

## 1. INTRODUÇÃO

A arquitetura modernista é considerada um dos momentos mais felizes das artes visuais brasileiras do século XX. Uma brilhante geração de arquitetos constituiu um conjunto de obras significativas, que tornou a arquitetura brasileira singular. Se, em um primeiro momento, estava atrelada ao campo arquitetônico internacional, o modernismo no Brasil afirma sua identidade e autonomia e estabelece uma nova linguagem, naturalmente brasileira, fazendo com que esteja presente em qualquer compêndio relevante da arte do século XX, como responsável por uma contribuição no cenário da arquitetura mundial.

A afirmação dessa geração dependeu, sem dúvida da superação dos neocoloniais<sup>1</sup> – na definição da arquitetura dos edifícios estatais –, possibilitando o domínio também no controle do patrimônio histórico.

Rodrigo Melo Franco de Andrade, com a colaboração de alguns arquitetos modernistas, foi o responsável pela criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, objetivando selecionar e proteger as obras consideradas monumentos nacionais. Estamos diante da geração de arquitetos que detiveram o controle do patrimônio histórico, eleitos “dignos” pelo Estado, tendo o poder para eleger as obras que seriam salvaguardadas e, mais que isso, são convocados a opinar sobre construções novas em sítios históricos. Alguns arquitetos modernistas foram designados para projetar nesses sítios, e essas inserções possuem características particulares, por afirmarem sua linguagem universal e autêntica, muitas vezes consideradas alheias ao entorno.

A abordagem deste trabalho será fundamentada no discurso da arquitetura modernista nos sítios históricos, não uma análise individual, mas na relação dialética entre construções de períodos históricos diferentes.

Como escreve Hegel:

“(...) a observação que mantinha estas diferenças e estas essencialidades em boa ordem e julgava ter nelas algo fixo e sólido, vê os princípios a

---

<sup>1</sup> No Brasil, costuma-se englobar sob o rótulo de “neocolonial” todos os edifícios onde se pode notar o emprego de um vocabulário arquitetônico cuja origem remonta a arquitetura do período colonial.

emaranharem-se uns nos outros, vê formarem-se transições e confusões, vê ligar-se aquilo que a princípio considerava como absolutamente dividido, e dividido aquilo que tinha por congregado". (G.W.F. HEGEL. La Phenoméologie de l'Esprit, op. cit., Brohm, p. 57).

Se, numa análise imediata, a arquitetura modernista parece se mostrar contrária ao entorno, tal uma negação do passado, a análise dialética é apresentada como uma abertura pela qual podemos enxergar relações sutis, porém complexas, até mesmo nas inserções mais contraditórias. A sutileza deve-se ao fato de que as relações nem sempre são declaradas e óbvias, apenas através de uma análise melhor apurada podem ser apreendidas e esclarecidas.

### 1. 1. DIALÉTICA

A rejeição ao pastiche conferiu aos modernistas a ampliação do vocabulário e, ao mesmo tempo, um discurso muito particular, o que não excluiu as possibilidades de relacionamento entre o discurso da arquitetura modernista e o discurso do entorno histórico.

O objeto da análise dialética consiste, por conseguinte, em pôr a nu, a interdependência existente do todo complexo das diferentes contradições, a unidade contraditória das contradições, o conjunto das relações, das tendências, das ligações, dos nexos, das conexões, dos elos, das determinações. A dialética permite então compreender a interdependência universal na totalidade concreta<sup>2</sup>.

Se existe alguma relação entre discursos que parecem tão contraditórios, é através da dialética que poderemos compreender e assim seguir ao encontro dessas conexões.

A dialética das contradições, fundada por Heráclito, aprofundada por Hegel, e mais tarde subvertida por Karl Marx, é centrada na lei dos contrários. Cada objeto possui contrários. A luta dos contrários significa que a contradição existente na essência das coisas se resolve sem cessar.

---

<sup>2</sup> BROHM, Jean-Marie. O que é a dialética? 1ª edição. Lisboa: Edições Antídoto, 1979, p.114.

Marx, em 1847, numa definição clássica da dialética, totalmente na linha de Hegel e Lenine afirmou: “Aquilo que constitui o movimento dialético é a existência de dois aspectos contraditórios, a sua luta e a sua fusão numa categoria nova. Bastará pôr-se o problema de eliminar um dos lados para anular o movimento dialético”<sup>3</sup>.

O sítio histórico é lugar de tais contradições, de contrários, palco de conflitos, de discursos arquitetônicos que, em um primeiro momento parecem não concordar em nada, e a dialética surge como lugar comum onde os contrários de alguma forma se tocam.

A luta dos contrários, entre o velho e novo, o que caduca e o que surge, o reacionário e o revolucionário, constitui o conteúdo interno do processo de desenvolvimento. “A coexistência de dois aspectos contraditórios, seu antagonismo constituem o movimento dialético”<sup>4</sup>.

Segundo Jacques Le Goff, a dialética da história parece resumir-se em uma oposição – ou em um diálogo – antigo/moderno. Em geral, essa oposição não é neutra, mas subentende ou exprime um sistema de atribuição de valores. O par e seu jogo dialético são gerados por ‘moderno’, e a consciência da modernidade nasce do sentimento de ruptura com o passado.<sup>5</sup>

Um ponto fundamental da luta dos contrários é que eles não podem manter entre si uma relação pacífica e indiferente. Os contrários lutam uns contra os outros e por esse meio, resolvem suas contradições. Essa luta, então, reforça as particularidades dos contrários, no que os filósofos da dialética chamam de desenvolvimento qualitativo onde a qualidade não é só o conjunto de propriedades, mas também um total de atributos, relativamente, constantes que determinam a especificidade do objeto dado. O materialismo dialético ensina a apreciar as diferenças qualitativas das coisas. Até mesmo uma relação de estranhamento, como acontece na maioria dos casos das inserções modernistas nos sítios, pode ser positiva e enriquecedora, e as ligações entre os discursos são muito mais complexas do que se pode apreender numa análise imediatista.

---

<sup>3</sup> BROHM, 1979, p.77.

<sup>4</sup> LIANOS Alfredo. Introdução à dialética. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988, p.210.

<sup>5</sup> LE GOFF, Jacques. História e memória. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994, p. 169.

Chamamos de contrários as propriedades, os aspectos e as tendências dos objetos e fenômenos da natureza, da sociedade e do pensamento que se excluem e, ao mesmo tempo, se supõem, ou seja, que não existe o um sem o outro. Todo objeto, acontecimento ou instituição contém em si contradições que lhes são inerentes e que, segundo sua natureza, se manifestam como o negativo e o positivo, o passado e futuro, o velho e o novo, o reacionário e o progressista, etc. O caráter das contradições depende da índole dos fenômenos dados, de sua estrutura e essência<sup>6</sup>.

O discurso da arquitetura modernista e o do entorno histórico encontram-se nesse lugar de contradições, de luta, que só podem se resolver no plano dialético.

## 1.2. DISCURSO

Discurso, no presente estudo, não se volta para entender o sentido em que a obra foi pensada pelo autor, mas em compreender o que a obra tem a nos dizer, compreender sua essência.

Insta reforçar que toda compreensão é histórica e emerge da situação existencial e da experiência vivida por aquele que se propõe à tarefa de compreender ou de interpretar alguma coisa.

Neste estudo, a análise do discurso está, estreitamente ligada ao conceito de ideologia<sup>7</sup> que envolve o princípio de contradição cujas idéias entram em confronto u em uma correlação de forças. O objetivo não é eliminar essas contradições, mas, ao contrário, fazê-las aparecer na materialidade do discurso, apreendê-las nas formas de organização discursiva, possibilitando captar as diferentes nuances de relações: de antagonismo, de aliança e de dissimulações que se processam entre diferentes formações discursivas.

A linguagem enquanto discurso não constitui um universo de signos que serve apenas como um instrumento de comunicação ou suporte de pensamento; a linguagem enquanto discurso é interação e um modo de produção social; ela não é

---

<sup>6</sup> LIANOS, 1988, p.208.

<sup>7</sup> Segundo Helena H. Nagamine Brandão em Introdução à análise do discurso (1994), o discurso é uma das instâncias em que a materialidade ideológica se concretiza, p.37.

neutra, inocente (na medida em que está engajada numa intencionalidade) e nem natural. É, por isso, o lugar privilegiado de manifestação da ideologia<sup>8</sup>. Ela é “o sistema-suporte das representações ideológicas (...) é o ‘médium’ social em que se articulam e defrontam agentes coletivos e se consubstanciam relações interindividuais”. Porquanto elemento de mediação necessária entre o homem e sua realidade e como forma de engajá-lo na própria realidade, a linguagem é lugar de conflito, de confronto ideológico<sup>9</sup>.

Cabe uma análise interdiscursiva que possibilite algum ponto de toque entre os discursos citados. Sobre a noção interdiscursiva, Helena H. Nagamine Brandão (1994) estabelece alguns pontos que se adaptam perfeitamente à análise do discurso aqui proposta.

**a) O estudo da especificidade de um discurso se faz colocando-o em relação a outros discursos.**

As particularidades do discurso modernista são evidenciadas quando em contato com o discurso dos sítios, e vice-versa. Os dois discursos, frente a frente como estão posicionados hoje, possuem um espaço de trocas em comum. Mesmo que tenham identidades diferentes, a partir da inserção fazem parte do mesmo contexto e têm uma leitura comum.

Por uma questão metodológica até pode ser possível separá-los, momentaneamente, a fim de compreender sua composição arquitetônica, porém a leitura da arquitetura modernista em um sítio modernista é completamente diferente da mesma inserida em uma área histórica.<sup>10</sup>

**b) O interdiscurso passa a ser o espaço de regularidade pertinente, do qual os diversos discursos seriam senão componentes. Esses discursos teriam sua**

---

<sup>8</sup> Sistema de significação da realidade, a linguagem é um distanciamento entre a coisa representada e o signo que a representa. E é nessa distância, no interstício entre a coisa e a sua representação signífica que reside o ideológico. (BRANDÃO, Helena H. Nagamine. Introdução à análise do discurso. 3ª edição. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994, p. 10.)

<sup>9</sup> BRANDÃO, Helena H. Nagamine. Introdução à análise do discurso. 3ª edição. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994, p. 12.

<sup>10</sup> A arquitetura modernista tinha convicção de fazer uma arquitetura grandiosa, monumental, até mesmo histórica. O edifício nesse caso, não poderia ser neutro.

**identidade estruturada a partir da relação interdiscursiva e não independentemente uns dos outros para depois serem colocados em relação intrínseca.**

Esse espaço interdiscursivo pode inclusive apresentar poucos elementos indicadores da relação que o constitui e, por isso, é preciso identificar o discurso não o considerando uma identidade fechada, mas suas condições de possibilidades semânticas de se concretizarem num espaço de trocas, na relação do discurso com o seu Outro<sup>11</sup>.

A relação com o Outro deve ser percebida, portanto, independente de qualquer forma de alteridade marcada. O Outro não, necessariamente, se manifesta, quer explicita quer implicitamente, pode ser identificado como uma ausência, como uma falta, como um interdito do discurso. Isso acontece na zona do não-dizível que define o conjunto dos enunciados, os quais devem ficar ausentes do seu espaço discursivo; delimita, dessa forma, o território do Outro que lhe é incompatível, excluindo-o do seu dizer.

Considerando ainda a possibilidade de existência de fragmentos comuns aos discursos diferentes, é importante mostrar que não existe discurso autofundado, de origem absoluta. Enunciar é se situar sempre em relação a um já-dito e, por sua vez se constitui no Outro do discurso<sup>12</sup>.

Na medida em que retiramos de um discurso fragmentos e os inserimos em diferente discurso, fazemos com que esta transposição mude suas condições de produção, dando a significação desses fragmentos uma nova configuração semântica.

### 1.3. COMPREENDER E EXPLICAR

Ao nos propormos compreender a lógica de inserção de uma obra modernista em entorno protegido, é importante ter muito claro que essa obra faz parte de uma herança comum. Estamos habituados a considerar, entretanto o tempo, a história, o contexto sócio-político que nos mantêm afastados da obra mesmo sem sabermos.

---

<sup>11</sup> BRANDÃO, p.74.

<sup>12</sup> MAINGUENEAU apud BRANDÃO, 1994, p.77.

Devemos, então, tentar recolocá-la em cena; porém mais que um simples ajuste metodológico (aparelho crítico, contexto histórico, conhecimento do autor) precisamos traduzi-la para a linguagem do nosso tempo, no qual nós a apreendemos. Insta fazê-la reviver, numa espécie de entendimento que transforma, quem olha, escuta, ou lê. É para recompor um conjunto – o contexto ao mesmo tempo que o texto, a obra ao mesmo tempo que nós mesmos – que a hermenêutica é empregada, com o objetivo de restituir o sentido, indo além do simples fato da obra como presença de objeto.

A idéia da obra é inesgotável, e se nos detivermos na primeira evidência a seu respeito – no que queremos compreender como fato óbvio –, correremos o risco de passar ao largo de sua significação.

O método hermenêutico, por ser justamente um método, ou seja, um conjunto de instrumentos em boas condições de exercer a aplicação de uma obra, uma espécie de *organon*, ultrapassa a si mesmo e visa a um projeto mais amplo que é descrever a possibilidade de toda a compreensão, sendo a compreensão o fenômeno humano, por excelência, aquele que é o fundo do pensamento. Compreender como se compreende passa a ser o objetivo principal da hermenêutica.

Esse vínculo da interpretação – no sentido preciso da exegese textual, com a compreensão no sentido amplo da inteligência dos signos – é atestado por um dos sentidos tradicionais do próprio termo hermenêutica: a *hermeneia* de Aristóteles, que não se limita à alegoria, mas diz respeito a todo discurso significativo.<sup>13</sup>

Ademais, é o discurso significativo que é *hermeneia*, que “interpreta” a realidade, na medida em que diz “algo de alguma coisa”; há *hermeneia*, porque a enunciação é uma apreensão do real mediante expressões significantes, e não uma obtenção de pretensas provenientes de coisas mesmas. (RICOEUR, Paul. **O conflito das interpretações**. Rio de Janeiro, 1978, p. 8).

Paul Ricoeur analisa a dialética entre explicar e compreender através da teoria do texto. Primeiramente, observa a diferença entre linguagem e discurso.

O discurso é a efetivação da linguagem como evento, como acontecimento, no tempo e remetendo a seu locutor. Tem uma intenção. Portanto, a linguagem, embora

---

<sup>13</sup> RICOEUR, Paul. *O conflito das interpretações*. Rio de Janeiro, 1978, p. 8.

seja necessária para que haja comunicação, não acontece como comunicação, senão no discurso, que ocorre como evento (no tempo) e como significação (a ser compreendida). Segundo Ricoeur, este seria o primeiro distanciamento da hermenêutica: a obra toma vida própria, não coincide mais com o significado que o autor quis dizer.

