da madeira em uma construção relativamente simples como o Catetinho” (ALVES, 2014, p. 119). Alves (2014) argumenta que, para Niemeyer, a madeira não seria apropriada para a concepção de uma arquitetura universalista e plástica, ao seu ver, incompatível com soluções regionalistas. Para a autora, o Palácio de tábuas era um ensaio pontual no qual o arquiteto investigava a associação desse material ao desenho moderno: a execução de um edifício fadado ao desmanche pode ter sido a oportunidade ideal para tal. Apesar disso, parece mais coerente que a designação da madeira esteja pautada na urgência, pela demanda a ser cumprida imediatamente, enfatizada pelo “ritmo de Brasília” e seu slogan dos “50 anos em 5”.

Schlee (2016) enuncia que Oscar Niemeyer com a concepção do RP-1 criou uma forma de fazer “arquitetura modernista candanga” que, a rigor, seria um estilo de matriz corbusiana, aos moldes do *Brazilian Style*, contudo, temporário e em

madeira. O Palácio de tábuas serviu como modelo prolífero para uma série de produções provisórias em madeira⁴⁵ cujos traçados seguiam o seu perfil estilístico, mas que, posteriormente, foram reproduzidas da mesma forma nos edifícios definitivos de Brasília, como no Hotel Brasília Palace e, especialmente, nos prédios residenciais do Plano Piloto.

Mesmo tão modesto, não faltou pedigree ao Catetinho, versão *povera* do Park Hotel (1944), em Nova Friburgo, de Lucio Costa. E nem prole, uma vez que iria servir de verdadeiro molde para o estilo candango que se alastraria... (SCHLEE, 2016, p. 98)



Figura 70 - Foto sob o piloti do Brasília Palace Hotel, 1960
Fonte: Acervo IBGE

⁴⁵ A exemplo da Escola Júlia Kubitschek da Vila Metropolitana, do primeiro terminal de passageiros provisório do Aeroporto Internacional de Brasília e do Catetão.



Figura 71 - Imagem aérea de superquadra em Brasília, 1960

Fonte: Acervo IBGE

Com o início efetivo das obras de Brasília se consumou o Modernismo candango, inclusive no entorno da Capital: nos assentamentos pioneiros eram erigidas edificações rústicas em madeira concebidas à luz do racionalismo moderno, cuja volumetria retilínea, ausência de ornamentação e modulação sancionavam um Modernismo brasileiro (IPHAN, 2016b). Contudo, atualmente poucos são os remanescentes, preservados na sua matéria e características originais⁴⁶. A maioria se perdeu em virtude da substituição material ou devido ao abandono, seguindo o seu já traçado destino: a finitude.

⁴⁶ Dois andares, com ou sem a presença de pilotis com cobertura de uma água, praticamente plana



Figura 72 - Edificação não identificada em madeira no Núcleo Bandeirante (1956-1960)

Fonte: Acervo Arpdf



Figura 74 - Grupo Escolar Julia Kubitschek (1957-1960)

Fonte: Acervo Arpdf



Figura 73 - Primeiro terminal de passageiros do Aeroporto de Brasília (1957-1960)

Fonte: Acervo Arpdf



Figura 75 - Barracão desenhado por Lelé no canteiro de obras na superquadra

Fonte: Acervo Arpdf

De maneira análoga ao pavilhão brasileiro na Exposição Universal em Nova York, dadas as devidas escalas, o Catetinho foi executado com preocupação estética e espacial, mesmo considerada sua temporalidade, cuja representatividade acabou ditando a expressão arquitetônica a ser implementada na capital, não somente para outros exemplares provisórios, mas igualmente para os definitivos, demonstrando que a aplicação dos princípios do Moderno independe da escolha material. Portanto, pode-se afirmar novamente que em um exemplar temporário se gestaram alguns dos paradigmas do Modernismo brasileiro (SEGAWA, 2010).

Não obstante, apesar da sua singularidade, houve dificuldade em apreender sua significância cultural, não em virtude de ser um exemplar do Moderno, conforme um dos pontos enunciados por Macdonald (2013) e Prudon (2008), mas pelo edifício *per se*: temporário, em madeira, aos moldes de barracão de obra e rejeitado

como ícone arquitetônico da época. Conforme já pontuado, com a inauguração do Palácio da Alvorada em junho de 1958, o presidente e convidados deixaram de frequentar o Catetinho e em julho de 1959, por solicitação do próprio Kubitschek, o Palácio de tábuas foi tombado.

A princípio, surpreende a brevidade do pedido de proteção institucional de um bem com apenas três anos de existência que não carregava valor de antiguidade (RIEGL, 2014) no Livro do Tombo Histórico. Entretanto, do mesmo modo que a arquitetura moderna consolidou-se na cultura brasileira no século XX, essa desempenhou papel fundamental no desenvolvimento de procedimentos formais e ideológicos para a preservação dos bens culturais do país. O instrumento de legitimação das decisões de salvaguarda era de responsabilidade dos técnicos do SPHAN que, na época, eram, majoritariamente, intelectuais e artistas do Movimento Moderno. Seu ativismo estético e político repercute, inclusive, nos dias atuais, tendo influenciado desde políticas de conservação até a seleção de propriedades a serem listadas, ocorrendo casos de projetos de suas próprias autorias serem indicados como patrimônio – dado que não havia normativa que delimitava idade mínima para tal (MENNUCCI e PALAZZO, 2018).

Verifica-se, portanto, certa agitação conservacionista prematura de bens da arquitetura moderna, medida mais tarde denominada como tombamento preventivo. Essa ação garantia, juridicamente, que os bens não fossem descaracterizados ou sofressem alterações no seu projeto original. Prudon (2008) discorre acerca do reconhecimento precoce do Modernismo, num contexto internacional, relatando que, num primeiro momento, a mobilização protecionista objetivava a preservação dos ditos ícones da arquitetura e visavam resguardar o legado dos mestres. Como exemplo, o autor cita que Le Corbusier, pessoalmente, defendeu e fundamentou o reconhecimento da Villa Savoye como bem cultural. Schlee e Fischer (2021, p. 10) argumentam que, assim como Corbusier, Niemeyer se utilizava da “estratégia de autolegitimação” que, de certa forma, contribuiu para abreviar os “processos de proteção legal de algumas de suas obras, como o Catetinho”. Diante disso, e do seu pouco tempo de existência, à primeira vista, não se compreendiam os valores culturais originalmente invocados para fundamentar sua proteção legal (IPHAN, 2017).

No Inventário do Catetinho (IPHAN, 2017, p. 37), consta que a “concepção arquitetônica e o papel político do Catetinho entrecruzam-se no processo cultural e histórico da construção de Brasília, como também na obra de Oscar Niemeyer”. Kubitschek, em seu *memoir* narra:

[...] no dia 10 de novembro de 1956 [dia da inauguração do Catetinho] iria projetar-se como um marco histórico na evolução da cidade. Nessa data, brilhou a primeira luz no Planalto Central. Era ainda uma luz tênue, com limitado poder de irradiação, produzida por um pequeno gerador, que fora levado da cidade de Araxá. De qualquer forma, era uma luz criada pela mão do homem, que chegara para substituir o clarão dos astros, o que significava que havia tido início a conquista do coração do Brasil (KUBITSCHEK, 2000, p. 55-56)

As palavras acima, proferidas pelo próprio ex-presidente, ilustram de forma contundente o argumento suscitado pelo IPHAN (2017) evidenciando que o Catetinho transcendia a função de abrigo presidencial e simbolizava a maior vitória política do governo JK: a transferência da Sede do Governo. O parecer do pedido de tombamento redigido em 18 de junho de 1959 por Paulo Thedim Barreto, chefe da Seção de Arte do DPHAN⁴⁷ da época, ressoa com o discurso de Kubitschek e apresenta o bem como a “unidade inicial do empreendimento urbanístico e arquitetônico de Brasília” (BARRETO, in IPHAN, 1959, f.11) – o marco zero da construção e da mudança da Capital.

Para o então diretor do DPHAN Rodrigo Melo Franco de Andrade, a proteção do Catetinho retratava o dever de manutenção da continuidade da tradição nacional e defendia que a medida adotada visava

[...] preservar, para os brasileiros de amanhã, a primeira edificação em que o Chefe do Estado começou a exercer, no

⁴⁷ Por meio do Decreto-lei nº. 8.534, de 02 de janeiro de 1946, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), criado em 1937, foi transformado na Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN), cuja atual denominação é Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)

sítio escolhido para a nova capital do país [...] erigindo-a como um testemunho ciclópico de confiança no futuro da pátria. [...] O objetivo mais amplo da medida adotada é garantir e cultivar, por meio da proteção dos marcos expressivos do desenvolvimento da civilização nacional, a memória luminosa da identidade do Brasil do futuro com o do passado, estabelecendo a ligação entre as aspirações gloriosas alcançadas e as realizações toscas e modestas de que se originaram (ANDRADE in IPHAN, 1959, f.18, grifo da autora).

Gonçalves (2015) revela que no SPHAN, principalmente na fase conhecida como “heroica”, havia o entendimento da construção de uma memória da nação por meio da preservação de bens culturais que se vinculam com a história e identidade nacionais, conforme transparece no discurso de Rodrigo Melo Franco de Andrade. Além disso, o corpo de especialistas sustentava em grande parte dos seus argumentos técnicos a noção de uma possível “perda”, cabendo às agências de proteção resguardarem o patrimônio de um presumido “processo de declínio e desaparecimento”, entendendo que o “futuro é a fonte de destruição do passado (daí o risco da perda)” (GONÇALVES, 2015, p. 217).

Flavia Brito Nascimento (2011) explica que nos tombamentos do Moderno feitos até aquele momento predominavam os de autoria de sujeitos imprescindíveis para a construção da narrativa do Modernismo nacional. Contudo, dentre as obras inscritas no mesmo período que o Catetinho⁴⁸, o RP-1 é o único cuja salvaguarda não está embasada no receio da perda, risco de aniquilamento ou incompletude. Deve-se frisar que a avaliação do que seria protegido estava subjugado ao juízo dos próprios servidores do órgão e baseados, em última análise, nas suas predileções estéticas. Por isso, para o IPHAN (2017) é compreensível que a solicitação da inscrição do bem tenha partido de fora do DPHAN (do próprio Presidente da República) e se demonstrado alheio às preferências do corpo técnico responsável.

48 i.e. a Igreja da Pampulha, a Estação de Hidroaviões, a Catedral de Brasília.

Pode-se atestar esse fato constatando que o Palácio de tábuas, ao contrário das demais obras modernas tombadas pela Diretoria de Patrimônio, não foi inscrito no Livro das Belas Artes, pressupondo que o aspecto artístico da obra é preterido no ato do tombamento.

[...] no caso do Catetinho, a construção do significado de um patrimônio nacional se deu pela ancestralidade do marco mais do que por seu caráter de obra arquitetônica modernista (IPHAN, 2017, p. 60).

Além disso, a menção da autoria de Niemeyer “oscila entre o protocolar e a intenção de se enfatizar as circunstâncias históricas de elaboração do projeto”, corroborando o motivo pelo qual se elegeu o Livro do Tombo Histórico em detrimento ao das Belas Artes. Logo, a singularidade arquitetônica da obra foi ofuscada pelo deslumbramento causado pelas edificações definitivas do autor no Plano Piloto de Brasília. Inclusive, no processo de tombamento, não há referência ao conjunto arquitetônico formado pelo Catetinho e Catetão, apenas se reconhece o caráter vanguardista do RP-1 (IPHAN, 2017).

No entanto, não pode se subestimar o caráter artístico do Catetinho. A edificação remete a obras da Escola Carioca, distinta pelo uso de pilotis, geometrias puras, volumetrias alongadas e uso predominante da cor branca.

A significância da sua arquitetura reside na tradução de uma linguagem arquitetônica claramente modernista — volume horizontal sobre pilotis anunciando a tipologia padrão residencial da futura capital —, por meios simples, para uma tipologia arquitetônica rara ou única de caráter provisório [...] (IPHAN, 2017, p. 104, grifo do autor)

No parecer do tombamento, a percepção dos valores do edifício não condiz com o supracitado. Não somente não há referência à expressão artística do bem, tampouco dos aspectos intangíveis agregados à sua significância, como também se utiliza de tom reducionista ao apresentá-lo como um “simples ‘barracão’” construído em “materiais leves” (BARRETO, in IPHAN, 1959, f. 11). Essa última, embora feita de forma indireta, é a única citação relativa à utilização da madeira

como elemento construtivo, mesmo sendo um aspecto singular dentro da produção de Niemeyer. O texto prossegue deixando visível que a proteção dessa materialidade era condição preponderante, uma vez que “seria inadmissível reconstruir a edificação periodicamente”, argumento reiterado por Rodrigo Melo Franco de Andrade ao manifestar que se utilizariam todos os recursos necessários para salvaguardar “uma construção que, pela própria fragilidade, não possui as condições necessária[s] para subsistir.” (ANDRADE, in IPHAN, 1959, f. 18). A partir do exposto, não é possível inferir se a apreensão com a vulnerabilidade do RP-1 advinha do fato dele ser erigido em madeira, de ser temporário, ambos ou alguma outra razão não elencada.

Retirar da condição de impermanência o que, a princípio, foi concebido como tal, exige da prática preservacionista lidar não apenas com a questão da matéria de que é feito o bem patrimonial, mas também do conceito ou substância a partir do qual ele se materializa. É verdade que a relação matéria e substância vem sendo tratada, recentemente, no âmbito da autenticidade e integridade na preservação do patrimônio modernista por diversos autores, entre os quais podemos destacar Heynen (2005), Lira (2009) e Jokilehto (2013). Trata-se de uma discussão que aborda, especialmente, as formas pelas quais seria ou não adequado intervir nesses bens, se priorizando a mínima ou a máxima intervenção física e, assim, consequentemente, a matéria ou a substância, respectivamente. É verdade que os bens modernistas de caráter inicialmente efêmero também estão sujeitos a esse tipo de reflexão, mas suscitam diferentes perspectivas, além de requisitarem outras, a reconstrução sendo uma delas.

Entretanto, no âmbito das discussões acerca da efemeridade a partir da perspectiva da reconstrução, não cabe o Catetinho. Ainda que o edifício seja percebido como ponto de partida para a produção do Modernismo candango, não parece possível enquadrá-lo em meio aos casos de uma provisoriedade fundamentada em uma escolha filosófica cuja força estaria exatamente no aprendizado da experiência material e substancial do efêmero. O efêmero, aqui, deriva da necessidade imediata de cumprir uma função. O seu processo de patrimonialização, em certa medida, contraria essa provisoriedade e, mesmo passados mais de sessenta anos, é dessa forma que o edifício tem assegurado sua permanência no tempo.

Se, por um lado, Lucio Costa defende que a arquitetura moderna é "coisa mental, não questão de material" (ALVES, 2014, p. 91), por outro lado, Manoliu e Gradinaru (2017) discutem que em um mundo de modelos imutáveis, a arquitetura efêmera é aquela que permite ser e tornar-se: por não possuir qualidades fixas, se molda àquilo que contém e, como tal, tem o potencial de se tornar símbolo e, por consequência, ser digno de proteção.

O Catetinho constituiu, pois, um símbolo. Foi ele a flama inspiradora que me ajudou a levar à frente (...) A mística do Catetinho foi, pois, precursora — dada a emulação que provocou - da mística de Brasília, consubstanciada em pioneirismo, em espírito de criação e na determinação de enfrentar e vencer o que parecia impossível (KUBITSCHEK, 2000, p. 60-61).

Assim, percebe-se que na esfera das discussões suscitadas por Macdonald (2013) e Prudon (2008), depreende-se que a falta de reconhecimento do Palácio de tábuas não deriva do fato dele ser um exemplar do Movimento Moderno, muito pelo contrário, sua inscrição foi precoce. Apesar de ser movimento natural do SPHAN, a partir da troca de correspondências anexadas ao Dossiê, anteriormente examinado, percebe-se resistência do corpo técnico em proceder o tombamento ou, conforme Barbosa (2021, p. 125) assinala, “a proposta de proteção do Catetinho deveria ser levada adiante ‘de acordo com determinação presidencial’”. Tal afirmação é corroborada devido ao tom do parecer do tombamento, no qual se encontram indícios que a objeção em reconhecer o bem como espaço cultural possivelmente advém do feito dele ser barracão de madeira e não uma obra moderna de Niemeyer, especialmente quando confrontado aos “monumentos” de autoria do arquiteto espalhados pela cidade ou previamente tombados fora dela, como a Igreja de São Francisco na Pampulha. Aparentemente, sua simplicidade, combinada ao estigma carregado pelo seu elemento construtivo principal, atenua suas qualidades artísticas e simbólicas. Nesse sentido, a fala de Cunningham (1998) é procedente: a ausência de identificação com o bem gera resistência em reconhecê-lo como espaço digno de proteção. Com efeito, a solicitação de JK foi, entretanto, acertada. Ao contrário de grande parte das edificações de madeira da capital, provenientes da época da construção, o Catetinho é um

dos poucos que perdura até os dias atuais, integrando a herança cultural das gerações futuras.

É importante lembrar ainda que em 15 de outubro de 1958, parte do gabinete do SPHAN correspondência para Israel Pinheiro informando a solicitação direta da Presidência da República para tombamento do Catetinho. No mesmo dia, Rodrigo Melo Franco endereça uma carta a Niemeyer, relata tal fato, solicita documentos para anexar ao processo de inscrição e expressa discordância com a intenção de JK em transformá-lo em museu:

O que me ocorre de não e fazer do “Catetinho” o museu pretendido e sim a iniciativa de convertê-lo em dependência do museu, sob a mesma administração e para finalidade idêntica. O fato da localização de um ser mais ou menos afastado do outro não me parece que possa prejudicar o plano, antes contribuir para ativar o interesse do museu. [...] De qualquer maneira, eu estimaria muito que a conservação do “Catetinho” já constituísse parte integrante do museu de Brasília (IPHAN, 1959, p. 3).

O excerto acima, agregado a outras correspondências do mesmo relator, deixa transparecer que o diretor do SPHAN não reconhecia o RP-1 como unidade autônoma carregada de significância e simbolismo, especialmente, por vincular o interesse do público em visitar o local, bem como as ações de conservação dele, à existência de outro edifício. À vista disso, a conversão do Catetinho em museu somente se efetivou em 1972, já sob gestão da Fundação Cultural do Distrito Federal⁴⁹, e há poucas informações sobre o que ocorreu no Catetinho no decorrer da lacuna de treze anos entre o tombamento e a musealização (1959-1972).

Musealizar, segundo Brulon, é reordenar e dispor algo visando a transmissão de informações e valores intangíveis, sem a perda do seu significado, e tem como objetivo tornar seu sentido acessível, divulgando ao público sua relevância

⁴⁹ Atual Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal

cultural, científica e educativa. Essa ação contribui com a preservação do patrimônio cultural, apesar de se diferenciar do processo de patrimonialização.

[...] o que distingue a musealização de outras formas de conservação, [...] é o momento decisivo da passagem da realidade tal como ela se apresenta materialmente, para a sua elevação em direção ao nível da realidade cultural, museológica (BRULON, 2018, p. 202)

No caso do RP-1, transformou-se o bem em Museu-casa, uma tipologia museológica que consiste em preservar o espaço de representação visando manter o máximo de suas características e objetos originais, com o objetivo de reproduzir um dado momento histórico – o próprio edifício e seus constituintes são acervo. Sob essa perspectiva, essa musealização assegura a relação material/simbólica do bem com o meio de origem garantindo, dessa forma, a transmissão de informação e a melhor compreensão do objeto, uma vez que não há perda de conexão entre o bem e o seu contexto de inserção (BRULON, 2018).