A obra seria uma objetivação do discurso, visto que perdeu as características subjetivas do autor. Nesse ponto Ricoeur introduz o conceito de “mundo da obra”, no qual o sentido é puramente imanente do discurso. Sua referência é seu valor de verdade, sua pretensão de atingir a realidade. A obra ao libertar-se não apenas do seu autor, mas da relação dialogal, mostra que o destino do discurso é revelar um mundo.

Destarte, a interpretação é um processo complexo que engloba dois estágios distintos, mas complementares: objetividade e subjetividade. O mundo do texto surge da objetividade da obra com a subjetividade do autor. A significação da obra é percebida pela análise objetiva de seu código e pela apropriação subjetiva do seu conteúdo pelo leitor. Compreender é, portanto, compreender-se diante da obra. Se, no diálogo, procuramos a intencionalidade do locutor, na leitura, procuramos a significação obtida do mundo da obra, segundo nossa capacidade de entendimento.

Para compreender a lógica de inserção da arquitetura modernista em sítios protegidos, as análises dos estudos de caso serão norteadas por esses dois estágios complementares: objetividade e subjetividade.

A *explicação*, cujo campo paradigmático de aplicação se encontra nas ciências da natureza, vê o fato empírico externamente, procurando encontrar-lhe causas e leis até enquadrá-lo dentro de uma configuração geral e sistemática, através da análise. A primeira fase da análise a que este estudo visa, tem justamente este intuito: compreender as regras compositivas do discurso de inserção de cada caso paralelo ao discurso do sítio.

Essa fase engloba levantamento físico das edificações, estudo do discurso através de diagramas sistemáticos dos edifícios modernistas e dos edifícios dos sítios que se inter-relacionam.



A *compreensão* é histórica e emerge da situação existencial e da experiência vivida pelo indivíduo que se propõe à tarefa de compreender ou interpretar alguma coisa. Nessa fase as particularidades dos discursos serão confrontadas, para que possamos seguir rumo à suposta dialética entre discursos que, de imediato, parecem discrepantes, contrários. Contrários que, a princípio, não podem manter entre si uma relação pacífica e indiferente, que lutam uns contra os outros e, por esse meio, resolvem suas contradições.

Do paralelo estabelecido entre explicação e compreensão, surgem contradições e pistas que, investigadas, nos levam ao desvelamento da coexistência dialética de fatores ricamente diferenciados, mutuamente relacionados por toda a espécie de relações complexas.

#### 1.4. METODOLOGIA DE ANÁLISE

Foram estabelecidos três estudos de caso, que serão analisados com base nos aspectos do discurso arquitetônico do conjunto originado com a inserção da arquitetura modernista nos sítios históricos.

Na primeira etapa, a partir de visitas feitas aos sítios, serão definidos os pontos da cidade em que a arquitetura modernista aparece na paisagem, para então identificar os edifícios que se relacionam com ela diretamente e assim partir para uma análise individual e do conjunto.

Depois de conhecido o conjunto a ser analisado, parte-se para a apreensão das regras compositivas do discurso do conjunto, através de diagramas analíticos<sup>14</sup> que levam em consideração os seguintes aspectos:

##### 1.4.1. Implantação

A implantação é um fator de análise fundamental, considerando que o traçado dos sítios históricos possui uma configuração particular, conferindo-lhe a idéia de conjunto. Na inserção de uma nova edificação, a implantação tem um peso relevante na leitura do conjunto.

---

<sup>14</sup> Os diagramas analíticos foram utilizados por Roger Clark e Michel Pause para analisar 88 projetos de 23 arquitetos como Alvar Aalto, Le Corbusier, Frank Lloyd Wright entre outros arquitetos no livro *Arquitectura: temas de composición*. (CLARK, Roger H.; PAUSE, Michel. *Arquitectura: temas de composición*. Barcelona, 1997).

### 1.4.2. Configuração

A configuração perceptiva é o resultado de uma interação entre o objeto físico, o meio de luz agindo como transmissor de informação e as condições que prevalecem no sistema nervoso do observador<sup>15</sup>.

Ver significa captar algumas características peculiares dos objetos – o azul do céu, a curva do pescoço do cisne, o brilho de um pedaço de metal, o que Heidegger chamou de “*coisidade da coisa*”<sup>16</sup>.

Segundo Rudolph Arnheim (2005: 44) é possível descrever os aspectos espaciais que representam a configuração, através da determinação da localização de todos os pontos que constituem esses aspectos.

### 1.4.3. Escala

Tratando-se de sítios históricos, a escala é sempre um fator preponderante na leitura do conjunto, tanto que é um parâmetro normativo da legislação de preservação e proteção de edifícios ou conjuntos históricos, para que edificações posteriores não se destaquem em relação aos edifícios protegidos.

### 1.4.4. Massa

A configuração tridimensional que, na percepção, predomina em um edifício e se observa com maior frequência é a massa. Não é limitada ao corte ou fachada, através do estudo da massa percebe-se o edifício em sua integridade<sup>17</sup>.

Através da massa pode-se identificar a regra compositiva dos volumes e a hierarquia dos mesmos.

### 1.4.5. Ritmo

Pode ser caracterizado como um movimento regrado, medindo e, também como um conjunto de sensações de movimentos encadeados ou de conexões visuais ininterruptas. Pode acontecer pelas propriedades formais do objeto: pontos, linhas,

---

<sup>15</sup> ARNHEIM, Rudolph. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo, 2005, p. 40.

<sup>16</sup> A coisa é a unidade de suas qualidades sensíveis, é sujeito de suas propriedades, é unidade de matéria e forma. DUBOIS. Christian. *Heidegger: Introdução a uma leitura*. Rio de Janeiro, 2004, p. 168.

<sup>17</sup> CLARK. Roger H.; PAUSE, Michael. *Arquitectura; temas de composición*. Barcelona, 1997, p.4.

planos, volumes, e/ou por seus atributos e características tais como: sombras, brilhos, transparências, efeitos de degradês, de texturas e assim por diante<sup>18</sup>.

O ritmo de uma edificação é identificado através da modulação, podendo inclusive, não haver nenhum tipo de modulação.

#### **1.4.6. Cor**

Tendo um significado, universalmente, compartilhado por meio da experiência, a cor pode se constituir em uma linguagem e transmitir significados diversos.

Segundo Arnheim (2004: 323), toda aparência visual deve sua existência à claridade e à cor. Os limites que determinam a configuração dos objetos provêm da capacidade dos olhos em distinguir entre as áreas de diferente claridade e cor.

Depois de analisar os fatores acima mencionados, partiremos para compreensão da inserção de cada estudo de caso, quando as particularidades dos discursos serão confrontadas para podermos seguir rumo à suposta dialética entre os discursos arquitetônicos.

---

<sup>18</sup> GOMES FILHO, João. Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma, São Paulo, 2008.

## 2. PATRIMÔNIO x MODERNISMO

### 2.1. A OPOSIÇÃO ANTIGO X MODERNO

A oposição antigo/moderno desenvolveu-se num contexto equívoco e complexo. Em primeiro lugar, porque cada um dos termos e conceitos correspondentes nem sempre se opuseram um ao outro: 'antigo' pode ser substituído por 'tradicional', e moderno por 'recente' ou 'novo'; e, em segundo, porque qualquer um dos dois pode ser acompanhado de conotações laudatórias, pejorativas ou neutras.

Segundo Jacques Le Goff (1994), quando o termo 'moderno' aparece no baixo latim, só tem o sentido de recente e se mantém por muito tempo, ao longo da Idade Média; enquanto que 'antigo' pode significar 'que pertence ao passado' e, com mais precisão, à época da história a que o Ocidente, desde o século XVI, chama Antiguidade, ou seja, pertence à época anterior ao triunfo do Cristianismo no mundo greco-romano, da grande regressão demográfica e cultural da Alta Idade Média.

A dialética da história parece resumir-se em uma oposição ou em um diálogo sempre em oposição ao passado. Em geral, essa oposição não é neutra, mas subentende ou exprime um sistema de atribuição de valores, como por exemplo, nos pares antigo/moderno, progresso/reação.

O pôr em jogo do antagonismo antigo/moderno é constituído pela atitude dos indivíduos, das sociedades e das épocas perante o passado, o seu passado. Nas sociedades ditas tradicionais, a Antiguidade tem um valor seguro: os Antigos dominam, como velhos depositários da memória coletiva garantem autenticidade e propriedade.

A consciência da modernidade nasce do sentimento de ruptura com o passado. Na verdade, tal como 'moderno' pode ter o sentido neutro de 'recente', o antigo pode ter o sentido neutro de longínquo.

O termo 'modernidade' foi lançado por Baudelaire no artigo *Le peintre de La vie moderne*, teve um sucesso inicial limitado aos ambientes literários e artísticos da segunda metade do século XIX, houve depois um reaparecimento e uma ampla

difusão após a Segunda Guerra Mundial. Para Baudelaire, a modernidade é o que há de “poético” no “histórico”, e o que há de “eterno” no “transitório”. O belo deveria ser moderno, pelo menos em parte.

A modernidade é o resultado ideológico do modernismo. Mas, ideologia do inacabado, da dúvida e da crítica. A modernidade é também impulso para a criação, ruptura declarada com todas as ideologias e teorias da imitação, cuja base é referência ao antigo e à tendência ao academicismo.

## 2.2. ESTUDOS DE CASO

A inserção de construções novas em sítios históricos é fruto de um confronto entre a legislação de proteção e a influência do discurso arquitetônico dos autores da intervenção.

No âmbito deste trabalho, foram selecionados três momentos considerados importantes para o conceito de patrimônio e também para a arquitetura modernista brasileira.

O primeiro desses momentos é representado pela inserção do Castelo D’água de Luis Nunes em Olinda, em 1936/37, quando o SPHAN<sup>19</sup>, recém-formado, ainda estava consolidando a legislação de proteção e os parâmetros para inserções novas em sítios históricos. Nessa instância, a arquitetura modernista surgiu com força inovadora e imperativa, simbolizando uma nova ideologia arquitetônica, aliando tecnologia e racionalização. A inserção do Castelo D’água é um reflexo imediato da ausência de uma legislação específica, no país, voltada para novas construções em sítios históricos. A Caixa D’água foi implantada com total liberdade formal, sem fazer qualquer referência ao entorno, como uma máquina anunciando novos tempos. Neste caso, o arquiteto que interfere no sítio histórico não faz parte da equipe que estava à frente o patrimônio nacional.

O segundo momento, representado pela inserção do Grande Hotel de Oscar Niemeyer em Ouro Preto, em 1938, é marcado pela atuação decisiva e participativa

---

<sup>19</sup> Em 1937 foi criado como SPHAN através da Lei 378, em 1941 o nome mudou para DPHAN, já que foi transformado em Diretoria. Em 1970, o Decreto nº 66.967 transforma a DPHAN em Instituto (IPHAN).

do SPHAN. Na época, a cidade de Ouro Preto já era protegida pelo Decreto Federal nº 22928, de 12/07/1933, por ser considerada Monumento Nacional<sup>20</sup>. Houve um intenso debate e diversas restrições até que se chegasse a uma solução arquitetônica aprovada pelo SPHAN. Nessa instância, a arquitetura modernista continuava com força total, e o SPHAN já tinha bases sólidas, resultantes da atuação de Lúcio Costa e Rodrigo Franco Melo de Andrade e da legislação já estabelecida. O arquiteto que interferia no sítio histórico, trabalhava em consonância com o SPHAN, afinal, os modernistas estavam à frente do mesmo.

O último momento foi representado pela inserção do Palácio Tomé de Souza de João Filgueiras Lima em Salvador<sup>21</sup>, em 1985, quando a arquitetura moderna já havia se esvaziado e o IPHAN, totalmente engajado, controlava de forma efetiva a inserção em sítios históricos. No período da intervenção, Salvador já era protegida, tanto que foi proposta uma edificação provisória, pré-fabricada, para ser desmontada, o que não aconteceu. Ademais o sujeito que interferiu em entorno histórico não coincidia com o sujeito IPHAN.

Considerando que os resultados de inserção de construções novas em sítios históricos são afetados, diretamente, pelo conflito entre a política de preservação do patrimônio e a influência do autor do projeto, foi estabelecido um cruzamento de forças entre o modernismo e a política de proteção ao patrimônio no país, através do Quadro de Forças ilustrado abaixo.

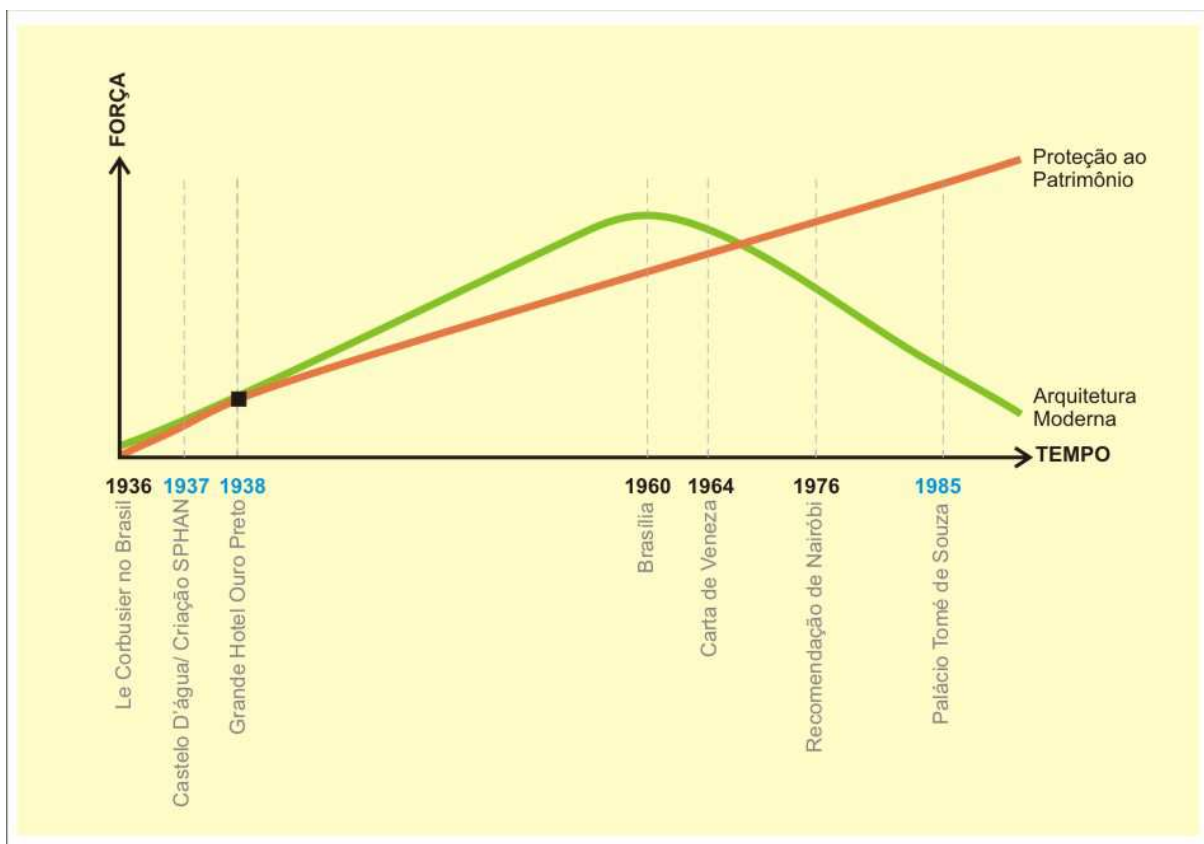
---

<sup>20</sup> Mais tarde Ouro Preto foi um dos bens inscritos pela UNESCO na lista do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural, inscrição em 21/09/1980.