Edifício, coleção e proprietário não estão desvinculados e, por isso, as relações estabelecidas entre eles favorecem a comunicação, permitem uma melhor interação com o espaço visitado e, fundamentalmente, a possibilidade de vir a perceber um determinado período histórico e a sociedade nele compreendida. Mas os bens culturais de uma casa-museu histórica podem e devem ser utilizados como fontes que nos permitam entender... a sociedade que os reproduziu enquanto objetos históricos. (PUIG, 2011, p. 20)

Em outras palavras, vislumbrar o Palácio de tábuas no seu sítio original e composto de adornos característicos da época, permite que o visitante abrace a experiência e compreenda o momento histórico de forma lúdica e vivencial. G reitera pontuando que essa visita in loco permite aos visitantes experienciar “como uma arquitetura [é] capaz de expressar a essência política e cultural da epopéia (sic) de Brasília” (GORELIK, 2003, p. 54).

No entanto, para tal, o Catetinho requereu adaptações no sítio de inserção para se adequar ao seu novo uso e atender o público. Na porção posterior e próximo ao edifício, construiu-se uma residência em madeira com função de administração e residência do zelador. Entre o RP-1 e a mata que dá acesso à nascente, ergueu-se, também em madeira, o denominado “Bar Buriti” que abrigaria lanchonete (atualmente desativada) e sanitários. Para o acesso de visitantes ao museu, foi necessário asfaltar uma grande área do sítio, inclusive a frente do RP-1, criando uma praça central para acesso veicular restrito, perturbando a composição entre a edificação e seu entorno. Com isso, afetou-se a ambiência do Palácio de tábuas, especialmente no que diz respeito à sua relação com o meio, originalmente harmonizada com a Mata Galeria e Cerrado *stricto sensu* preexistentes (IPHAN, 2017).

Atualmente, entende-se que as adjacências do bem tombado também constituem área de interesse cultural, requerendo cautela ao se planejar intervenções ou adaptações, uma vez que podem comprometer a apreensão do bem. Enuncia-se na Carta de Brasília de 1995:

[...] é imprescindível o equilíbrio entre o edifício e seu entorno, tanto na paisagem urbana quanto na rural. Sua ruptura seria um atentado contra a autenticidade. Para isso, é necessário criar normas especiais que assegurem a manutenção do entorno primitivo, quando for possível, ou que gerem relações harmônicas de massa, textura e cor. (CURY, 2000, p. 145)

Em seguida, indicando a necessidade de observar a área circundante e, mais uma vez, apontando novas questões relativas a esse patrimônio, o documento supracitado ressalta que a área ao redor da edificação estaria “quase inalterada” e guardaria características “próprias da construção de Brasília”. A perspectiva da valorização dessa área natural ao redor do Catetinho é relevante por evidenciar questões que apenas poderiam ser percebidas com o passar dos anos, discurso evidente em 1976. A argumentação gira em torno da ideia de que a área circundante não se destacava com relação à paisagem natural mais ampla da região em 1959. Já em 1976, essa área ganha uma importância maior, pois teria se mantido

quase intacta em meio à intensa urbanização ocorrida após a inauguração de Brasília, preservando, assim, características ambientais originais desse entorno. Embora a proposta local do tombamento tenha se caracterizado como um reforço ao discurso original de preservação, incluiu uma envoltória que passou a ser valorizada como vestígio de uma época.



Figura 76 - Praça central e Catetinho ao fundo
Foto da autora



Figura 77 - Foto histórica do entorno do Catetinho (1957-1959)
Fonte: Acervo Arquivo Nacional

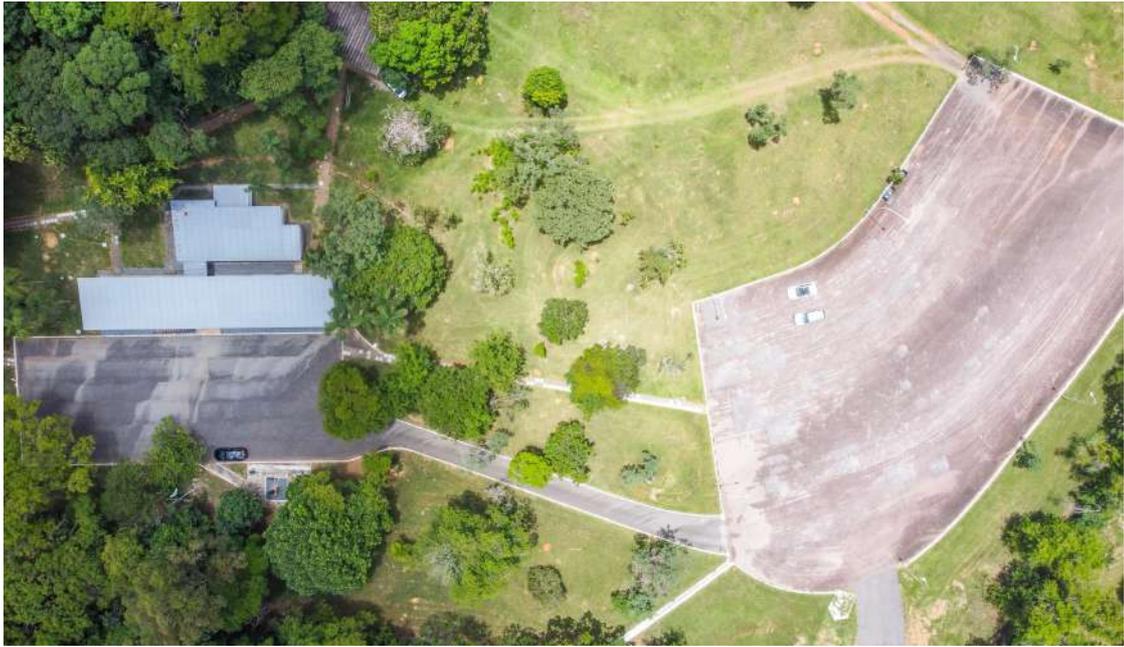


Figura 78 - Vista aérea da gleba do Catetinho. Palácio de tábuas à esquerda com a praça à frente e à direita estacionamento
Foto de Silvio Wolff



Figura 79 - Imagem aérea histórica com o Catetão à esquerda e o Catetinho à direita
Fonte: Acervo Arpdf

Não obstante, reconhece-se que adequações de espaços patrimonializados em geral, especialmente os que permitem visitação pública, às exigências normativas de instalações, infraestrutura, acessibilidade e segurança são indispensáveis. Os dois últimos – acessibilidade e segurança – são os mais críticos no Catetinho, portanto, serão esmiuçados nesta pesquisa, como desafios próprios a sua preservação, no processo de adaptação a novo uso.

Entende-se como acessibilidade a universalização das condições de uso de espaços e de instalações abertos à comunidade, públicos ou privados de uso coletivo, por pessoa com deficiência física, intelectual, mental, sensorial, mobilidade reduzida ou demais impedimentos que limitem o usuário em participar plena e efetivamente da sociedade em igualdade de condições de outros. O capítulo IX do Estatuto da Pessoa com Deficiência⁵⁰, que trata especificamente do direito à cultura, expõe que

O poder público deve adotar soluções destinadas à eliminação, à redução ou à superação de barreiras para a promoção do acesso a todo patrimônio cultural, observadas as normas de acessibilidade, ambientais e de proteção do patrimônio histórico e artístico nacional (BRASIL, 2015).

Entretanto, na prática, grande parte dos bens culturais, especialmente os convertidos de espaços privados à instituição pública, não estão adaptados para receber visitantes com as restrições acima pontuadas. Primeiramente porque a consciência e os regulamentos acerca da adaptação desses locais são muito recentes e, em segundo lugar, há uma preocupação que alterações estruturais de espaços acautelados ameacem a manutenção da sua autenticidade e integridade, principalmente no que concerne a sua materialidade.

Existem diversas normas e leis para tratar dessas questões. Dentre elas, a Instrução Normativa 01 (IN-01)⁵¹ de 2003 de autoria do IPHAN trata especificamente da adaptação de bens culturais imóveis acautelados. Essa última orienta a

⁵⁰ 2016. BRASIL, Lei nº 13.146, de 06 de julho de 2015. Institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência). Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2015/Lei/L13146.htm>

⁵¹ Compila e espelha para a realidade do Patrimônio Cultural a Lei nº. 10.098/2000 e a NBR 9.050 da ABNT

indispensabilidade de se desenvolverem estudos, analisar normas técnicas e novas tecnologias de Acessibilidade, “com intuito de elaborar métodos de avaliação das condições de acessibilidade real dos bens culturais imóveis” (FERREIRA e MÁXIMO, 2014, p. 3-4). A maior parte dessas orientações e leis, tanto no Brasil quanto no exterior, citam a implementação do Design Universal⁵² como solução viável para limitações na acessibilidade desses espaços. Contudo, pode haver uma tensão entre os objetivos do desenho Universal e da preservação do patrimônio edificado.

Um caminho é tentar, equivocadamente, tornar tudo totalmente utilizável por todos, abandonando designs criativos, interessantes e desafiadores. O outro caminho que às vezes é seguido é a recusa em se tratar dessa questão de forma incisiva, assumindo que nada pode ser feito e que a implementação de adaptações para a acessibilidade ou para o projeto universal irá arruinar a integridade de um edifício existente ou projeto proposto (MCCLEAN, 2011, p. 8)

Robert McClean (2011), alerta que se deve evitar os extremos e reconhecer que as soluções universais não são factíveis para todas as situações, contudo, é imprescindível conciliar adaptações objetivando permissividade para o maior número de pessoas possível e respeitando as delimitações determinadas pela salvaguarda patrimonial. A conservação visa garantir a continuidade do patrimônio cultural para as gerações presentes e futuras, sendo a condição de função útil essencial para tal e, nesse sentido, melhorar o acesso físico a esses espaços é um aspecto importante para alcançá-la. Por isso, é de extrema importância, antes de qualquer modificação edilícia, enumerar quais são os valores vinculados ao edifício, sejam eles de natureza tangível ou não, a fim de estabelecer uma estratégia que não fira sua significância. Sobre isso, Ferreira e Máximo (2014) afirmam que adaptações de acessibilidade podem ser feitas desde que não ocasionem compromisso da integridade e autenticidade.