<sup>21</sup> Salvador foi inscrita no Livro Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico em 14/07/1959 e pela UNESCO na Lista do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural, em 02/12/1985.

## QUADRO DE FORÇAS

### Arquitetura Moderna X Proteção ao Patrimônio



**Gráfico 1:** Quadro de forças Arquitetura Moderna X Proteção ao Patrimônio

Fonte: Arquivo pessoal.

Além das datas de inserção dos estudos de caso em sítios históricos, foram identificados alguns fatos que, de alguma forma, influenciaram, direta ou indiretamente, os exemplos analisados.

A estadia de Le Corbusier no país, em 1936, a convite do então ministro Gustavo Capanema para consultoria do projeto do Ministério de Educação e Cultura, marcou, profundamente, os arquitetos que com ele trabalharam. Houve uma repercussão decisiva na classe de arquitetos modernistas. Os princípios, que sistematicamente, Le Corbusier defendia e que há vários anos os arquitetos de vanguarda haviam adotado sem reservas, não se reduziram a um conjunto de idéias, essencialmente

abstratas, adquiriram vida nova e uma flexibilidade até então desconhecida, quando o autor levou à prática as inúmeras aplicações que delas podiam ser feitas<sup>22</sup>.

A influência de Le Corbusier na arquitetura modernista brasileira não se restringiu às questões formais. O tipo de relação entre a arquitetura modernista e a paisagem, também pode ser atribuído como herança do mestre. A inserção da arquitetura proposta por ele, não guarda vínculo com a paisagem, como se a edificação “pousasse” no terreno, com um discurso universal e majestoso, sendo compatível com qualquer paisagem.

Em 1937, quando o serviço do patrimônio estava em consolidação, a arquitetura modernista já tinha grande repercussão no país. Luis Nunes não encontrou qualquer restrição normativa para implantar o Castelo D’água em Olinda.

Em 1938, existiu de certa forma uma consonância entre arquitetura modernista e o serviço do patrimônio nacional, já que os arquitetos modernistas estavam à frente da gestão do patrimônio e também intervinham nos sítios históricos, arquitetura modernista e patrimônio histórico, com grande força no cenário brasileiro. Oscar Niemeyer, apesar das restrições normativas impostas pelo serviço do patrimônio, encontrou certa liberdade e respaldo, além do apoio de Lúcio Costa, então consultor do serviço do patrimônio.

A construção de Brasília, nos moldes dos CIAMs em 1960, foi considerada um marco para a arquitetura modernista brasileira já que concretizou os princípios da Carta de Atenas de 1933, sendo reconhecida com Patrimônio da Humanidade em 1962, encerrando a predominância oficial da arquitetura modernista no país, porquanto alguns arquitetos continuaram seguindo os preceitos desse discurso.

Outro fato importante foi a carta patrimonial chamada Recomendações de Nairóbi, organizada pela UNESCO, em 1976, uma recomendação relativa à salvaguarda dos conjuntos históricos e à sua função na vida contemporânea, estabelecendo uma série de medidas de valorização, preservação e proteção dos conjuntos históricos diante das conseqüências da contemporaneidade, a qual refletiu na política de proteção e intervenção em sítios históricos.

---

<sup>22</sup> BRUAND, Ives. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 89.



Em 1985, quando a arquitetura modernista brasileira já havia perdido sua influência, o serviço do patrimônio já estava totalmente fortalecido, o que trouxe maior rigor e maior discussão, na inserção do Palácio Tomé de Souza, fazendo com que o edifício de João Filgueiras Lima recebesse uma sentença judicial de demolição, porém, devido à repercussão nacional, a edificação não foi demolida.

A escolha dos três exemplos justifica-se em função da repercussão que as inserções têm não só para a arquitetura modernista brasileira, mas também para o patrimônio nacional, no que diz respeito à inserção de novas construções em sítios históricos.

### CAPÍTULO 3: CASTELO D'ÁGUA EM OLINDA



**Figura 1** – Castelo D'água recém inaugurado.

Fonte: Arquivo FUNDARPE (PE)

Antes da implantação da nova arquitetura no Rio de Janeiro ou em São Paulo, desenvolveu-se no Recife, de 1934 a 1937, um movimento autônomo sob vários aspectos até mais avançado. A causa principal deve-se à personalidade de Luis Nunes que, de certo modo, se teria tornado uma das figuras de vanguarda da arquitetura brasileira, não tivesse falecido tão cedo<sup>23</sup>.

As obras concebidas e construídas pela equipe de arquitetos e engenheiros liderada por Nunes, a partir de 1934, em Pernambuco, têm sido consideradas, sem contestação como marcos da arquitetura moderna, não somente naquele Estado como em todo país.

Tão logo se diplomou na Escola de Belas-Artes, no Rio, Nunes transferiu-se para Recife, onde lhe foi oferecida uma tarefa que evidenciaria sua capacidade. Tratava-

---

<sup>23</sup> BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005, p.77.

se de organizar e dirigir um serviço de arquitetura que se encarregava dos edifícios públicos de Pernambuco, criado em novembro de 1934 chamado inicialmente, de Seção Técnica de Engenharia e Arquitetura e em 1935, denominado Diretoria de Arquitetura e Construção (D.A.C.). Fechado no mesmo ano, após a tentativa de revolução comunista e sob suspeita de atividades subversivas, foi reorganizado, em 1936, transformando-se na Diretoria de Arquitetura e Urbanismo (D.A.U.), que funcionou, ativamente, até a morte de Nunes, em 1º de novembro de 1937<sup>24</sup>.

Contudo a racionalização da construção não foi um acidente no processo de transformação por que passou a arquitetura em Pernambuco. A racionalização manifestava-se na busca de soluções construtivas adequadas ao clima e à escassez de recursos públicos.

Nunes, portanto, chegaria em Pernambuco para conviver com essas posições de vanguarda e não vacilou em usar o *cobogó*, uma invenção pernambucana, segundo Geraldo Gomes, exatamente, por ela caber, inteiramente, na sua concepção de racionalização, uniformização e *standartização* da arquitetura<sup>25</sup>.

A Diretoria de Águas e Saneamento do Estado de Pernambuco solicitou, no início da década de 1930, a construção de um reservatório de água para atender à demanda de distribuição de água decorrente do aumento da população<sup>26</sup>.

Por razões lógicas, a Caixa d'água fica no alto na cidade, a uns 80m da Sé de Olinda na calçada oposta. Por razões não tão evidentes, é literalmente uma caixa, um prisma em balanço estruturado em concreto armado e fechado com cobogós fabricados industrialmente, em Pernambuco, desde 1930. Da altura de um prédio de cinco andares, com o térreo em pilotis aberto originalmente destinado às festas populares, é uma edificação imponente, onde o reticulado fino das extensas fachadas laterais se alterna com a frente e o fundo cegos e estreitos. A frente quase se alinha com o casarão caiado, outrora Casa da Câmara do Senado de Olinda,

---

<sup>24</sup> BRUAND, 2005, p. 77.

<sup>25</sup> GOMES, Geraldo. A pré-fabricação e a racionalização na arquitetura moderna em Pernambuco da década de 30 do século passado. In: MOREIRA, F.D. (Org.). **Arquitetura Moderna no Norte e Nordeste do Brasil**: universalidade e diversidade. Recife: FASA, 2007, p.62.

<sup>26</sup> FUNDAÇÃO DE DESENVOLVIMENTO DA REGIÃO METROPOLITANA DO RECIFE. **Região Metropolitana do Recife**: plano de preservação dos sítios históricos. Recife: FIDEM, 1978, p.109.

depois Palácio Arquiepiscopal, hoje museu de Arte Sacra de Pernambuco, o outro limite do belvedere da Sé<sup>27</sup>.

A inserção da Caixa D'água deu-se em plena época de valorização dos preceitos de modernização e *standartização*, nos quais a equipe de Nunes estava engajada, muito mais que qualquer preocupação com o entorno histórico, porque não havia legislação de proteção para o sítio de Olinda. A inserção do Castelo D'água é, na maioria das vezes, considerada agressiva ao entorno pelo rigor à estética modernista, principalmente, em relação à Sé, com a qual, supostamente, disputa atenção na paisagem.

As opiniões sobre essa inserção geram controvérsias, dada a importância do sítio tombado, posteriormente, como Patrimônio da Humanidade e pela relevância da linguagem inovadora de Nunes, não só para a arquitetura do Recife, mas também para a linguagem da arquitetura modernista brasileira.

Algumas dessas opiniões consideram a inserção agressiva ao sítio histórico.

Na execução da Caixa D' água foram aplicadas inovações construtivas, até então pouco utilizadas, representando um ponto bem definido no desenvolvimento das técnicas construtivas no país, mesmo constituindo uma exceção dentro do ambiente, em que predominam as construções barrocas (no alto da Sé) a construção da Caixa D'água feriu principalmente a posição de destaque que era conferida à Catedral. SILVA, Maria Ângela P. de Castro e. **Caixa D'água de Olinda**, 1978, (Graduação em Arquitetura e Comunicação Visual). USP, São Paulo, 1978.

Por outro lado, é considerada uma inserção franca, autêntica, de acordo com os princípios da Carta de Atenas (1933):

“O emprego de estilos do passado, sob pretextos estéticos, nas construções novas erigidas nas zonas históricas, têm conseqüências nefastas.” Tais métodos são contrários à grande lição da história (...). (CONGRESSO INTERNACIONAL DE ARQUITETURA MODERNA, Carta de Atenas, Atenas, 1933. In: INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, **Cartas Patrimoniais**. Brasília: IPHAN, 1995. Caderno de documentos nº 3, p.61.)

O artigo 70 da Carta de Atenas afirma que copiar servilmente o passado é condenar-se à mentira, é erigir-se o “falso” como princípio, pois as antigas condições de

<sup>27</sup> COMAS. Carlos E.D. Rio, Pernambuco, Rio Grande e Minas: Contextualismo e heteromorfismo no espaço público moderno brasileiro. In: MOREIRA, F.D. (Org.). **Arquitetura Moderna no Norte e Nordeste do Brasil: universalidade e diversidade**. Recife: FASA, 2007. p. 53.

trabalho não podem ser reconstituídas e a aplicação da técnica moderna a um ideal ultrapassado sempre leva a um simulacro desprovido de qualquer vida. Misturando o “falso” ao “verdadeiro”, longe de se alcançar uma impressão de conjunto e dar a sensação de pureza de estilo, chega-se somente a uma reconstituição fictícia, capaz apenas de desacreditar os testemunhos autênticos, que mais se tinha empenho em preservar.

Uma publicação do Diário de Pernambuco de 1956 (Figura 2), reforça a coexistência das várias idades da arquitetura de Olinda de uma forma positiva:

Três fases da civilização nordestina estão documentadas nesta Fotografia: a Sé que ocupa o lugar da primitiva igreja do Salvador (1540); o Palácio dos Bispos, do século XVII; e a caixa d'água, um belo monumento da arquitetura dos nossos dias.(...). **Diário de Pernambuco**, 08 abr. 1956.



**Figura 2** – Foto da Sé tirada por Diógenes Montenegro

Fonte: Diário de Pernambuco 08/04/1956

A questão da variedade de estilos e de épocas da arquitetura no sítio histórico de Olinda, também é apontada por Evaldo Coutinho:

Historicamente, Olinda foi renascentista, barroca, neoclássica, romântica, em contigüidade desarmônica, e o aparecimento do moderno volume da Caixa D'água, em sua simplicidade geométrica, não seria uma exceção no discurso do tempo. COUTINHO, Evaldo. **Caixa D'água de Olinda**. Entrevista concedida à Maria Angela P. de Castro e Silva, Recife, jul.1978.

A opinião de Coutinho, da mesma forma que a Carta de Atenas, aborda a questão da autenticidade, da boa convivência entre discursos diferentes, cada um com os preceitos estéticos e técnicos de sua época, sem hipocrisia formal ou estilística. Por esse ângulo, a simplicidade formal da Caixa D'água não fere em nada a majestade da Sé nem o sítio histórico de Olinda, já que este possui um caráter arquitetônico multi-temporal.

### 3.1. O SÍTIO HISTÓRICO DE OLINDA

O sítio histórico de Olinda está assentado sobre colinas, a uma distância de aproximadamente, 5 km do município do Recife.

Fundada por Duarte Coelho em 1537, foi tomada em 1630 pelos holandeses, que a incendiaram no ano seguinte. Restaurada a dominação portuguesa, em 1654, voltou a ser, oficialmente, a sede do governo, embora os governadores residissem no Recife.

Foi elevada à categoria de cidade, pela bula papal de 1676, que criou o Bispado de Pernambuco. Transformou-se no burgo de estudantes, com a fundação em 1800, do Seminário Diocesano e, em 1928, do Curso Jurídico. Em 1927, perdeu a categoria de Capital da Província que, de fato, já não lhe pertencia, desde meados do século XVII.

A cidade, meio monástica, reanimou-se com a moda dos banhos de mar na década de 1860 e com a via férrea inaugurada em 1870, que a ligou ao Recife.

No alto, o centro da Vila tinha a sua torre fortificada, onde foi também construída a Sé ou Igreja Matriz de São Salvador, que já existia em meados do século XVI, sendo restaurada depois da saída dos holandeses de Pernambuco.