⁵² Termo cunhado pelo arquiteto Ronald Mace para descrever o conceito de projetar produtos e ambientes para serem esteticamente adequados e úteis para o máximo de usuários possível, independentemente de idade, habilidade ou status social

No Catetinho, a acessibilidade é, de fato, inadequada. Encontram-se barreiras tanto para acessar o palácio quanto no edifício *per se*. O intuito, aqui, não é elencar detalhadamente quais falhas de acessibilidade o RP-1 possui, mas pontuar obstáculos como forma de exemplificar essa afirmação.

O acesso ao sítio se dá, predominantemente, somente por meio de veículos, que permanecem na área de estacionamento, delimitando o trajeto de pedestres até o palácio, em vez de permitir circulação em fluxo contínuo. A praça asfaltada que fica à frente do edifício tem ingresso restrito e só pode ser usada com autorização. A estátua de JK e a placa de inauguração, contígua a essa área, localizadas no lado contrário do Catetinho, ficam sobre plataforma em alvenaria cujo único acesso é por meio de escadas.

O caminho até o espaço contemplativo formado pela nascente, “água de beber”, parte essencial da história do palácio, é executado em placas de concreto moldado *in loco*, arranjadas de dois em dois, formando um calçamento; o afastamento entre as placas, apesar de preenchido com cimento, não resultou em caminho livre de relevos, tornando-se barreira para PCR⁵³ ou pessoas com limitações locomotivas. Em adição, ao final da trilha, só é possível alcançar a área urbanizada, que engloba a fonte, descendo uma pequena escada e, ao chegar nessa, a pavimentação é feita com pedra Goiás bruta, disposta em forma de mosaico, cujas frestas estão preenchidas com seixo rolado, percurso arriscado para pessoas com dificuldade de locomoção. Ademais, o banheiro público, locado no histórico Bar Buriti, apesar de possuir cabine para pessoas com deficiência, está em discordância com a NBR 9.050⁵⁴, por não permitir raio de giro de, no mínimo, um metro e cinquenta, conforme normativamente preconizado.

⁵³ Portadores de cadeira de rodas

⁵⁴ ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR 9050: Acessibilidade a edificações, mobiliário, espaços e equipamentos urbanos. Rio de Janeiro, p. 162. 2015.



Figura 80 - Plataforma que abriga a estátua do fundador, a placa comemorativa à inauguração (à direita) do Palácio e a placa informativa do "restauro" de 2012 (à esquerda)
Foto da autora

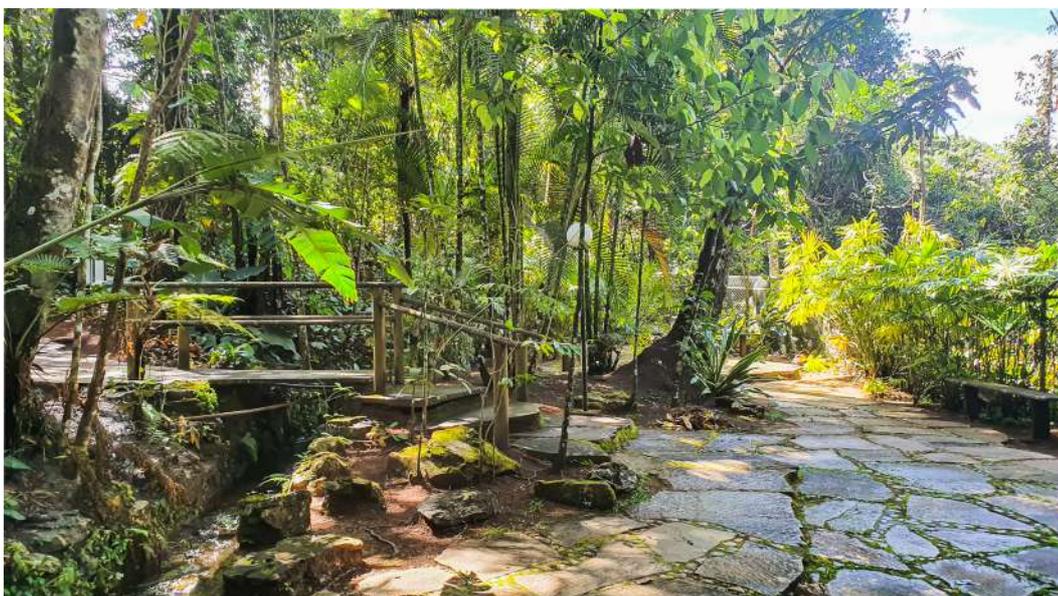


Figura 81 - Escada que dá acesso à nascente do Catetinho
Foto da autora

No palácio em si, há rampas somente nos pilotis e na cozinha, limitando a visitação para maior diversidade de público. As áreas mais importantes do museu, a de exposição e do acervo de bens móveis, localizados no primeiro pavimento, são alcançadas exclusivamente pela escada anexa à fachada frontal. O corredor formado pela varanda em balanço, principal acesso aos cômodos do RP-1, bem

como as portas dos ambientes têm largura insuficiente, ambos igualmente em desacordo com a NBR 9.050.

Ademais, é necessário compreender a acessibilidade para além de impedimentos motores. McClean (2011) pontua que nos casos em que o acesso físico a um patrimônio é restrito devido a questões de conservação, sensibilidades culturais, ou questões de segurança, interpretação e apresentação devem ser fornecidas fora do local restrito e sugere alternativas como o uso de maquetes 3d e táteis, vídeos explicativos e até realidade aumentada. Dessa forma, protege-se a materialidade do bem cultural e, igualmente, proporciona-se diferentes experiências aos visitantes.

Em termos de segurança, existem alguns pontos críticos no Catetinho. O primeiro é com relação à segurança física dos usuários por desconformidade de elementos de proteção, a exemplo da escada que dá acesso, assim como o guarda-corpo do primeiro pavimento, já preliminarmente tratados. A primeira, possui degraus e corrimão sem fechamento, a segunda possui proteção insuficiente e igualmente sem fechamento e, em ambos os casos, os dimensionamentos e uso de materiais estão em discordância com a NBR 9.050 e com a norma do Corpo de Bombeiros Militar do Distrito Federal (CBMDF)⁵⁵, oferecendo risco não somente para usuários com limitações de qualquer natureza, mas para crianças e idosos, por exemplo.

⁵⁵ Norma técnica N° 010/2015 do CBMDF. Inconsistências com a escada: largura mínima do piso 27cm; transpasse entre degraus de, no máximo, 1,5cm; para escadas externas não enclausuradas, o material deve ser resistente a fogo; corrimão com dimensão de 92cm. Inconsistências com o guarda-corpo: altura mínima de 105cm e serem isentas de aberturas, saliências, reentrâncias ou quaisquer elementos que possam enganchar em roupas



Figura 82 - Detalhe do guarda corpo da varanda do primeiro pavimento do Catetinho
Foto da autora

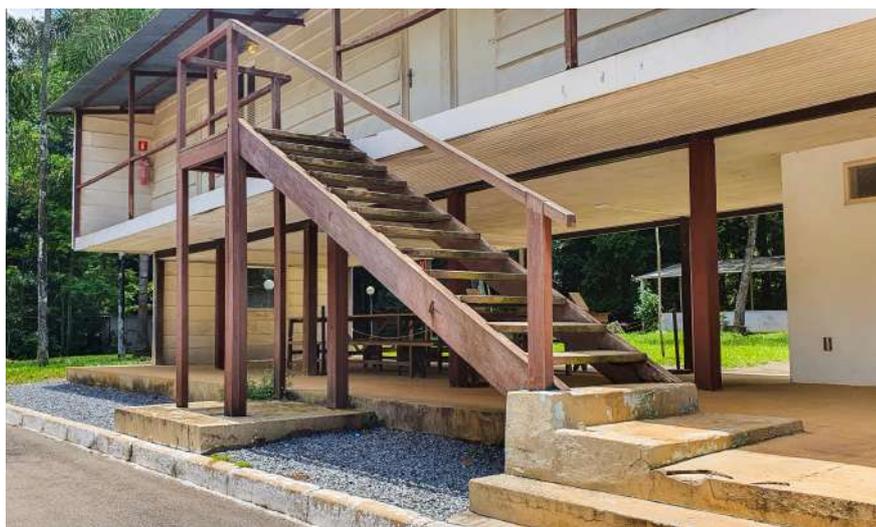


Figura 83 - Detalhe da escada, único acesso, ao primeiro pavimento do Catetinho
Foto da autora

O segundo ponto crítico da segurança é acerca da estabilidade da estrutura como um todo, em virtude da sua constituição majoritária em madeira. Larsen e Marsstein (2016), enfatizam que é de vital importância documentar danos em edifícios nesse material uma vez que a inspeção cuidadosa pode reduzir as intervenções quando o reparo parecer inevitável, além de ser parte fundamental num programa de manutenção. Em termos práticos, isso permite que instabilidades e falhas estruturais sejam identificadas e reparadas antes que ocorram danos que comprometam a seguridade do edifício ou dos seus usuários. Além disso, o acompanhamento do estado estrutural é um procedimento essencial para salvaguarda do patrimônio, permitindo a equipe técnica acessar plataforma sólida para tomar decisões sobre as medidas e ações necessárias na conservação.

Ao que tudo indica, no Catetinho, o procedimento de inspeções preventivas não é de rotina. Tal fato pode ser atestado ao se analisar historicamente, a exemplo do ataque agressivo de cupins ocorrido entre 1995 e 1997, novamente, em 2012 e infestação de abelhas na cavidade interna das paredes em 2018. Tais ocorrências poderiam ter gerado resoluções mais ágeis e menos agressivas se o palácio tivesse acompanhamento profilático continuado.

Nesse viés, Larsen e Marstein (2016) enfatizam que a proteção contra incêndio – outra questão delicada para bens patrimonializados, especialmente os que tem a madeira como principal elemento construtivo – terceiro ponto de segurança a ser

tratado, também se enquadra na categoria de conservação preventiva. Esse material é particularmente vulnerável ao fogo, sendo a proteção contra incêndio uma estratégia essencial. Além disso, tal questão em edifícios e locais históricos é mais complexa do que em edificações contemporâneas devido a problemas técnicos, de alarme, relacionados a danos secundários, estéticos, econômicos entre outros e, em especial, devido aos seus materiais, técnicas construtivas e outras características que, por vezes, representam uma herança cultural de ativos não renováveis.