No município de Olinda, está implantado um conjunto arquitetônico de elevado valor cultural, reconhecido pela qualidade artística da arquitetura religiosa e civil existente, como também pela expressão cultural e social da sociedade colonial.

Algumas construções recentes e descaracterizações das construções antigas não chegam a prejudicar a qualidade dos conjuntos. Quanto ao estado de conservação atual das edificações pode ser considerado razoável.

O conjunto arquitetônico, urbanístico e paisagístico de Olinda foi tombado em 19/04/1968 e inscrito pela UNESCO na lista do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural, em 14/12/1982.

### 3.2. O DISCURSO MODERNISTA NO CONTEXTO DE OLINDA

A metodologia de análise do discurso do Castelo D'água já foi fundamentada no primeiro capítulo. Através de uma visita feita ao sítio, foram feitos levantamentos de informações com os quais foi possível analisar o conjunto originado, a partir da inserção da Caixa D'água.

O mapa da cidade fornecido pela Prefeitura Municipal de Olinda serviu de base para a diagramação do **Mapa 1**. As fachadas da Caixa D'água foram fornecidas pelo autor do projeto de readequação funcional da Caixa D'água, Felipe Campello. As fachadas da Igreja da Sé e do Museu de Arte Sacra foram levantadas e digitalizadas para tornar possível este estudo de caso, já que não foram encontrados os respectivos projetos.

A princípio foram identificadas, na visita à cidade, oito vistas nas quais o Castelo D'água aparece na paisagem, indicadas no **Mapa 1** e registradas através de Figuras 3-8. Percebe-se, nas figuras, a presença de tela verde de proteção em uma das fachadas da Caixa D'água, devido à obra de revitalização em andamento.

Através dessas oito miradas da paisagem urbana, foi possível identificar o conjunto formado pelo Castelo D'água e pelos edifícios históricos do entorno, considerados “afetados” pela inserção modernista.

No **Mapa 1** está representado o conjunto de edifícios analisados e as vistas a partir das quais esse conjunto foi identificado. A análise está organizada em quadros sistemáticos para estudo das regras compositivas das edificações que foram consideradas inter-relacionadas ao edifício do Castelo D'água. Esses quadros foram

organizados de acordo com as categorias estabelecidas na metodologia de análise, que consta no primeiro capítulo.



**MAPA 1**

### Vista 1



**Figura 3** – Vista 1 a partir da Igreja do Carmo

Fonte: Arquivo pessoal

A Igreja do Carmo fica de frente para a parte baixa do sítio histórico, do lado oposto do conjunto analisado, um dos poucos pontos dentro do sítio de onde se pode visualizar as edificações do Castelo D'água e da Sé. De nenhum outro ponto, é possível essa visualização, devido ao traçado irregular e estreito das ruas, sendo provável apenas a apreensão do conjunto, quando o observador olha da parte alta para a parte baixa da cidade.

## Vista 2



**Figura 4** – Vista 2, Rua 7 de Setembro

Fonte: Arquivo pessoal

A Rua 7 de Setembro é a continuidade da Ladeira da Sé na parte baixa do sítio (Figura 4). Logo à frente do trecho, onde foi identificada a Vista 2, existem poucas edificações e são térreas em sua maioria. Essa rua, seguindo a lógica do traçado colonial, dirige o olhar do pedestre para a Igreja da Sé, assim nessa mirada é possível visualizar as duas construções (a Sé e o Castelo D'água) frente a frente.

### Vista 3



**Figura 5** – Vista 3, Rua Bispo Coutinho

Fonte: Arquivo pessoal

A vista 3 (Figura 5), identificada na Rua Bispo Coutinho, ilustra um dos primeiros momentos em que o pedestre, que caminha em direção à Sé, percebe o conjunto formado pelo Museu de Arte Sacra, o Castelo D'água e a Sé. A seqüência das sacadas e a linha do telhado do Museu de Arte Sacra reforçam a perspectiva em direção a Sé. O volume alto da Caixa D'água, seguido do vazio resultante do gabarito da Sé, cria uma linha vertical de força que direciona, também, o olhar para a Igreja da Sé.

#### Vista 4



**Figura 6** – Vista 4, Praça em frente à Sé

Fonte: Arquivo pessoal

Lamentavelmente, a praça situada em frente à Igreja da Sé é ocupada hoje, por barracas ilegais de comércio, voltadas ao turismo. Há anos a localização das barracas é motivo de luta entre ambulantes e prefeitura (Figura 6).

As barracas do Alto da Sé, em Olinda, foram transformadas em focos de agitação, de sujeira, onde os proprietários vedem suas bugigangas sem respeitarem às normas a saúde pública (...). A bonita paisagem que se descortina do Alto da Misericórdia contrasta-se com o quadro desolador de grande quantidade de lixo amontoado, dos buracos, das precárias condições de higiênicas. (Barracas da Sé: focos de sujeira e de agitações, **Diário de Pernambuco**, Recife, 12 abr.1980).

Evidentemente, as barracas causam certo desconforto visual, devido ao aspecto precário e provisório, que causa uma sensação de improviso e desordem aos

pedestres que, na maioria das vezes, estão mais interessados no sítio histórico em si que no comércio oferecido nelas.

O Alto da Sé está em processo de revitalização pela Secretaria do Patrimônio, Ciência, Cultura e Turismo da Prefeitura de Olinda. A reforma abrange a readequação do Castelo D'água com construção de um elevador panorâmico, revitalização da praça e re-locação das barracas para uma das casas da Rua Bispo Coutinho, num trecho rebaixado dessa rua, em frente ao Museu de Arte Sacra<sup>28</sup>.

Como se pode ver na Figura 6, a locação das barracas interfere na percepção do conjunto histórico formado pela Sé, Castelo D'água e Museu, causando uma interferência visual na percepção da paisagem.

Nessa mirada, a grande caixa branca atualmente manchada em função das infiltrações, parece ser ainda mais alta se comparada à Sé. Por um lado o volume da Caixa D'água chama a atenção pela proporção e, por outro lado, o aspecto desprovido de qualquer ornamento não prende o olhar, que acaba se deslocando para as torres e detalhes da Sé. (Esse movimento do olhar entre as edificações é perturbado pela presença das barracas).

---

<sup>28</sup> CAMPELLO, Felipe D. **Projeto de Revitalização do Alto da Sé**. Entrevista concedida à Roberta Ilha Lisboa, Olinda, 6 ago. 2008. Felipe Campello é sócio do escritório GRAU, que atua em Recife. O escritório foi convidado pela Secretaria do Patrimônio, Ciência, Cultura e Turismo da Prefeitura de Olinda para fazer o projeto de revitalização do Alto da Sé.

**Vista 5**

**Figura 7** – Vista 5, Porta da Igreja da Sé

Fonte: Arquivo pessoal

Saindo da Igreja da Sé, ainda no vão da porta, a percepção do Castelo D'água é imediata (Figura 7). Apesar do aspecto de caixa, os panos de cobogó – que, na figura, estão encobertos por tela de proteção da reforma – dão a impressão que a edificação está virada para a Sé, mais ou menos em diagonal.

Nessa mirada não é possível ver o museu, já que o ângulo de visual é no mesmo sentido da Rua Bispo Coutinho, fazendo com que ele fique alinhado atrás do Castelo D'água.

**Vista 6**

**Figura 8** – Vista 6, Rua Bispo Coutinho, lateral da Sé

Fonte: Arquivo pessoal

A vista 6 (Figura 8) causa uma sensação interessante no observador que sobe a Rua Bispo Coutinho em direção à Sé. Depois de percorrer ruas diante de edificações antigas, rumo ao Alto da Sé, na lateral da Igreja, o observador depara-se com um edifício completamente diferente dos demais apreendidos na caminhada. Nessa mirada, tem-se a sensação que a caixa é mais baixa do que é na realidade.

Ao mesmo tempo que se tem uma sensação de um edifício diferente, bem mais “moderno” que as construções antigas, o observador que percorre o sítio em busca do Castelo D’água, à espera de um edifício “impactante” e, extremamente, mais alto



que a Sé, é surpreendido com o aspecto leve e discreto do Castelo D'água, como se o edifício estivesse voltado para a Sé, observando sua imponência.

### Vista 7



**Figura 9** – Vista 7, a partir do pátio lateral da Sé

Fonte: Arquivo pessoal

A vista 7 (Figura 9) mostra a distância entre a Sé e o Castelo D'água. Neste olhar, as duas edificações são separadas pela vegetação integrante da área de preservação situada nas imediações e pelas barracas de comércio. Aparecem ainda a tela de proteção e o tapume da obra de restauração do Castelo D'água.

**Vista 8**

**Figura 10** – Vista 8, Ladeira da Sé

Fonte: Arquivo pessoal

Devido à declividade da rua, o percurso de subida em direção à Igreja da Sé, permite apenas a visualização de umas das torres da igreja, somente sendo possível ver o Castelo D'água, quando o observador chega até a frente à Sé, já no alto da colina (Vista 8 – Figura 10).

### 3.3. O CASTELO D'ÁGUA NA PAISAGEM

Considerando as percepções visuais ao longo do percurso, em que o Castelo D'água participa da paisagem histórica, percebe-se o tipo de relação estabelecida com o entorno, ao surgirem várias questões do discurso formal não só da Caixa D'água, mas também dos edifícios históricos do entorno imediato.

Segundo a metodologia estabelecida no primeiro capítulo, segue a análise do objeto, a fim de compreender as regras compositivas do discurso.

Através do confronto de fatores como implantação, configuração, escala, massa, ritmo e cor, é possível identificar questões referentes à integração, ou não, da arquitetura modernista no sítio analisado.

Quadro 1

**Quadro 1a**

### 3.3.1. Implantação

As três construções analisadas alinham-se na testada do lote, ocupando toda a extensão de sua largura, sem afastamentos frontais ou laterais. Esse tipo de assentamento, aliado à reduzida largura das ruas, promove o alinhamento frontal das construções, formando uma contínua e longitudinal fachada para a rua.

As ruas estreitas condicionam percursos e enfatizam o trajeto e o olhar do pedestre para as igrejas, todas voltadas para a mais antiga e alegórica de todas: a Sé de Olinda.

Os três edifícios estão implantados na testada da rua Bispo Coutinho. A Sé possui recuo frontal e na fachada lateral secundária, o museu possui recuo nos fundos, e o Castelo D'água possui recuo lateral. A implantação dos edifícios valoriza e reforça o percurso em direção à Sé, de forma que esta continue com seu papel de destaque no sítio (Figura 11).



**Figura 11** – Perspectiva da Rua Bispo Coutinho em direção à Sé

Fonte: Arquivo pessoal

### 3.3.2. Configuração

#### 3.3.2.1. A Sé

Fachada em estilo colonial renascentista-maneirista possui três portas de madeira, ladeadas por colunas jônicas, que compõem a fachada junto com o frontispício e as torres.

O interior é dividido em três naves, separadas por uma seqüência de arcos plenos que se apresentam em colunas toscanas. A nave central é mais alta que as demais e iluminada por cinco aberturas situadas no alto do eixo de cada arco.

Na lateral oposta à Rua Bispo Coutinho, localiza-se o alpendre que abre vista para o terraço e no primeiro andar estão as sacadas em muxarabies.

A configuração da volumetria é organizada de modo que a proporção da largura seja sempre maior em relação à altura em todas as fachadas. A fachada frontal é estruturada a partir de módulos laterais simétricos e um módulo central, que acentua o frontispício e as aberturas centrais, que são mais elaboradas. Acentua também a nave central, que além de ser mais elevada que as naves laterais, possui iluminação natural.

#### 3.3.2.2. O Museu de Arte Sacra

O edifício tem uma tipologia simples, marcada pelo bloco principal, por dois torreões originais justapostos lateralmente e as doze janelas com balcões em *muxarabies* no pavimento superior.

Apenas no primeiro pavimento há regularidade e modulação nas aberturas, o térreo e os torreões interrompem a simetria do volume longitudinal.

A seqüência de aberturas do primeiro pavimento é a linha principal da composição, já que reforça o volume longitudinal e gera uma linha de força, direcionando o olhar para a leitura dos edifícios do entorno.

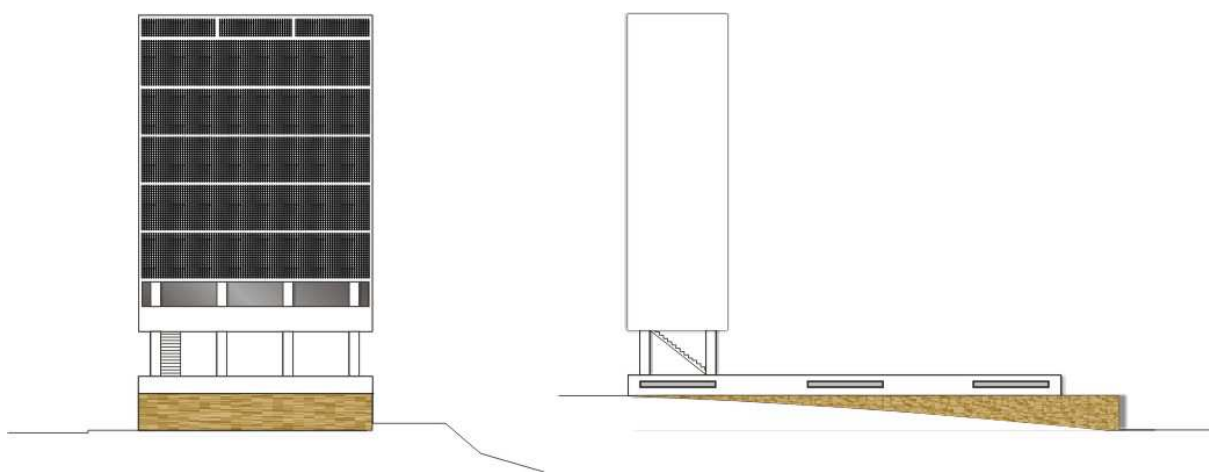
### 3.3.2.3. O Castelo D'água

Com uma tipologia e linguagem tipicamente modernistas, o edifício é uma lâmina de seis pavimentos, com um discurso desprovido de qualquer ornamento.

Um caixa com duas fachadas brancas e cegas e outras duas com panos de cobogós marcam uma composição simétrica, um modernismo rigoroso e inovador no país para a época.

O que chama a atenção é a verticalidade da torre e a contraposição com o volume horizontal do reservatório d'água e ao mesmo tempo a ortogonalidade e simplicidade do edifício. Ver figura 12.

Em contraposição à verticalidade do edifício, os cobogós formam uma malha quadriculada que conferem ritmo ao prisma vertical. A composição é marcada por um jogo de linhas verticais e horizontais, que forma uma malha rítmica.



**Figura 12** – Ilustração das fachadas do Castelo D'água

Fonte: Arquivo pessoal

### 3.3.3. Escala

A escala é um elemento fundamental quando se trata de um sítio histórico, tendo em vista que as novas construções não devem competir com as construções históricas, no que diz respeito à altura.



Segundo a Carta de Veneza (1964), toda construção nova, toda destruição e toda modificação feitas em edifícios ou sítios protegidos que alterem o esquema original de escala, volume ou cor devem ser proibidos<sup>29</sup>.

A inserção do Castelo D'água tem vários aspectos a serem considerados sob estes prismas.

O primeiro é que foi concebido em 1937, antes, portanto, do estabelecimento do SPHAN e de qualquer legislação que protegesse o sítio. Portanto, não havia qualquer restrição que impedisse a construção do monolito de seis pavimentos proposto por Luis Nunes.

O segundo é que foi concebido para atender à uma necessidade de infra-estrutura da cidade, de ampliação da rede de abastecimento de água, logo, deveria ser alto para atender à questão técnica de pressão ideal da rede de abastecimento. O volume de água é dividido em dois reservatórios: um superior menor; e um inferior, que concentra o maior volume de água. A distribuição pode ter sido feita desta forma para economizar com a estrutura da construção, que ficaria bem mais onerosa se todo volume de água ficasse concentrado no alto.

O Castelo D'água é cerca de 10m mais alto que a Sé e a declividade da topografia acentua ainda mais diferença. A verticalidade da Caixa D'água também reforça essa diferença, fazendo com que o pedestre que caminha na rua Bispo Coutinho em direção a Sé, no sentido da Vista 4 (p.44), perceba essa diferença de forma distorcida, acentuando-a. O que minimiza esse contraste, é a distância de, aproximadamente, 50m entre as edificações e também a simplicidade compositiva do Castelo D'água, que apesar da altura, parece não ter sido concebido para competir, formalmente, com a Sé, ao contrário, com seu discurso formal purista, realça a idade e detalhes da composição da Igreja.

No caso do Museu, a diferença de altura em relação à Caixa D'água é de mais ou menos cinco metros, e o contraste embora notado, é neutralizado, através da horizontalidade dos vãos e varandas do museu, criando um jogo de forças que leva o conjunto quase ao equilíbrio (Figura 13).

---

<sup>29</sup> CARTA DE VENEZA, Veneza, 1964, Art. 6º. In: INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, **Cartas Patrimoniais**. Brasília: IPHAN, 1995. Caderno de documentos nº 3, p.110.



**Figura 13** – Escala dos edifícios

Fonte: Arquivo pessoal

### **3.3.4. Massa**

#### **3.3.4.1. A Sé**

A volumetria da Sé reflete sua distribuição interna em três naves. A nave central se estende à fachada e é ladeada por duas torres de seção quadrada.

A composição é marcada, portanto, pela justaposição de três volumes: o volume central da nave principal e os dois volumes das naves laterais. Esses três volumes longitudinais são contrapostos pelos volumes verticais das torres, que possuem a base quadrada e a maior altura da composição.

O volume das torres é, basicamente, um prisma. Possui uma base larga, com cerca de 6x6m, o que faz com que não tenha uma verticalidade acentuada.

A volumetria é destacada por: panos brancos de alvenaria, vazados por aberturas com formas geométricas básicas; janelas e portas em forma de círculo; e retângulo mesclado com arco pleno.

Destarte, a Sé é marcada por uma composição volumétrica com simetria bilateral, e suas proporções lhe conferem uma fisionomia modesta e, ao mesmo tempo, grandiosa e pesada.

#### 3.3.4.2. O Museu de Arte Sacra

A volumetria do museu é marcada por um bloco principal retangular e com a adição de dois blocos secundários, essenciais na leitura do conjunto.

Os volumes quadrados foram adicionados na parte esquerda da fachada da Rua Bispo Coutinho. Não existe registro e data dessas adições, é possível identificá-las através de fotografias antigas do museu (figura 14 – p. 60). O conjunto pode ser percebido como uma caixa retangular branca, à qual foram adicionadas duas caixas menores, também brancas. O conjunto é recortado por uma seqüência de vãos nos três pavimentos, sendo que, no térreo, a distribuição das aberturas coincide com a função dos cômodos e, portanto, não possui uma seqüência regular, diferente dos demais pavimentos que têm uma modulação extremamente rigorosa.

Ao conjunto foi adicionado ainda o volume das sacadas, que são pequenas caixas vermelhas acopladas à grande caixa branca que constitui o volume principal do edifício.

A composição do edifício é, relativamente simples: um prisma branco com adição de pequenos volumes. As aberturas e a linha formada pelo conjunto de sacadas reforçam o caráter longitudinal do edifício e a perspectiva da rua em direção a Sé.

A leitura longitudinal cria um jogo de forças com o edifício do Castelo D'água, possuindo este uma acentuada verticalidade que se equilibra e desvia a leitura de si, como também desvia o olhar do pedestre para a Sé.

#### 3.3.4.3. O Castelo D'água

O corpo principal do edifício é constituído por um prisma de 6.00x14.00x19.00m, apoiado no chão por 8 pilares quadrados que, originalmente, tinham 40x40cm, mas foram reforçados, ficando com 60x60cm. O prisma vertical tem as fachadas paralelas à rua Bispo Coutinho cegas, e as fachadas transversais estão voltadas para a Sé e para o museu, rasgadas por planos retangulares e regulares de *cobogó*. Esse tratamento confere à torre o aspecto de uma caixa fechada desprovida de

ornamento, destacando-se, na composição, a malha quadriculada de cobogós e a linha de separação dos pavimentos.

Um outro corpo prismático mais compacto, também retangular, ocupa a base da torre, e por um processo de subtração, foram criados vazios, constituindo uma perfuração nesse prisma.

A ortogonalidade é um princípio que rege todo o aspecto planimétrico do edifício, e a volumetria reforça e enfatiza os elementos de composição, tratando-os como prismas.

Logo, percebe-se no nível do passeio a presença de dois elementos de composição: o prisma da torre, extremamente vertical, no sentido transversal do terreno e o prisma da base, em primeiro plano.

A estratégia compositiva adotada na utilização de um prisma alto, como uma barra sobre uma base mais alargada, enfatizando a elevação, parece ter sido o conceito formal gerador do projeto. Ainda como princípio do projeto, há a adoção das empenas cegas da torre e a simetria usada com um certo rigor.

### **3.3.5. Ritmo**

#### **3.3.5.1. A Sé**

O ritmo das fachadas laterais é regular apenas nas aberturas da nave central, as demais aberturas não configuram uma continuidade. As aberturas são muito pequenas e não chegam a causar contraste no volume longitudinal dessas fachadas. A proporção de vazio é bem inferior à de cheios.

A modulação da fachada frontal é caracterizada pela marcação das colunas e das aberturas que, de forma sutil, caracterizam um ritmo vertical. A proporção de cheios e vazios está em equilíbrio com a largura da fachada, porquanto, o ritmo apesar de ser vertical, não provoca o efeito de verticalidade. Quanto à largura dos espaçamentos dos elementos verticais, eles perdem a força, predominando a proporção horizontal da massa da fachada.

A linha das colunas divide a fachada em cinco módulos, sendo o módulo central um pouco maior que os demais.

#### 3.3.5.2. O Museu de Arte Sacra

O principal elemento da composição de fachada é o ritmo das janelas do primeiro pavimento. Ao observar a composição original (ver Figura 13), é possível perceber que a linha de força principal dos dois pavimentos possuía a mesma modulação de aberturas.

A proporção de vazios da fachada é bem inferior à proporção dos cheios, no entanto, é a seqüência modular dos vazios é a linha principal da composição, conferindo um ritmo à fachada capaz de conduzir o olhar do observador à perspectiva da Rua Bispo Coutinho em direção à Sé.



**Figura 14** – Composição original do Museu

Fonte: Arquivo Municipal de Olinda

#### 3.3.5.3. O Castelo D'água

O ritmo existente nas fachadas do Castelo D'água é baseado em um módulo, extremamente, simples e repetitivo. Essa modulação pode ser observada na distância regular dos pilares, nas aberturas do volume horizontal, na linha de separação dos pavimentos e na paginação dos cobogós.

A composição rítmica não é marcada pelo contraste entre cheios e vazios, já que os *cobogós* não chegam a dar o peso de vazio nas aberturas e, devido à dimensão

reduzida das aberturas, não podem ser percebidas ao longe. O ritmo é determinado pelo contraste entre o cheio e a textura do quadriculado dos cobogós.

### 3.3.6. Cor

#### 3.3.6.1. A Sé

A composição cromática da Sé é marcada por três cores:

- Branco – predominante na composição como pano de fundo para os ornamentos e detalhes. Cor empregada na alvenaria
- Ocre – empregada nas colunas, molduras das aberturas e entablamentos.
- Terra – empregada nas portas de madeira.



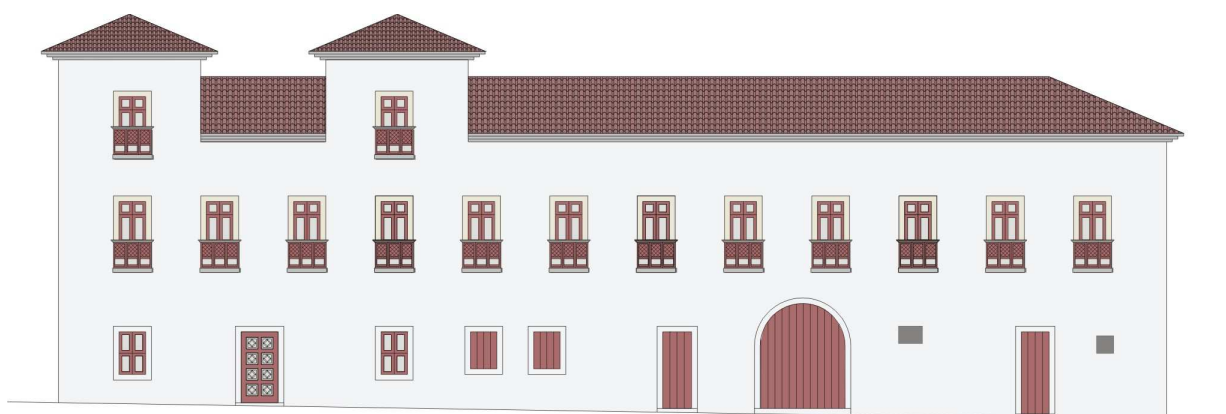
**Figura 15** – Ilustração da fachada da Sé

Fonte: Arquivo pessoal

### 3.3.6.2. O Museu de Arte Sacra

Na composição cromática do Museu foram empregadas também três cores:

- Branco – predominante na composição como pano de fundo para os ornamentos e detalhes. Cor utilizada na alvenaria e também em detalhes das portas e das sacadas.
- Areia – utilizada nas molduras das aberturas.
- Terra – empregada nas portas de madeira da fachada principal, nos *muxarabies* das sacadas. Depois do branco é a cor mais utilizada.



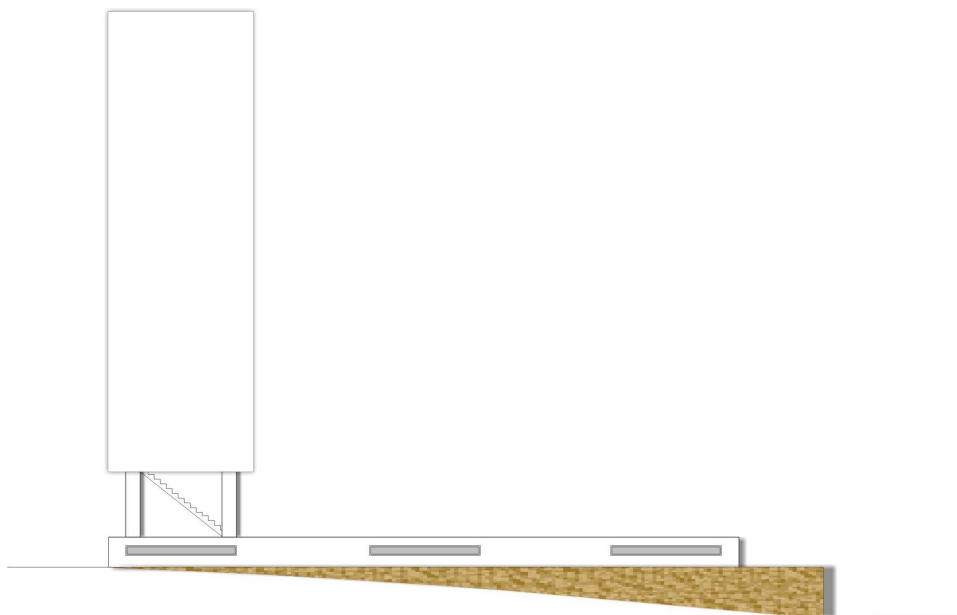
**Figura 16** – Ilustração da fachada do Museu de Arte Sacra

Fonte; Arquivo pessoal

### 3.3.6.3. O Castelo D'água

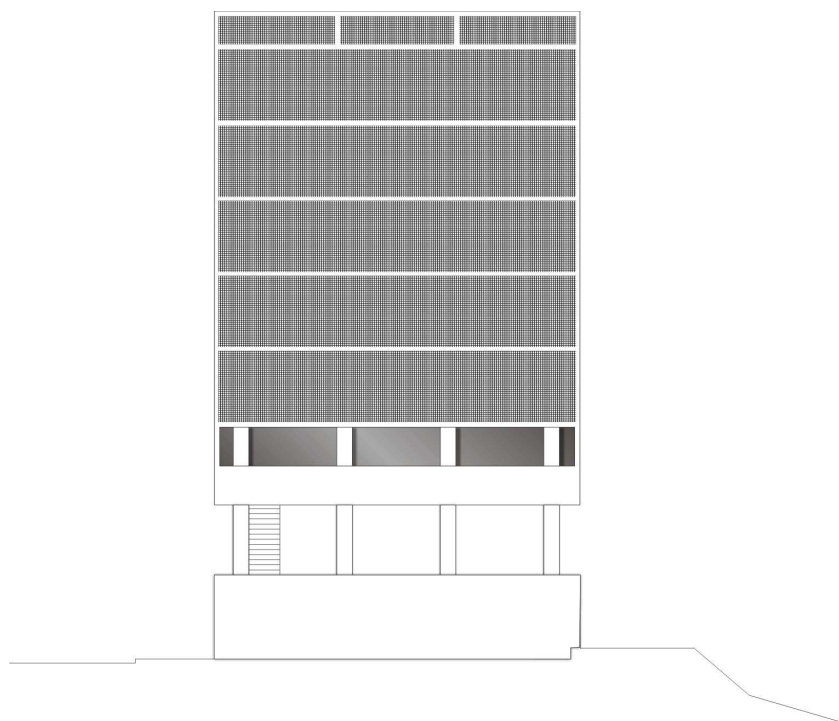
Não possui composição cromática, já que foi utilizada uma única cor.