O primeiro passo em um programa de proteção contra incêndio deve ser uma avaliação dos riscos, a fim de determinar o recurso mais adequado, inevitavelmente limitado por fatores como restrições econômicas e tecnológicas. No entanto, isso não quer dizer que as soluções de baixa tecnologia, baseadas em dispositivos simples de combate a incêndio como mangueiras e extintores portáteis, são inferiores a outras mais complexas como sistemas de alarme automático com link direto para a brigada de incêndio ou sistemas de extinção automática (sprinklers) (LARSEN e MARSTEIN, 2016).

No Palácio de tábuas, as táticas de combate ao incêndio são as mais simples: utilização de extintores portáteis e de sinalização de rota de fuga. Por um lado, reconhece-se que as modificações necessárias para receber sistemas mais complexos (como sprinklers) seriam muito extensas e feririam a completude e autenticidade do edifício. Além disso, conforme alertado por Larsen e Marstein (2016), um acionamento acidental desse sistema pode causar danos irreversíveis ao acervo e às instalações internas da edificação. Por outro lado, admite-se que a presença dos dispositivos portáteis prejudica a apreensão estética do bem cultural, principalmente pela locação desses estarem sujeitas às normas, não podendo se optar por colocá-los em locais mais reservados. Entretanto, alguns quesitos de segurança são imprescindíveis, não somente para garantia da salvaguarda da substância do patrimônio, mas para resguardo dos que experenciam esses lugares e, conforme McClean (2011) salienta, o objetivo deve ser fornecer maior seguridade aos usuários de maneira a não comprometer ou destruir partes do edifício que dão contribuições fundamentais para o seu significado cultural. Há ainda a falta de sensibilidade dos órgãos aprovadores de projeto, que não têm parâmetros básicos para garantir a durabilidade em seu acervo de normas de edificações, o

qual deveria exigir requisitos para uma eficiente concepção de projetos e de detalhes, além da observância da aplicação da norma oficial.



Figura 84 - Imagem do piloti onde se vê extintor à esquerda

Foto da autora

As questões acima citadas, no que se refere tanto à acessibilidade quanto à segurança, se dão por inúmeros fatores.

Em termos de concepção, deve-se reconhecer que o projeto foi feito às pressas e com o objetivo de descontinuação, o que não significa que seja inadequado, mas certos pormenores podem ter sido desprezados agregado, inclusive, pelo fato de o edifício não ter objetivado atender o grande público. Como anteriormente citado, as discussões relativas à acessibilidade não eram tópico de atenção para os profissionais da construção civil, entrando efetivamente em pauta somente a partir da década de oitenta (ORNSTEIN, PRADO, LOPES, 2010). Os debates acerca da manutenção preventiva e combate a incêndio também são recentes, assim como as de acessibilidade e segurança, e todas dizem respeito a bens tradicionais ou modernos edificados em madeira, em aço, em vidro ou em concreto.

Outrossim, o processo de musealização se deu posteriormente ao tombamento do edifício, o que, de certa forma, limitou a extensão das mudanças requeridas para se receber maior diversidade de pessoas. Apesar do exposto, o IPHAN enfatiza haver o entendimento que o Catetinho é mais, rigorosamente, um “bem cultural do que um puro atrativo turístico” (IPHAN, 2017, p. 52). Nesse sentido,

é coerente que os princípios de conservação se sobreponham às adaptações exigidas em virtude do seu uso. Inclusive, no Inventário do Catetinho, o IPHAN desenvolve um documento denominado “Poligonais de preservação”⁵⁶ (IPHAN, 2017, p. 231), que demarca quais áreas e edifícios possuem maior relevância que estão sujeitas a maior rigor na sua preservação e ilustra quais locais são de maior significância cultural e, em consequência, menos tolerantes (ou intolerantes) a adaptações.

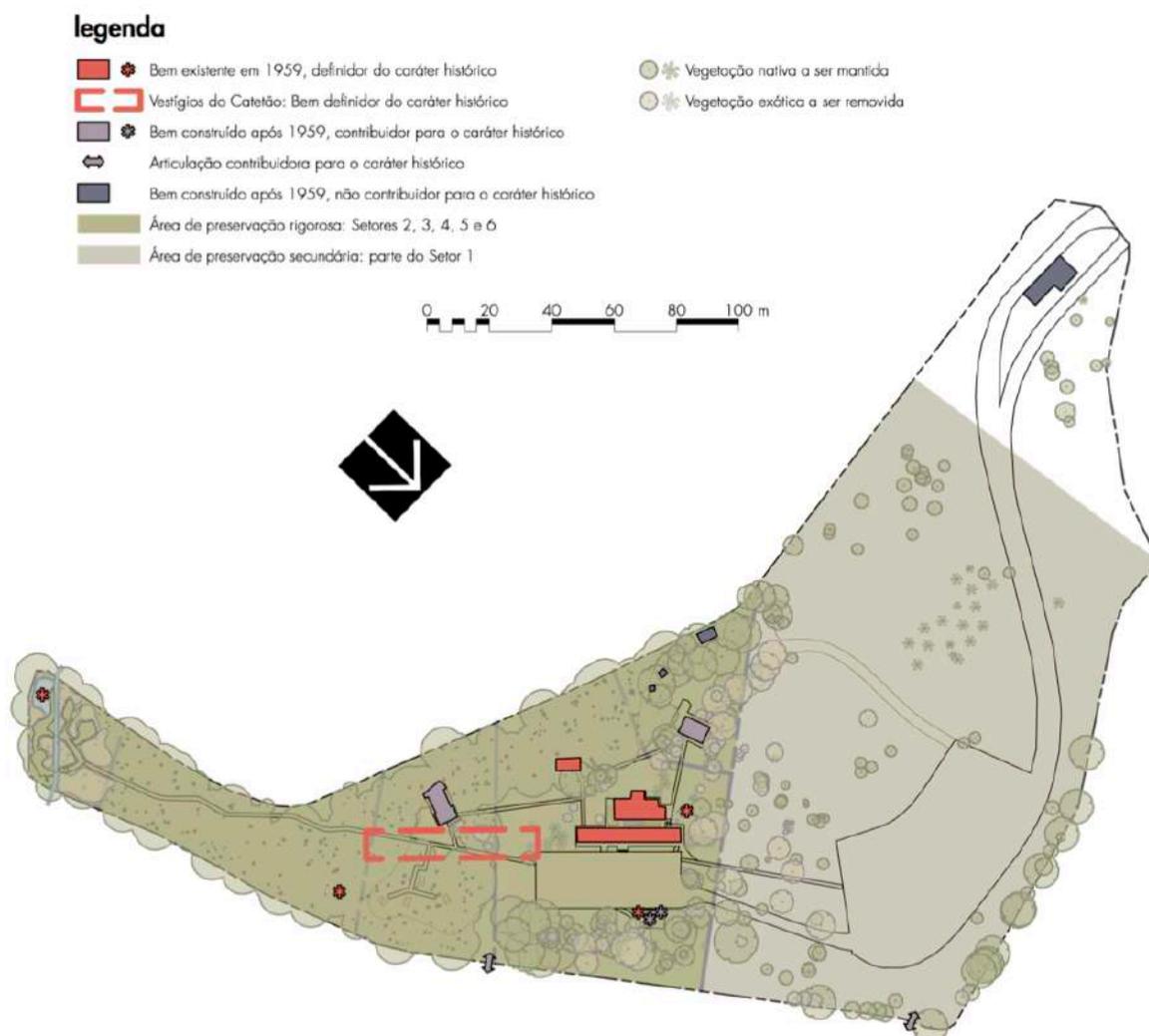


Figura 85 - Esquema que elenca as edificações da poligonal do Catetinho de acordo com a relevância histórica
 Fonte: IPHAN (2017)

Em breve análise, levando em consideração os pontos acima levantados, pode-se perceber que os locais que exigem interferências mais extensas são os que se

⁵⁶ A análise desse mapa pretende apenas ilustrar, de forma gráfica e abrangente, quais lugares da poligonal do Catetinho são mais significativas, entretanto, essa não dispensa estudo documental e teórico

encontram na área de preservação rigorosa, implicando que devem se moderar as intervenções formais, visando manter a concepção do bem autêntica e íntegra, uma vez que, nessa situação, é de extrema importância resguardar os valores do edifício, inclusive os atrelados a sua materialidade – mudanças substanciais podem comprometer a leitura e compreensão real do espaço, “criando-se um cenário suscetível para se induzir a um falso histórico” (LIRA, 2020, p.9).

Deve-se causar o mínimo de danos à consistência material do patrimônio cultural, bem como aos valores que o caracterizam. Intervenções para tornar a edificação e seus espaços “mais acessíveis” podem inserir novos usos ou serviços que devem ser fruto da avaliação de alternativas que priorizem o menor impacto no ambiente construído (FERREIRA e MÁXIMO, 2014, p. 4)

Dentre os pontos elucidados por Macdonald (2013) e Prudon (2008), a dificuldade em se adaptar pra novos usos e a rigidez formal, no Catetinho, não se apresentam unicamente pelo fato dele ser uma obra do Movimento Moderno. Antes de tudo, parte de JK não somente a solicitação de tombamento, mas também a intenção em transformar o palácio em museu, demonstrando que, presumivelmente, não houve outro desígnio para esse. Nesse sentido, não é possível afirmar, categoricamente, se o edifício é menos adaptável para outros fins e essa discussão não cabe aqui neste momento, uma vez que a tipologia de museu-casa exige, justamente, que o ambiente se mantenha fiel ao tempo pregresso, quando se encontrava em uso residencial. Por isso, interpreta-se que essa inflexibilidade decorre, sobretudo, da patrimonialização do bem e da salvaguarda da sua autenticidade e integridade, visando além da proteção da sua substância material, principalmente, dos seus valores imateriais atrelados a sua forma, sua história e seus significados.