- Branco – tanto o volume do prisma quanto a esplanada são brancos. No entanto, a intensidade de calor e umidade faz com que os volumes e os cobogós pintados em branco estejam, constantemente, acinzentados pela ação de microorganismos.



**Figura 17** – Ilustração da fachada do Castelo D'água na Rua Bispo Coutinho

Fonte; Arquivo pessoal



**Figura 18** – Ilustração da fachada lateral do Castelo D'água

Fonte; Arquivo pessoal



### 3.4. CONCLUSÃO PARCIAL COMPARATIVA ENTRE AS CATEGORIAS

A partir dos estudos feitos no conjunto, é possível fazer algumas considerações sobre a inserção do Castelo D'água.

É nessa fase que as particularidades dos edifícios serão confrontadas, para que se possa seguir rumo à possível dialética entre discursos que, de imediato parecem discrepantes, contrários.

É notória a diferença de discurso entre a arquitetura modernista e a arquitetura do sítio histórico. Nunes, ao projetar o Castelo D'água, não procurou fazer qualquer tipo de mimese com o entorno histórico.

Essa inserção evidencia um discurso marcadamente moderno, que enfatiza a diferença dos discursos de épocas distintas. Se a arquitetura modernista parece não buscar qualquer tipo de relação formal com o entorno, as contradições podem se resolver no espaço interdiscursivo.

É preciso reconhecer o discurso não como uma identidade fechada, mas suas condições de possibilidades semânticas se concretizam num espaço de trocas, na relação do discurso com o seu Outro.

As particularidades do discurso modernista são distintas quando em contato com o discurso dos sítios, e vice-versa. Os dois discursos frente a frente como estão posicionados hoje, possuem um espaço comum, de trocas. Mesmo que tenham identidades diferentes, a partir da inserção fazem parte do mesmo contexto e têm uma leitura comum, coexistem num tempo diferente da criação de ambos.

Um ponto fundamental da luta dos contrários é estes que não podem manter entre si uma relação pacífica e indiferente. Os contrários lutam uns contra os outros e assim resolvem suas contradições.

Através da análise da inserção, é possível perceber que o discurso utilizado por Nunes é típico da arquitetura modernista, no sentido de buscar uma linguagem autêntica, franca, padronizada, desprovida de qualquer ornamento e marcada por uma modulação rigorosa.

No entanto, a inserção do Castelo D'água provoca no sítio um jogo de forças, que atrai a atenção pelo gabarito, mas que, ao mesmo tempo, estimula o deslocamento do olhar do observador para os edifícios históricos, através das linhas compositivas das fachadas.



**Figura 19** – Sacadas com muxarabies do Museu de Arte Sacra

Fonte: Arquivo pessoal



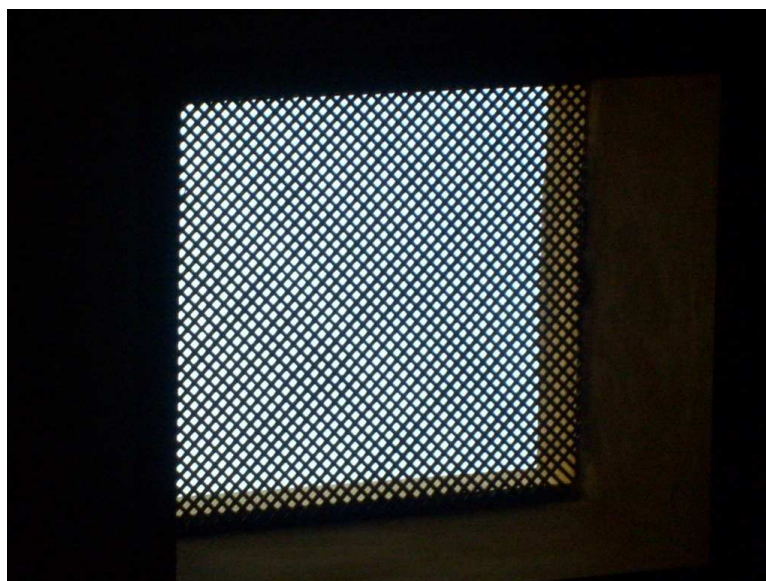
**Figura 20** – Sacadas com muxarabies da Sé

Fonte: Arquivo pessoal

Foram reconhecidos nas composições discursivas das edificações analisadas, alguns elementos que podem ser considerados comuns aos objetos.

O primeiro elemento de articulação identificado, é a composição das sacadas com *muxarabies*, que são extremamente semelhantes nos edifício do Museu e da Sé (Figuras 19 e 20).

O segundo elemento é a ligação com o exterior por meio de abertura vedada com elemento vazado, os *muxarabies* que antes faziam a vedação das sacadas, agora funcionam como elemento de fechamento de vãos. Na Sé as aberturas da nave central permitem a entrada de luz e contato visual com o entorno através de uma treliça de madeira (Figura 21).



**Figura 21** – Abertura na nave central da Sé

Fonte: Arquivo pessoal

No Castelo D'água, a abertura para o exterior também é marcada por um rendilhado formado pela malha de cobogós (Figura 22). Essa malha tem total permeabilidade visual, fazendo que o observador, ao subir a escadaria interna, possa olhar para as construções históricas. Tal aspecto terá ainda mais relevância, considerando que o Castelo D'água está em processo de restauração e transformação em mirante, com criação de mezaninos de contemplação do sítio nos pavimentos, já que aqueles são vazados e comportam apenas a escadaria esbelta.



**Figura 22** – Abertura do Castelo D'água, malha de *cobogós*

Fonte: Arquivo pessoal

O discurso da Caixa D'água na paisagem histórica é diferente sob vários aspectos. A arquitetura modernista, jamais teria intenção de ser um fingimento arquitetônico. Ao contrário, queria expor a verdade da técnica e das regras compositivas contemporâneas ao seu tempo.

A relação com o outro deve ser percebida, independente de qualquer forma de alteridade marcada. Esse outro não necessariamente se manifesta, quer explícita quer implicitamente, pode ser identificado como uma falta, como um interdito do discurso. Isso acontece na zona do não-dizível, que define o conjunto dos enunciados que devem ficar ausentes do seu espaço discursivo e delimita dessa forma, o território do outro que lhe é incompatível, excluindo-o do seu dizer.

Não é conhecida nenhuma justificativa de Nunes para o discurso utilizado por ele no sítio histórico de Olinda. Mas, a partir da análise desse exemplar, foram identificadas algumas linhas compositivas que podem ser consideradas relacionadas com o entorno. Essas relações nem sempre são explícitas, porém, ao observar o conjunto, nota-se a simplicidade do discurso modernista.

Portanto, o Castelo D'água jamais poderia se camuflar na paisagem, devido às proporções que exigem sua função de reservatório d'água. Mas ele está lá, tão simples, sem qualquer pretensão de se destacar na paisagem, tão desprovido de ornamentos que, provavelmente, o passante vai preferir olhar para a Sé ou para o

Museu, edifícios mais “antigos”, coloridos, fachadas bem tramadas – e sobre esses edifícios “antigos”, o discurso arquitetônico utilizado por Luis Nunes, talvez tenha preferido não dizer nada a respeito, apenas ser simples, e mostrar que não é tão importante ou “antigo” quanto eles.

## CAPÍTULO 4: GRANDE HOTEL EM OURO PRETO



**Figura 23** – Grande Hotel de Ouro Preto

Fonte: Arquivo Pessoal

Em 1938, o governo mineiro solicitou ao recém-criado SPHAN a elaboração de um projeto para construção de um hotel no centro da capital da antiga capitania de Minas Gerais. O hotel deveria ser moderno, para atender às necessidades do turismo e, ao mesmo tempo, não alterar a fisionomia peculiar da cidade, cujas construções datam do século XVIII. Até então, o sítio histórico não era tombado pelo SPHAN.

Apesar de a Carta de Atenas<sup>30</sup> ainda não ter sido publicada, já havia uma preocupação com a inserção de uma construção de tal porte na cidade de Ouro Preto. Tal preocupação se dava em virtude do engajamento dos membros do recém-criado SPHAN e do fato de a cidade ter sido declarada Monumento Nacional, através do decreto nº 22.928 em 1933.

---

<sup>30</sup> A conferência de 1933 já enunciava uma série de recomendações às obras históricas e artísticas do passado, sobretudo na construção de novos edifícios na vizinhança de monumentos antigos.

O arquiteto indicado pelo SPHAN foi Carlos Leão. A preocupação fundamental do projeto de Leão foi seguir as linhas tipológicas básicas da arquitetura local, para minimizar o contraste, de forma que o novo edifício se integrasse totalmente à paisagem. Leão utilizou cobertura inclinada em telhas cerâmicas tipo capa/canal, pátio interno, janelas e portas em arco, fachadas com revestimento em pedra no térreo e caiadas de branco no restante de sua extensão<sup>31</sup>.

Lauro Cavalcanti, ao estudar as propostas para o projeto desse hotel, escreveu sobre o assunto um capítulo do livro “Moderno e Brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura” (2006), observando dois problemas graves na proposta de Leão: a primeira questão referia-se ao gabarito e às proporções do edifício, em que a escala foi considerada desproporcional, discrepante em relação ao entorno, fazendo com que os elementos não se articulassem bem entre si e, principalmente, que o hotel “pesasse” demais na ambiência da cidade.

É interessante abordar a questão das proporções, considerando que o programa de um hotel é de, certa forma, grande e que, sendo neocolonial ou “moderno”, o edifício já se destacaria na paisagem pelas dimensões, do mesmo modo que edifícios do entorno se sobressaem por essa peculiaridade, além de ser um dos aspectos mais criticados na solução de Oscar Niemeyer.

O segundo aspecto pontuado por Cavalcanti, de natureza muito mais grave do ponto de vista dos modernos – já que Carlos Leão era filiado à arquitetura moderna –, refere-se ao fato do projeto ser considerado uma “redenção” à corrente neocolonial.

No mesmo ano, o prefeito da cidade, Washington de Araújo Dias, escreveu ao diretor do SPHAN, pedindo ao governo federal que abrisse crédito para concretização da proposta de Leão. Solicitou ainda a “remessa do projeto em escala maior, devidamente colorido, para ser apresentado ao governador e depois exposto aqui em Belo Horizonte”. Sugeriu algumas modificações “ditadas pelas conveniências da construção”: criação de um elevador e aumento do número de banheiros, “mesmo se implicasse em diminuir o número de quartos”, e finalizou

---

<sup>31</sup> CAVALCANTI, Lauro Pereira. *Moderno e Brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

solicitando o envio de um técnico capaz de dar uma solução decente à pequena praça fronteiriça ao hotel<sup>32</sup>.

A documentação do projeto sofreu uma interrupção de cinco meses, quando surgiram no SPHAN, oposições à proposta de Leão. Segundo Cavalcanti, essas oposições foram capitaneadas por Lúcio Costa, gerando oposições no interior do órgão, inclusive ao movimento moderno. Nesse período, Costa estava em Nova Iorque, trabalhando na construção do Pavilhão Brasileiro, em parceria com Oscar Niemeyer. Recebendo o projeto, em correspondência de Rodrigo Melo Franco de Andrade, percebeu a inconveniência do que poderia parecer um “recuo” ou capitulação aos neocoloniais. Transmitiu, em carta ao diretor, seu parecer, Niemeyer retorna então ao Brasil e é encarregado, por Andrade, de realizar novos estudos para o hotel<sup>33</sup>.

O projeto de Niemeyer é efetuado para o mesmo terreno daquele de Leão – em declive, próximo à Casa dos Contos, edifício de grande volumetria e feições ecléticas, um dos maiores atrativos da arquitetura local. Foi idealizado um grande bloco sobre pilotis posicionado em sua extensão, no sentido das curvas de nível, ao longo da maior parte do terreno. Previa uma cobertura em laje plana plantada com grama, de modo que, vista de cima, da estrada de acesso a Ouro Preto, fosse confundida com a vegetação do solo. Niemeyer argumentava ter lançado mão de processos construtivos contemporâneos à sua época, sem nenhuma preocupação de imitar a aparência das edificações antigas, pretendendo apenas “que o novo hotel, em seu aspecto simples e desprezioso, se destacasse o menos possível na paisagem ouro-pretana”.

Costa, apesar de estar de nos EUA, manteve-se informado sobre o processo, e questionou o terraço-jardim, apesar de reconhecer o mimetismo quando visto do alto, acreditando que a utilização da cobertura em telhas “se enquadraria melhor no conjunto da cidade”.

---

<sup>32</sup> CAVALCANTI, Lauro Pereira. **Moderno e Brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. p.111.

<sup>33</sup> Depoimento de José de Souza dos Reis; Arquivo do SPHAN, s/d apud CAVALCANTI, Lauro Pereira. **Moderno e Brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p.111.



De acordo com as modificações sugeridas por Andrade e pelo prefeito, Niemeyer elaborou então, um novo estudo, incorporando as sugestões. A modificação mais relevante foi a adoção do telhado inclinado com telhas de barro – não até o paramento da fachada, como queria Costa, mas restrito ao corpo do bloco, sem atingir as varandas. A harmonia com as antigas construções foi justificada com base na sempre lembrada semelhança entre as estruturas tradicionais em pau-a-pique e as modernas em concreto armado. Os pilares foram calculados com seções quadradas, de modo a “acentuar, dentro dos limites impostos pela boa arquitetura e sem recorrer a nenhum processo de simulação, a semelhança entre as duas técnicas”. (Texto de Niemeyer que Andrade transcreve, sem retoques, em sua carta de 30/09/79 ao ministro Gustavo Capanema).

A justificativa de Andrade à Capanema está baseada em carta que lhe foi enviada por Costa. A carta do arquiteto adquiriu alcance muito maior do que o mero caso do hotel de Ouro Preto, passando a ser no âmbito do patrimônio, espécie de carta de princípios para novas construções em sítios históricos. Isso por conta de sua condição de estabelecadora de parâmetros modernos na atuação patrimonial, além de ser o documento que elevou a produção moderna à condição de obra de arte, em igualdade com os bens tombados do passado.

Seguem alguns trechos da carta de Costa em defesa do projeto de Niemeyer, transcritos por Cavalcanti:

Na qualidade de arquiteto incubido pelo CIAM<sup>34</sup> de organizar o grupo no Rio e na de técnico especialista encarregado pelo SPHAN de estudar a nossa arquitetura antiga, devo informar a você, com referência à construção do hotel de O.N.S. (Oscar Niemeyer Soares), o seguinte: sei, por experiência própria, que a reprodução dos estilos das casas de Ouro Preto só é possível, hoje em dia, à custa de muito artifício...teríamos depois de concluída a obra, ou uma imitação perfeita e o turista desprezavido correria o risco de, à primeira vista, tomar por um dos principais monumentos da cidade uma contrafação, ou então, fracassada a tentativa, teríamos um arremedo neocolonial em nada em comum com o verdadeiro espírito das velhas construções.(COSTA, Lúcio in CAVALCANTI, 2006, p. 114).

A Carta de Atenas resultante da Assembléia do CIAM, em 1933, já afirmava que “o emprego de estilos do passado, sob pretextos estéticos, nas construções novas

---

<sup>34</sup> Congresso Internacional de Arquitetura Moderna.

erigidas nas zonas históricas, têm conseqüências nefastas.” Tais métodos são contrários à grande lição da história.

Costa assertou o valor da arquitetura moderna como obra de arte, da mesma forma que as construções do passado:

Ora, o projeto do O.N.S. tem pelo menos duas coisas de comum com elas: beleza e verdade (...) não deverá estranhar a vizinhança de outras obras de arte, embora diferentes, porque a boa arquitetura de um determinado período vai sempre bem com a arquitetura de qualquer período anterior – o que não combina com coisa nenhuma é a falta de arquitetura.(COSTA, Lúcio in CAVALCANTI, 2006, p. 114).

As obras-primas do passado nos mostram que cada geração teve sua maneira de pensar, suas concepções, sua estética, recorrendo, como trampolim para sua imaginação à totalidade de recursos técnicos de sua época. Cada uma testemunhando as ideologias e técnicas de seu tempo.

Costa considera boa, em suas afirmações, boa a convivência entre o moderno e as cidades históricas que, ao invés de ser prejudicial, a presença de uma construção ‘moça’ reforça a distância temporal entre elas:

Da mesma forma que um bom ventilador e telefone sobre uma mesa seiscentista ou do século XVIII não podem constituir motivo de constrangimento para os que gostam verdadeiramente de coisas antigas – só o novo rico procura escondê-los ou fabricá-los no mesmo estilo para não destoarem do ambiente (...) a construção de um hotel moderno, de boa arquitetura, em nada prejudicará Ouro Preto, nem mesmo sob o aspecto turístico-sentimental, porque, ao lado de uma estrutura como essa tão leve, tão moça (...) tudo isso faz parte desse pequeno passado para nós tão espesso, como você falou, parecerá muito mais distante, ganhará mais um século, pelo menos, em vetustez. (COSTA, Lúcio in CAVALCANTI, 2006, p. 114).

Segundo Costa in Cavalcanti, algumas questões serviram de base para construção de edificações modernas em sítios históricos:

E não constituirá um precedente perigoso – possível de imitado depois com má arquitetura –, porque Ouro Preto é uma cidade já pronta e as construções novas que, uma ou outra vez, lá se fizerem serão obrigatoriamente controladas pelo SPHAN, que terá mesmo, de qualquer forma, mais cedo ou mais tarde, de proibir em Ouro Preto os fingimentos coloniais.

Agora na qualidade não só de arquiteto filiado aos CIAM e técnico de especialista do SPHAN, mas, ainda, de seu amigo, sinto-me na obrigação de dizer também o seguinte: diante da reação instantânea – a meu ver um

tanto precipitada – daqueles de quem justamente fora lícito, por todos os títulos, esperar-se um atitude acolhedora e compreensiva (...) me pergunto se o objetivo em vista justifica os riscos da experiência e corresponde verdadeiramente – para outros que não para nós arquitetos – à importância do que está em jogo (...) em casos assim tão especiais, e dadas as semelhanças tantas vezes observadas entre a técnica moderna – metálica ou de concreto armado – e à tradicional de “pau-a-pique”, não seria possível de se encontrar uma solução que, conservando integralmente o partido adotado e respeitando a verdade construtiva atual e os princípios da boa arquitetura, se ajustasse melhor ao quadro e, sem pretender forma nenhuma reproduzir as velhas construções nem se confundir com elas, acentuasse menos ao vivo o contraste entre passado e presente, procurando apesar do tamanho, aparecer o menos possível, não contar, melhor ainda, não dizer nada (assim como certas pessoas grandes e gordas mas de cuja presença a gente acaba se esquecendo), para que Ouro Preto continue à vontade, sozinho lá no seu canto, a reviver a própria história, L. (COSTA, Lúcio in CAVALCANTI, 2006, p. 115).

Costa, por meio dessa carta, se deu ao trabalho de não apenas de lançar uma justificativa para a proposta de Niemeyer, como afirmou o estatuto de obra de arte da arquitetura moderna, que estaria apta a conviver harmonicamente com as construções do passado. Os modernistas afirmam, em paralelo ao vencimento do concurso para o prédio do MEC, que suas construções eram, “novas, nacionais e estruturalmente ligadas a uma tradição pretérita”<sup>35</sup>.

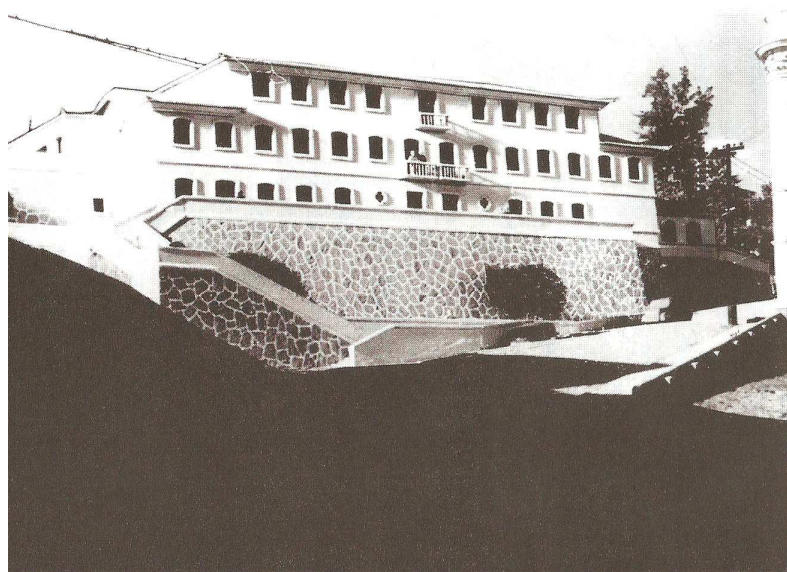


**Figura 24** – Terreno para construção do Grande Hotel de Ouro Preto

Fonte: Autor não citado in Cavalcanti (2006)

---

<sup>35</sup> CAVALCANTI, 2006.



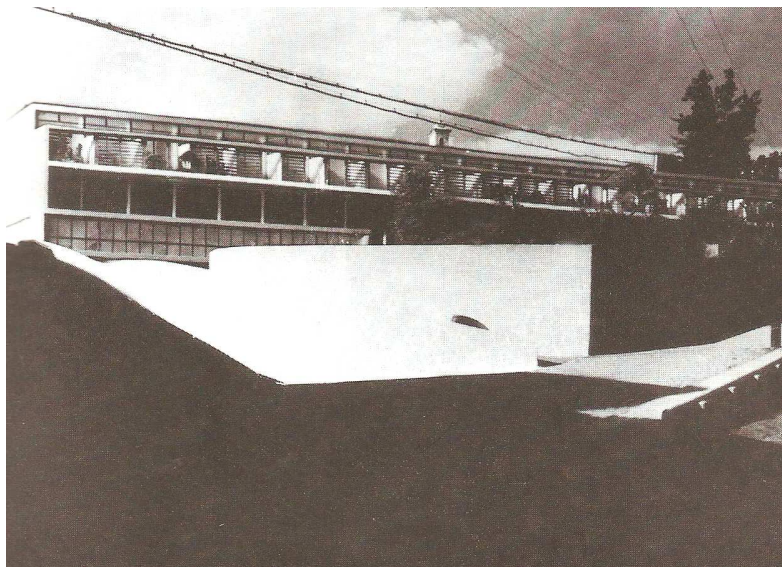
**Figura 25** – Fotomontagem do projeto de Carlos Leão

Fonte: Autor não citado in Cavalcanti (2006)



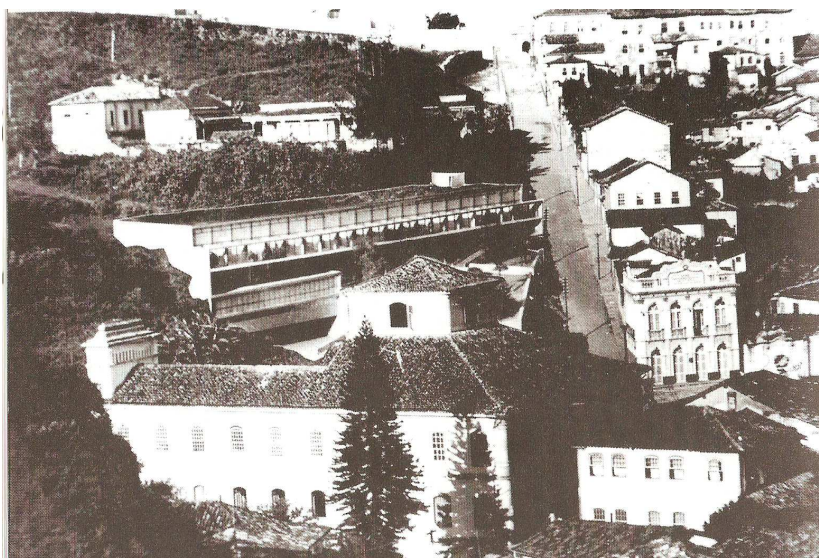
**Figura 26** – Fotomontagem do projeto de Carlos Leão visto de cima

Fonte: Autor não citado in Cavalcanti (2006)



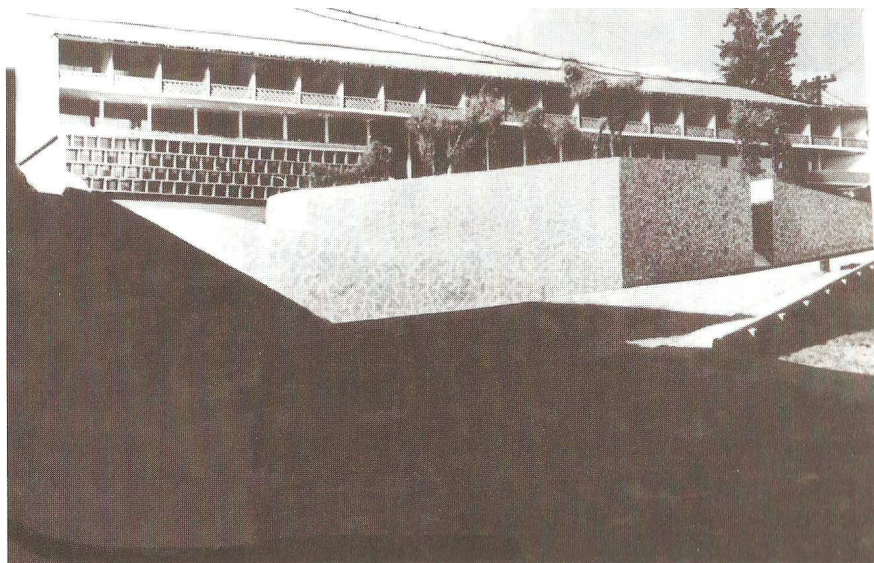
**Figura 27** – Fotomontagem do primeiro projeto de Niemeyer

Fonte: Autor não citado in Cavalcanti (2006)



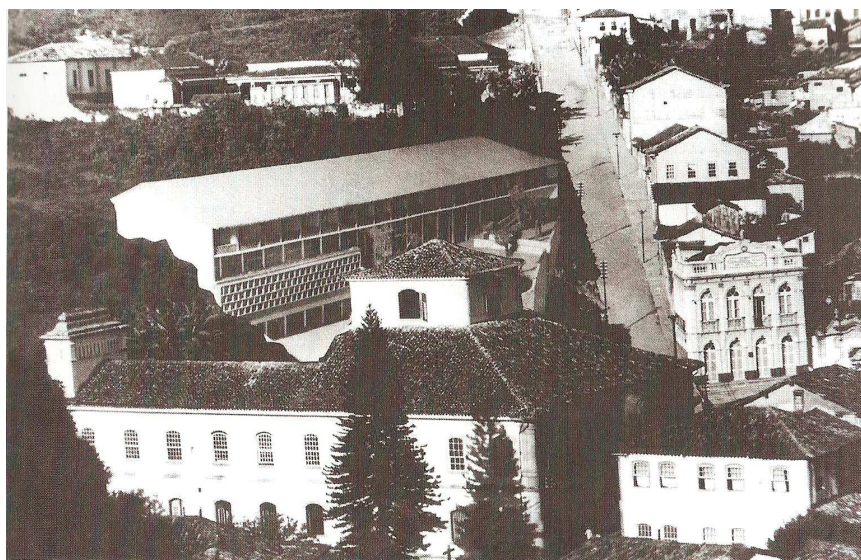
**Figura 28** – O primeiro projeto de Niemeyer com laje plana

Fonte: Autor não citado in Cavalcanti (2006)



**Figura 29** – Fotomontagem do projeto aprovado de Niemeyer

Fonte: Autor não citado in Cavalcanti (2006)



**Figura 30** – O mesmo projeto visto de cima com as telhas de barro sugeridas por Lúcio Costa

Fonte: Autor não citado in Cavalcanti (2006)



**Figura 31** – O Grande Hotel Ouro Preto  
ainda sem telhado nas varandas

Fonte: Autor não citado in Cavalcanti (2006)

A inserção do Grande Hotel em Ouro Preto aprofundou as bases do triunfo moderno, até mesmo na definição dos parâmetros de inserção de novas construções em sítios históricos.

O exemplo do Grande Hotel proposto por Niemeyer, aconteceu no momento em que o SPHAN estava em fase de estruturação, e as idéias de Lúcio Costa fundamentaram e lançaram os princípios não só da inserção de construções novas em sítios históricos, mas também os princípios de conservação de edifícios e sítios.