Ainda sob a perspectiva da materialidade, estão os dois últimos pontos elucidados por Macdonald (2013) e Prudon (2008): uso de materiais ao qual se desconhecia o desempenho ou uso de materiais tradicionais de forma não usual e a ausência de manutenção.

No Palácio de tábuas, o penúltimo ponto elucidado por Macdonald (2013) e Prudon (2008) se faz presente: o uso de materiais tradicionais de forma não usual. Como anteriormente falado, o desenho do envoltório moderno geralmente não privilegia o uso da madeira que, sob condições de exposição constante a intempéries, tem sua vida-útil comprometida e essa questão se aplica no Palácio de tábuas. A fachada principal, fica protegida devido ao recuo propiciado pelo corredor dos quartos. Entretanto, as outras fachadas e a varanda em si, ficam completamente expostos ao clima de Brasília, comprometendo sua conservação. Além do design inadequado para edifícios em madeira, outra questão já levantada que também agrava a situação de conservação do RP-1 é o detalhamento falho. O abandono do detalhamento tradicional para alcançar a nova estética moderna e a desvalorização dos métodos tradicionais, especialmente os que garantem proteção contra aspectos climáticos, resultaram em falhas de curto prazo.

Para Perpétuo (2015), a conservação do acervo de edificações em madeira na capital federal pressupõe questões bastante complexas: a escolha do material não diminui sua importância, contudo a maior parte dessas edificações foram idealizadas com a explícita determinação de descontinuação. Devido a sua maior vulnerabilidade, sem o cuidado adequado, após vinte anos de vida, mesmo edifícios reconhecidos com atributos de "monumento" estavam se deteriorando.

Jacqueline Armada, entretanto, reflete que é nessa fragilidade que habita a beleza da impermanência:

A materialidade é uma forma de mostrar a mudança temporal na arquitetura. Enquanto alguns materiais expressam permanência e envelhecem com o tempo, outros materiais expressam leveza e se deterioram facilmente. Esses estudos de materiais contrastam os materiais usados para expressar a monumentalidade com aqueles que são efêmeros e leves, duram pouco tempo ou são flexíveis e sensíveis à mudança (ARMADA, 2012, p. 32)

O Catetinho, nesse cenário, não é uma exceção à regra. Edificado em madeira, sobrevivente em um clima de extremos que o obriga a viver em seus limites, entre os seis meses de estação seca e os outros seis de estação chuvosa, o edifício

passou por severos processos de deterioração e muitas das suas peças foram substituídas trazendo à tona o problema da autenticidade, da permanência e fazendo lembrar a questão filosófica do navio de Teseu (Medeiros, 2017). Tudo indica que, materialmente falando, e levando em consideração o ponto de vista ocidental, pouco do edifício que hoje resiste em sua forma e substância preserve peças originais, submetidas a toda sorte de patologias (Mennucci & Palazzo, 2018).

Além disso, o agravamento da conservação do Catetinho provém, igualmente, da sequência de “manutenção precária alternados (sic) com momentos de intensas intervenções de restauro ou adequação” – constituindo o último ponto defendido por Macdonald (2013) e Prudon (2008). Nessa afirmação, não fica claro como foram executadas tais intervenções e infere-se que os procedimentos técnicos e diretrizes fornecidas por organizações de preservação patrimonial internacionais de bens de madeira, como o IIRC, não foram utilizadas como aporte metodológico. Inclusive, um dos pontos fundamentais defendido pelo comitê é a importância da documentação e catalogação rigorosas da edificação, essenciais para gerar um diagnóstico completo e preciso da condição do bem, das causas de deterioração e possíveis falhas estruturais da estrutura de madeira. Uma estratégia coerente de monitoramento e manutenção regulares é crucial para a proteção de estruturas históricas de madeira e de sua significância cultural.

A negligência com o Palácio de tábuas demonstra a falta de educação patrimonial na sociedade brasileira, de investimentos e políticas públicas efetivas por parte do Estado que fortaleçam a construção do patrimônio cultural nacional. O IIRC reforça que a recuperação dos valores relacionados ao significado cultural de estruturas históricas de madeira por meio de programas educacionais é um requisito essencial para edificar uma política sustentável de desenvolvimento e de preservação. O estabelecimento e aprimoramento de programas de treinamento sobre a proteção, preservação e conservação de estruturas históricas de madeira devem ser incentivados e essa formação deve basear-se numa estratégia abrangente, integrada nas necessidades de produção e consumo sustentáveis. Tais programas devem ser aplicados nos âmbitos local, regional, nacional e internacional, para que, dessa forma, os bens edificados em madeira e seus valores materiais e imateriais, não se percam em meio à ruína.

A arquitetura efêmera é entendida como aquela projetada para existir por um curto período de tempo e depois desaparecer, proporcionando uma experiência fugaz e deixando somente uma memória. Porém, maximizar essa sensação também servirá para maximizar o impacto emocional que um edifício temporal cria (Armada, 2012). Ao longo da história, fragmentos de tudo, desde edifícios a corpos humanos, sacralizados em relíquias, foram resguardados devido aos significados que carregam: por isso os preservamos.

A modernidade, *per se*, é fugaz, está em constante mudança. A ânsia do novo e do melhor, combinado ao avanço tecnológico da época, formaram o que Heynen (1999) assinala como o "subconsciente" do estilo moderno. Sumariamente, o Modernismo não se preocuparia apenas com fachadas representativas e com volumes monumentais; em vez disso, seu objetivo era criar novos relacionamentos espaciais alicerçados em uma lógica estrutural. Abertura, leveza e flexibilidade associavam-se a outras palavras de ordem no *Novo Edifício*: racionalidade, funcionalidade, tecnologia, experimentação. Consequentemente, novos materiais, como o aço e o concreto, aliados aos métodos produtivos em série e pré-fabricação foram amplamente utilizados, resultando na “arquitetura da era da máquina”. Apesar disso, o uso da madeira nunca deixou de se fazer presente no Modernismo: seja pela abundância local, tradição construtiva ou custos, essa também foi utilizada tanto como elemento principal ou como componentes secundários.

Dentre os diversos representantes do Modernismo, certamente Le Corbusier e seus “Cinco pontos de uma Nova Arquitetura” exerceu maior influência no território latino-americano, em especial no Brasil. Contudo, o desenvolvimento da arquitetura nacional, apesar de ancorada na teoria corbusiana, fundamentou-se nas particularidades culturais e climáticas do país, florescendo de maneira autônoma, resultando em um estilo próprio e autêntico. Contrário à ideia de um novo começo e rejeição dos tempos pregressos, o passado foi reapropriado, ressignificado e traduzido para uma linguagem moderna, mais condizente com a realidade então contemporânea harmonicamente embasada na tradição.

O Catetinho, primeiro edifício de Brasília, palácio residencial em madeira, é um exemplar do Modernismo, devido à sua linguagem arquitetônica fundamentada nos princípios corbusianos e semelhança com ícones da arquitetura moderna nacional, a exemplo do Park Hotel de Lucio Costa. Com base na literatura e documentação utilizada nesta pesquisa, não há indícios concludentes quanto a definição de Niemeyer ao eleger a madeira como elemento construtivo principal, sugerindo não se pautar na escolha expressa do autor em honrar tradições e sim reforçar a ideia de transitoriedade do edifício. Essa particularidade não diminui

sua significância, muito pelo contrário, o Palácio de tábuas serviu como base para o Modernismo candango⁵⁷, sendo modelo para edificações temporárias e definitivas erguidas na Capital que possuíam características semelhantes a ele.

O pedido do tombamento do Catetinho parte do próprio Juscelino Kubitschek, somente dois anos após sua construção. Ao contrário das diversas obras prontamente inscritas no Livro das Belas Artes, esse foi inscrito no Livro do Tombo Histórico, tendo seus atributos artísticos e sua singularidade arquitetônica desprezados pelos técnicos responsáveis pelo acautelamento. A institucionalização prematura de bens do Modernismo nacional não foi excepcional para o Catetinho e consistia prática corriqueira de caráter preventivo, comemorativo ou como culto e homenagem aos personagens responsáveis pelo estabelecimento do Modernismo no cenário do país.

Esse fato pode ser confrontado com uma das particularidades enfrentadas na preservação da Arquitetura Moderna elencadas por Macdonald e Prudon: a falta de reconhecimento desses bens. Se por um lado, há o entendimento que o tombamento é a principal ação de proteção de edifícios de interesse cultural, por outro lado, para o Catetinho, atesta-se que a reconhecimento da sua significância foi imprecisa, já que suas qualidades artísticas não foram constatadas nem no Dossiê, nem no discurso de tombamento. A partir da análise desses documentos, evidencia-se o acautelamento do RP-1 como pressão política de JK e não como interesse em salvaguardar o bem para a posteridade. A denotação de que o Catetinho não passava de um barracão em madeira e a citação de Niemeyer como autor apenas como formalidade comprovam esse fato.

A musealização do Palácio de tábuas, solicitação também partida de JK, foi a única destinação conhecida para o edifício, e garantiu que esse mantivesse grande parte das suas características de origem, quando ainda era utilizado como residência. Por esse motivo, a dificuldade em se adaptar pra novos usos e a rigidez formal não pôde ser constatada nesse caso. Portanto, entende-se que no Catetinho essa inflexibilidade procede, essencialmente, da sua patrimonialização e da

⁵⁷ (SCHLEE, 2016)

proteção da integridade e da autenticidade – sendo que essa última deve ser entendida para além da conservação da substância material.

Em um edifício de madeira é admissível que trocas de peças sejam mais frequentes, contudo, para exemplares de interesse cultural, a documentação de tais substituições é imperativa. Com o decorrer dos anos, os reparos e “restauros” foram feitos com pouco ou nenhum rigor técnico, mais se assemelhando a obras corretivas do que restauro. Por isso, atualmente, não se sabe quanto da madeira original utilizada na construção do RP-1 constitui a sua substância física. Apesar de se compreender que para o caso do Catetinho a autenticidade está mais atrelada ao seu significado e sua significância – a primeira edificação governamental de Brasília, simbolismo da efetivação da capital, fato de ser o único exemplar moderno de Niemeyer em madeira que perdura, etc –, não se pode desprezar completamente a importância da substância, afinal, os valores de uma obra também se concretizam por meio da sua expressão material, que por sua vez é indissociável dos aspectos intangíveis. Essas questões juntamente com a falta de manutenção programada, ameaçam a longevidade dessa materialidade.

O Catetinho é a materialização de paradoxos: um edifício moderno erigido em material ancestral; um edifício impermanente destinado à permanência. E nesses antagonismos, que tornam o bem único, são justamente onde repousam os maiores desafios por ele enfrentados.

Em primeiro lugar, mesmo que a madeira seja um material célebre, ao qual se conhece o desempenho, os processos de manutenção e de conservação, o desenho moderno impossibilita a proteção de seus elementos constitutivos tornando-a predisposta à degradação prematura. Em segundo lugar, a construção do Palácio de tábuas, feita às pressas, combinada à sua intenção efêmera, resultou em um edifício carente de detalhes construtivos essenciais e com defeitos executivos. Ambas questões representam entraves críticos para preservação da matéria tangível do RP-1, visto que a madeira é um elemento orgânico mais suscetível a danos, a erros de construção e a má gestão, que, segundo Armada (2012) é nessa fragilidade que habita a beleza da expressão material.

De Palácio de tábuas a museu, o Catetinho tem desafiando o destino efêmero uma vez traçado, carregando em si uma essência ou substância que, mesmo

intangível, é capaz de manter-se viva e presente na memória coletiva, criando um fio inteligível de significados, por vezes impermanente, ao longo do tempo.

“(...) and the ephemeral was there to stay.”⁵⁸

⁵⁸ (MANOLIU & GRADINARU, 2017, p.6)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AFLALO, M. **Estruturas em madeira: forma e método**. São Paulo: USP, v. Tese de doutorado, 2020.

ALBUQUERQUE, J. P. C. D. **Relatório da Comissão de Localização da Nova Capital Federal**. Comissão de Cooperação para Mudança da Capital Federal. Rio de Janeiro. 1955.

ALVES, T. D. M. **Madeira na arquitetura moderna brasileiras**. São Paulo: Trabalho de conclusão de curso. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, 2014.

ARANTES, O. Esquema de Lucio Costa. In: NOBRE, A. L., et al. **Um modo de ser moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 84-103.

ARMADA, J. Sustainable Ephemeral: Temporary Spaces with Lasting Impact. **Syracuse University Honors Program Capstone Projects**, 2012. Disponível em: <https://surface.syr.edu/honors_capstone/111/>. Acesso em: 20 novembro 2019.

ARTS&ARCHITECTURE. **Case study house 20**. Arts & Architecture, Los Angeles, v. 75, n. 5, p. 12-22, maio 1958.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 9050: Acessibilidade a edificações, mobiliário, espaços e equipamentos urbanos**. Rio de Janeiro, p. 162. 2015.

BARBOSA, D. **O patrimônio de Brasília além do Plano Piloto: uma análise de dossiês de tombamento entre 1959 e 2014**. Brasília: Universidade de Brasília, 2021.

BENEVOLO, L. **História da arquitetura moderna**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BERRIEL, A. **Arquitetura de madeira: reflexões e diretrizes de projeto para concepção de sistemas e elementos construtivos**. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2009.

BITTAR, W. **Formação da arquitetura moderna no Brasil (1920-1940)**. 6º Seminário DOCOMOMO Brasil. Niterói: DOCOMOMO Brasil. 2005.

BORRÀS, X. **Desde la choza hasta la arquitectura de vanguardia del siglo XXI: breve historia de la madera como material de construcción**. Interempresas, 2010. Disponível em: <<https://www.interempresas.net/Madera/Articulos/44265-Breve-historia-de-la-madera-como-material-de-construccion.html>>. Acesso em: 23 maio 2021.

BRASIL. **Lei nº 13.146, de 06 de julho de 2015. Institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência), 2015.** Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2015/Lei/L13146.htm>.

BRUAND, Y. **Arquitetura contemporânea brasileira.** São Paulo: Perspectiva, 1981.

BRULON, B. **Passagens da Museologia: a musealização como caminho.** Museologia e Patrimônio, Rio de Janeiro, 11, n. 2, 2018. 189-210.

BUENO, G. **Henry-Russell Hitchcock e o Conceito de Estilo Internacional: Estilo, Formalismo e a construção do discurso historiográfico na modernidade.** Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes, 2005.

CARSALADE, F. Patrimônio como construção cultural. In: ZANCHETTI, S.; AZEVÊDO, G.; NEVES, C. **A Conservação do Patrimônio no Brasil: Teoria e Prática.** Recife: Centro de Estudos Avançados da Conservação Integrada – CECI, 2015.

CAVALCANTE, N. **Ceplan: 50 anos em 5 tempos.** Brasília: UnB, 2015.

CAVALCANTI, L. **Moderno e Brasileiro: A História de uma Nova Linguagem na Arquitetura (1930-60).** Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

CHAIM, G. **O mestre, a madeira e a habitação: Residências de Zanine Caldas em Brasília 1963-1985.** Brasília: Unb, v. Tese de Mestrado, 2017.

COMAS, C. E. **Arquitetura moderna, estilo campestre: Hotel, Parque São Clemente.** Vitruvius, agosto 2010. ISSN ano 11. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.123/3513>>. Acesso em: fevereiro 2021.

COMAS, C. E. **O passado mora ao lado: Lúcio Costa e o projeto do Grand Hotel de Ouro Preto, 1938/40.** ArqTexto, Porto Alegre, 2, 2002. 6-19. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.122/3486>>. Acesso em: abril 2021.

COMAS, C. E. **Precisões brasileiras sobre um estado Passado da Arquitetura e Urbanismo Modernos, a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Jorge Moreira, Affonso Eduardo Reidy e cia., 1936-45.** Paris: Universidade de Paris VIII - Vincennes-Saint Denis, 2002. 345 p.

COMAS, C. E. **Sobre um estado passado da Arquitetura e Urbanismo Modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer,**

MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & cia., 1936-45. Paris: Universidade de Paris VIII Vincennes-Saint Denis, v. 1, 2002.

COSTA, L. Razões da Nova Arquitetura. **Revista da Diretoria de Engenharia da prefeitura do Distrito Federal**, Rio de Janeiro, III, n. 1, 1936.

CUNNINGHAM, A. Modern Movement Heritage. In: CUNNINGHAM, A. **Modern Movement Heritage**. Londres: E & FN SPON, 1998.

CUNNINGHAM, A. **Modern Movement Heritage**. Londres: E & FN SPON, 1998.

CURTIS, W. J. R. **Modern architecture since 1900**. New Jersey: Prentice-Hall, 1982.

CURY, I. **Cartas patrimoniais**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2000.

DINIZ, F. **Lucio Costa: Tradition in the Architecture of Modern Brazil**. National Identities, Oxfordshire, 8, n. 3, Setembro 2006. 259-275.

DINIZ, F. **Os desafios postos pela conservação da arquitetura moderna**. Revista CPC, v. 11, p. 152-187, 2011.

DINIZ, F.; CALDAS, R. A singularidade no edifício industrial: o anonimato da madeira? In: COMAS, C. E.; PEIXOTO, M.; MARQUES, S. **Madeira: primitivismo e tecnologia na arquitetura do cone sul americano, 1930/1970**. Porto Alegre: UniRitter, 2016.

DURAND, J. C. **Negociação Política e renovação arquitetônica: Le Corbusier no Brasil**. Revista Brasileira de Ciências Sociais, São Paulo, 6, n. 16, 1991. 5-26.

FERREIRA, O. **A madeira no Patrimônio Moderno: o caso de Brasília**. 13º Seminário Docomomo_Brasil. Salvador: Institutos de Arquitetos do Brasil. 2019.

FERREIRA, O.; MÁXIMO, M. A. **O pavilhão OCA 2 da Universidade de Brasília: a adaptação do Patrimônio Moderno às exigências de Acessibilidade Universal**. REHABEND. Santander: Universidade de Cantabria. 2014.

FRAMPTON, K. **Modern Architecture: A Critical History**. Londres: Hudson & Thames, 1992.

FRAMPTON, K. **The Evolution of 20th Century Architecture: A Synoptic Account**. Pequim: Springer-VerlagA/Vienand , 2007.

GIEDION, S. **Space, time and architecture**. Cambridge: Harvard University Press, 1959.

GONÇALVES, J. R. O mal-estar no patrimônio: identidade, tempo e destruição. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 28, n. 55, p. 211-228, 2015.

- GONSALES, C. **A preservação do patrimônio moderno: Critérios e valores.** 2o Seminário DOCOMOMO N-NE. Salvador: DOCOMOMO. 2008.
- GONSALES, C. **A preservação do patrimônio moderno: Critérios e valores.** 2o Seminário DOCOMOMO N-NE. Salvador: DOCOMOMO. 2008.
- GONZAGA, A. L. **Madeira: uso e conservação.** Brasília: IPHAN, 2006.
- GOODWIN, P. L.; SMITH, G. E. K. **Brazil Builds: Architecture New and Old.** Nova York: The Museum of Modern Art, 1943.
- GORELIK, A. Brasília O museu da Vanguarda 1950 e 1960. **Margens/Márgenes: Revista de Cultura (2002-2007)**, [S.I.], 2003. 50-59.
- HANSEN, H. J. **Architecture in Wood: A History of Wood Building and Its Techniques in Europe and North America.** Nova York: The Viking Press, 1971.
- HENKET, H.-J. The icon and the ordinary. In: CUNNINGHAM, A. **Modern Movement Heritage.** Londres: E & FN SPON, 1998.
- HEYNEN, H. **Architecture and modernity: a critique.** Cambridge: The MIT Press, 1999.
- ICOMOS. **Principles for the conservation of wooden built heritage.** Nova Deli: ICOMOS, 2017. (19.^a Assembleia Geral do IIBC).
- IPHAN. **Inventário do Catetinho.** Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Superintendência do Iphan do Distrito Federal, v. 1, 2017.
- IPHAN. **Inventário do Catetinho.** Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Superintendência do Iphan do Distrito Federal, v. 1, 2017.
- IPHAN. **Processo de Tombamento n.º 0594-T-59. Edifício conhecido como RP-1 ou “Catetinho”, no município de Brasília, Distrito Federal.** Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. [S.l.: s.n.]. 1959.
- IPHAN. **Roteiro dos acampamentos pioneiros no Distrito Federal.** Brasília: Superintendência do IPHAN no Distrito Federal, 2016b.
- JATOBÁ, S. U. Grande Hotel Ouro Preto: Um divisor de águas. **Vitruvius**, 2015. ISSN ano 09. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquiteturismo/09.100/5633>>. Acesso em: abril 2021.
- JOKILEHTO, J. Considerations on authenticity and integrity in world heritage context. **City&Time**, Online, 2, 2006. Disponível em: <<http://www.ceci-br.org/novo/revista/rst/viewarticle.php?id=44>>.
- JOKILEHTO, J. **Continuity and change in recent heritage.** Identification and Documentation of Modern Heritage. Paris: UNESCO. 2003. p. 101-112.

JUNQUEIRA, M. A madeira na arquitetura paulista: uma investigação. In: COMAS, C. E.; PEIXOTO, M.; MARQUES, S. **Madeira: primitivismo e tecnologia na arquitetura do cone sul americano, 1930/1970.** Porto Alegre : UniRitter, 2016.

KUBITSCHKE, J. **Por que construí Brasília.** Brasília: Senado Federal, 2000.

KÜHL, B. **Notas sobre a Carta de Veneza.** Anais do Museu Paulista, São Paulo, 18, n. 2, jul-dez 2010. 287-320.

LARDINOIS, S.; MATARESE, L. **The Buildings of Louis Kahn: Conserving Exterior Wood.** Getty Conservation Institute. Los Angeles, p. 107. 2015.

LARSEN, K.; MARSTEIN, N. **Conservation of Historic Timber Structures.** Oslo: Butterworth-Heinemann, 2016.

LEMSTRÖM, J. **Wood and Modern Movement.** DOCOMOMO: Preservation technology. Oslo: Helsinki University of Technology. 2000. p. 125.

LIRA, F. Autêntico para quem? A noção de autenticidade do patrimônio cultural na contemporaneidade. **Patrimônio e Memória,** São Paulo, Julho-dezembro 2018. 272-298.

LIRA, F. **Por uma agenda de discussões sobre a conservação da Arquitetura Moderna.** I Seminário da Rede Conservação BR. Recife: [s.n.]. 2012.

LIRA, F. Por uma agenda de discussões sobre a conservação da Arquitetura Moderna. In: ZANCHETTI, ; AZEVÊDO, G.; NEVES, C. **A Conservação do Patrimônio no Brasil: Teoria e Prática.** Recife: Centro de Estudos Avançados da Conservação Integrada – CECI, 2015.

LOWENTHAL, D. Authenticity: rock of Faith or quicksand quagmire? **Conservation: the Getty Conservation Institute Newsletter,** Los Angeles, 1999. 5-8.

LOWENTHAL, D. **The Past is a foreign country.** Nova York: Cambridge University Press, 2015.

MACDONALD, S. 20th-Century Heritage: Recognition, Protection and Practical Challenges. **Heritage at Risk,** p. 223-229, 2003.

MACDONALD, S. Modern Matters: Breaking the Barriers to Conserving Modern Heritage. **Conservation Perspectives,** Los Angeles, 28, 2013. 4-9.

MACDONALD, S. **Modern Matters.** Dorset: Donhead Publishing, 1996.

MAIA, G. Sergio Rodrigues: (l)Moveis em Madeira. In: COMAS, C. E.; PEIXOTO, M.; MARQUES, S. **Madeira: primitivismo e tecnologia na arquitetura do cone sul americano, 1930/1970.** Porto Alegre: UniRitter, 2016.

MANOLIU, R.; GRADINARU,. **Cathedrals of ephemerality:** impermanence as symbol. 4th International Multidisciplinary Scientific Conference on Social Sciences and Arts. Bulgaria: [s.n.]. 2017.

MAYO, J. **Solid Wood:** Case Studies in Mass Timber Architecture, Technology and Design. Nova York: Routledge, 2015.

MCCLEAN, R. **Providing for Physical Access to Heritage Places.** Wellington. 2011.

MCCOY, E. **Case Study Houses:** 1945-1962. Los Angeles: Hennessey & Ingalls, 1977.

MEDEIROS, A. E. Arte e verdade na arquitetura: uma reflexão a partir da perspectiva preservacionista. **Revista Estética e Semiótica**, Brasília, 2018. 79-100.

MEDEIROS, A. E.; FERREIRA, O. A forma segue a função? Uma contribuição ao estado atual da arte da conservação patrimonial no Brasil a partir de dois estudos de caso: o Touring Club e o Brasília Palace Hotel. In: ZANCHETTI, S.; AZEVEDO, G.; MOURA, C. **A conservação do Patrimônio no Brasil:** Teoria e prática. Olinda: Centro de Estudos da Conservação Integrada, 2015.

MENGES, A.; SCHWINN, T.; KRIEG, O. **Advancing Wood Architecture.** Nova York: Routledge, 2017.

MENNUCCI, M.; PALAZZO, P. P. **Catetinho:** The first presidential house in Brasilia, Brazil. International Congress on Construction History: Building Knowledge, Constructing Histories. Bruxelas: CRC Press. 2018. p. 927-934.

MINDLIN, H. **Arquitetura moderna no Brasil.** Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1999.

MOMA. **Modern architecture:** international exhibition, New York, Feb. 10 to March 23, 1932, Museum of Modern Art. Nova York: The Museum of Modern Art, 1932.

MONDRAGÓN, H.; TÉLLES, A. Primitivismo e innovación en la arquitectura moderna en Chile. Tres casos de arquitecturas en madera publicados en la revista *Arquitectura y Construcción* (1945-1950). In: COMAS, C. E.; PEIXOTO, M.; MARQUES, S. **Madeira:** primitivismo e tecnologia na arquitetura do cone sul americano, 1930/1970. Porto Alegre: UniRitter, 2016.

NASCIMENTO, F. B. D. **BLOCOS DE MEMÓRIAS:** habitação social, arquitetura moderna e patrimônio cultural. São Paulo: FAUUSP, 2011.

NORMANDIN, K.; MACDONALD, S. **A Colloquium to Advance the Practice of Conserving Modern Heritage: March 6–7, 2013: Meeting Report.** The Getty Conservation Institute. Los Angeles. 2013.

OLIVEIRA, A. O significado e o uso do conceito de autenticidade na preservação do patrimônio edificado: os paradigmas de Brasília e Ouro Preto. [S.l.]: [s.n.], 2016.

PALLASMAA, J. **The eyes of the skin**. Sussex: John Wiley & Sons Ltd, 2012.

PERPÉTUO, T. **Uma cidade construída em seu processo de patrimonialização**: modos de narrar, ler e preservar Brasília. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2015. 273 p.

PESSÔA, J. S. **Brasília e o Tombamento de uma ideia**. 5º Seminário Docomomo Brasil). São Carlos: Docomomo Brasil. 2003.

PRUDON, T. **Preservation of Modern Architecture**. Toronto: Wiley, 2008.

PUIG, R. **A Arquitetura de Museus-Casas em São Paulo: 1980-2010**. São Paulo: Universidade de São Paulo, v. Dissertação de Mestrado, 2011.

QUANTRILL, M. **Alvar Aalto: A Critical Study**. Nova York: New Amsterdam, 1989.

RIEGL, A. **O culto moderno dos monumentos**: a sua essência e a sua origem. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ROSS, S. Sustainable conservation strategies for Canada's modernist wood legacy, *Oxfordshire*, v. 23, n. 3, p. 171-189, junho 2017.

SCHLEE, A. Farwest & modernismo candango. In: COMAS, C. E.; PEIXOTO, M.; MARQUES, S. **Madeira**: Primitivismo e Tecnologia na arquitetura do cone sul americano 1930/1970. Porto Alegre: Uniritter, 2016.

SCHLEE, A. Uma modalidade arquitetônica primitiva e autêntica. **Thesis**, Rio de Janeiro, ago-set 2018. 9-27.

SCHLEE, A.; FICHER, S. **O arquiteto Oscar Niemeyer**. São Paulo: Editora Brasileira, 2021.

SCOTTÁ, L. **Brazil Builds**: releitura crítica. Porto: Universidade de Porto : tese de doutorado, 2017.

SEGAWA, H. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

SPHAN. Catetinho, 24 anos depois. **Boletim SPHAN Pró-memória**, Brasília, v. 7, p. 5-6, julho/agosto 1980.

STEINHARDT, N. **Chinese Architecture**: a history. Nova Jersey: Princeton University Press, 2019.

TOMASZEK, T. Authenticity and significance in wooden buildings - the problems of conservation of orthodox churches from Poland. **Procedia - Social and Behavioral Sciences**, Luxor, Novembro 2016. 337-347.

TOMASZEWSKI, A. **Tangible and intangible values of cultural property in Western tradition and science.** 14th ICOMOS General Assembly and International Symposium: Place, memory, meaning: preserving intangible values in monuments and site. Victoria Falls: ICOMOS. 2003.

UNWIN, S. **Twenty building every architect should understand.** Nova York: Routledge, 2010.

VIEIRA-DE-ARAÚJO, N. M. **A Teoria da Restauração e os desafios contemporâneos do campo preservacionista: sobre valores, significância, materialidade e a imaterialidade.** Enanparq. Salvador: EDUFBA. 2018.

ZANCHETTI, S.; HIDAKA, L. **A declaração de significância de exemplares da Arquitetura Moderna.** Olinda: Centro de Estudos Avançados da Conservação Integrada, 2014.

ZANCHETTI, S.; MACIEL, P. Attributes of modern architecture and conservation action. **Textos para Discussão no. 59,** Olinda, 2014.

ZANI, A. C. **Arquitetura em madeira.** Londrina: Eduel, 2013.