#### 4.1. O SÍTIO HISTÓRICO DE OURO PRETO

Quando se trata de uma cidade setecentista, percebe-se que a cidade é na sua história. Ouro Preto existe, foi tombada e possui ainda – apesar das modificações feitas ao longo de sua existência – traços de sua configuração original, por causa das linhas de seu casario colonial, das igrejas, chafarizes, palácios, museus que compõe um dos mais homogêneos conjuntos do barroco brasileiro.

A época da arquitetura barroca passou, mas o cenário está preservado através da arquitetura da cidade. Como a cidade cresce no tempo, junto com suas funções são

necessárias algumas intervenções para que os habitantes não sejam reféns de uma estrutura passada. Essas intervenções são sempre polêmicas em se tratando de um sítio histórico, ainda mais quando tal intervenção é feita por arquitetos modernistas, que têm uma forma particular de percepção do contexto.

A inserção do Grande Hotel em Ouro Preto é um episódio que serviu de parâmetro para realização de construções novas nos sítios históricos, especialmente para o discurso modernista nesses sítios. Considerando a importância desse exemplo no estabelecimento dos princípios, que deveriam ser considerados a partir de então e as contradições a respeito desse caso, foi proposta uma análise fundamentada no discurso arquitetônico do objeto e no relacionamento dele com o entorno.

#### 4.2. O DISCURSO MODERNISTA NO CONTEXTO DE OURO PRETO

Através de duas visitas feitas ao sítio, foram feitos levantamentos de informações com estas foi possível analisar o conjunto originado desde a inserção do Grande Hotel.

O mapa da cidade fornecido pela Prefeitura Municipal de Ouro Preto serviu de base para a diagramação do **Mapa 2**. Todas as fachadas foram levantadas e digitalizadas para tornar possível este estudo de caso, já que não foram encontrados os respectivos projetos.

Fizeram-se reconhecidas seis vistas onde o Grande Hotel aparece na paisagem, identificadas no **Mapa 2** e registradas através das fotografias 33 à 38. Estão representados o conjunto de edifícios analisados e as vistas, a partir das quais esse conjunto foi destacado. Estão indicados no mapa os perfis (A, B, C, D, E e F) das ruas que mostram as fachadas do conjunto estudado e, em função da grande quantidade de edificações analisadas, tornando necessária também a numeração das mesmas.



Mapa 2

### Vista 1



**Figura 32** – Vista1, chegada da cidade

Fonte: Arquivo pessoal

A Vista 1 é identificada na chegada da cidade, próxima à rodoviária, de onde pode-se perceber o Grande Hotel em sua fachada posterior. O edifício aparece na parte inferior da Figura 32, onde destaca-se o prisma branco com telhado de meia água.

### Vista 2



**Figura 33** – Vista 2, do Grande Hotel e entorno

Fonte: Arquivo pessoal

Subindo a Rua Padre José Marcos Pena, identifica-se a Vista 2 entre as Igrejas São Francisco de Paula e São José. A Figura 33 foi tirada nesse trecho, de onde se avista, com clareza, o Grande Hotel na paisagem.

### Vista 3



**Figura 34** - Vista 3, do Grande Hotel e entorno

Fonte: Arquivo pessoal

A Vista 3 (Figura 34) possui um ângulo muito semelhante ao da vista anterior, mas, no entanto, é uma visada de outro trecho da cidade. Essa vista é mais próxima do Grande Hotel, com menos vegetação que a anterior, e pela proximidade, mostra, com mais riqueza de detalhes, o entorno histórico do Grande Hotel.

### Vista 4



**Figura 35** - Vista 4, do Grande Hotel

Fonte: Arquivo pessoal

A Vista 4 (Figura 35) parte do terreno da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, de onde o Grande Hotel pode ser visualizado. Nessa Vista o Hotel destaca-se entre área verde conformada pela mata que fica aos fundos do mesmo.

### Vista 5



**Figura 36** - Vista 5

Fonte: Arquivo pessoal

A Vista 5, identificada na Praça Reinaldo A. de Brito em frente à Casa dos Contos, é o ponto em que o Hotel mostra-se, diretamente, em contato com a arquitetura antiga, tornando-se visíveis, portanto, as peculiaridades dos diferentes discursos arquitetônicos. Por causa da altura, em alguns pontos dessa praça, o Hotel aparece entre os edifícios, como se observa nas Figuras 36,37 e 38.



**Figura 37** – Grande Hotel na Vista 5

Fonte: Arquivo pessoal



**Figura 38** – Grande Hotel na Vista 5

### Vista 6



**Figura 39** – Vista 6.

Fonte: Arquivo pessoal

Distingue-se na Rua Senador Rocha Lagoa Vista 6 (Figura 39). Essa é a rua em que está implantado o Grande Hotel. Por causa da reduzida largura da rua (5.50m), o edifício é percebido, no sentido de descida da rua, quando se chega muito próximo ao mesmo.

### 4.3. O GRANDE HOTEL NA PAISAGEM

#### 4.3.1. Implantação

O tipo de inserção setecentista que caracteriza Ouro Preto, garante à paisagem histórica ruas com construções na testada do lote, ocupando toda a extensão de sua largura, sem afastamentos frontais ou laterais. Esse tipo de assentamento, aliado à reduzida largura das ruas, promove o alinhamento frontal das construções, formando uma contínua e longitudinal fachada para a rua.

A implantação do Grande Hotel, devido a uma melhor adequação à topografia acentuada, não é paralela à rua, nem segue o alinhamento, configurando uma diferenciação dos demais edifícios do entorno. A percepção de uma fachada contínua da rua é interrompida pelo deslocamento do Grande Hotel no terreno.

#### 4.3.2. Configuração

As fachadas das edificações antigas possuem um traçado regulador, baseado em um ritmo de cheios e vazios, com predominância de cheios sobre vazios, quase que em equivalência. São constituídas por volumes prismáticos, com telhado inclinado e repetição de um motivo uniforme no pavimento principal.

O Grande Hotel, apesar de uma fachada com predominância de vazios sobre cheios, enquadra-se dentro dessa lógica formal. Possui volume prismático, só que nesse caso está em parte, suspenso por pilotis, telhado inclinado com telhas capa-canal, predominantes no entorno, e repetição de um motivo uniforme em todos os pavimentos.

A pedra do Pico do Itacolomi utilizada na parte inferior da fachada do Grande Hotel, faz parte também da composição da base das fachadas nas edificações 20, 24, 25, 31<sup>36</sup>, citando apenas algumas entre muitas.

---

<sup>36</sup> Observar as edificações citadas nos Quadros 2F, 2G e 2H.

Quadro 2

Quadro 2A



## QUADRO 2B

## QUADRO 2C

## QUADRO 2D

## QUADRO 2E

## QUADRO 2F

## QUADRO 2G

## QUADRO 2h

### **4.3.3. Escala**

A fachada contínua da rua, resultante da inserção na testada do lote, em uma topografia acentuada, gera uma linha de coroamento das edificações recortada. Esse aspecto recortado é interrompido em edifícios mais longitudinais como o Grande Hotel e, também em outros edifícios maiores de Ouro Preto. No entanto, no trecho analisado, a horizontalidade do Grande Hotel faz com ele que se destaque na paisagem. Os edifícios não residenciais, como não podem crescer em altura crescem em largura para atender à demanda de programa funcional e provocam uma leitura um pouco mais lenta que os edifícios que se apresentam encaixados nos perfis recortados, dominantes na paisagem da cidade.

Considerando a escala, o Grande Hotel se sobressai, não necessariamente pela altura efetiva, mas pela altura resultante da cota de inserção feita através de pilotis, fazendo com que o hotel tenha uma implantação de distinção. A inserção em destaque no traçado colonial é destinada aos monumentos, principalmente, às igrejas barrocas.

### **4.3.4. Massa**

As edificações são, em sua maioria, constituídas por uma massa única, com telhado inclinado e repetição de um motivo uniforme no pavimento principal.

O tipo de proporção predominante é o quadrático com mais de 60% dos edifícios analisados, seguido da horizontal com cerca de 30 % e os demais edifícios possuem predomínio vertical.

O Grande Hotel possui proporção horizontal que pode ser considerada como a característica mais diferenciada do entorno.

### **4.3.5. Ritmo**

O ritmo das edificações analisadas baseia-se, principalmente, na modulação de cheios e vazios, predominando cheios sobre vazios, quase que em equivalência. Pode ser considerado um ritmo simples, sem grandes modificações ou combinações de ritmos, ou seja, ritmo firmado numa modulação regular, principalmente no



pavimento principal, podendo ter aberturas nos outros pavimentos sem qualquer vínculo com a modulação principal.

O ritmo do Grande Hotel ganha complexidade, visto que possui repetição de motivo uniforme em todos os pavimentos, sendo motivos diferenciados entre pavimentos, às vezes, diferentes no mesmo pavimento. É o que acontece no pavimento dos pilotis e no pavimento térreo.

#### 4.3.6. Cor

A cor que mais se distingue nas edificações é a branca, correspondendo à pintura da alvenaria. Algumas poucas edificações possuem a alvenaria pintada nas cores azul, salmão, rosa e marfim, enquanto as esquadrias têm cores bem diversificadas, ocorrendo às vezes, diferenciação entre a cor das esquadrias e as respectivas molduras.

Foram identificadas as seguintes cores para esquadrias e molduras: vermelho, amarelo, azul, verde, bege, rosa, marrom, cinza e branco. Na fachada do Grande Hotel, se destacam a pedra do Itacolomi na base e o branco na alvenaria e esquadrias, sendo apenas as treliças de madeira e *brises* pintados na cor azul.



**Figura 40** – Cores dos edifícios antigos e ao fundo o Grande Hotel

Fonte: Arquivo pessoal

Na questão das cores, existe integração do Grande Hotel com o entorno, apesar de as esquadrias serem, predominantemente brancas e por existir o contraste do fundo branco com o azul das treliças e *brises*. O contraste é semelhante ao que acontece no entorno, no que se refere às cores de alvenaria e esquadrias.

#### 4.4. CONCLUSÃO PARCIAL COMPARATIVA ENTRE AS CATEGORIAS

A linguagem do Grande Hotel de forma alguma é confundida na paisagem setecentista. Linguagem modernista e colonial frente a frente cada uma com seu discurso. Se por um lado, o ideal da arquitetura modernista tinha um discurso universal a ser implantado em qualquer sítio, nesse caso específico, havia questões históricas e patrimoniais a considerar antes de implantar sua estética da máquina.

Se a proposta de Leão para o Hotel era de um edifício que se confundisse com as construções coloniais, a proposta de Niemeyer distanciou-se de qualquer tipo de mimetismo.

É notória a diferença de discurso entre a arquitetura modernista e a arquitetura colonial.

O discurso arquitetônico do século XVIII, em Ouro Preto atendia bem às necessidades e aos padrões do século XVIII, tanto que grande parte das edificações teve seu interior modificado para atender às necessidades contemporâneas.

Niemeyer, mais que fazer um fingimento colonial, pois seria inviável fazer uma réplica, estabeleceu um diálogo com o entorno, deixando muito clara a diferença de idade das construções.

Em vez de simplesmente copiar as soluções prontas, da forma que foram pensadas para corresponder às necessidades construtivas e ornamentais do século XVIII, apropriou-se de alguns elementos, numa linguagem que adequasse às exigências dos usuários para os quais estivesse projetando.

A horizontalidade acentuada do Hotel também é encontrada na Casa dos Contos, e em outros edifícios de uso não residencial, em função da altura limitada e da extensão do programa.

As fachadas das edificações antigas possuem um traçado regulador baseado em um ritmo de cheios e vazios, com predominância de cheios sobre vazios, quase que em equivalência. A regularidade do ritmo é comum à arquitetura antiga e a modernista, sendo variável o fechamento da modulação, sendo consideravelmente mais permeável no Hotel.

As fachadas são constituídas por volumes prismáticos, com telhado inclinado e repetição de um motivo uniforme no pavimento principal. O Grande Hotel e as construções antigas enquadram-se dentro dessa lógica formal.

A composição de fachada do Grande Hotel, apesar da limpeza formal pretendida pela arquitetura moderna, encontra raízes na arquitetura local. A telha colonial está presente em toda a parte. A pedra do Pico do Itacolomi aplicada na parte inferior da fachada do Hotel, faz parte da composição da base das fachadas de várias edificações do conjunto..

As venezianas, típicas da arquitetura colonial foram também utilizadas (Figura 41), além das treliças de madeira empregadas nos *brises* e nos balcões individuais que protegem os quartos (Ver Figura 42), fazendo uma leitura dos *muxarabies*.



**Figura 41** – Venezianas do edifício 22; venezianas e *muxarabies* do Grande Hotel

Fonte: Arquivo pessoal



**Figura 42** – Vista da cidade de um dos balcões do Grande Hotel

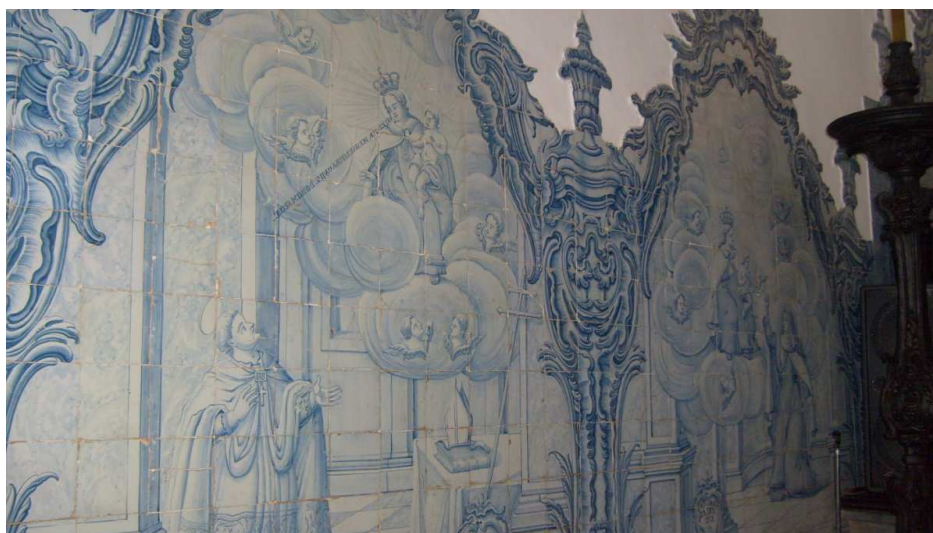
Fonte: Arquivo pessoal



**Figura 43** – Muxarabias em construções de Ouro Preto

Fonte: Arquivo pessoal

No Grande Hotel foi utilizado um painel de azulejos em azul e branco – herança portuguesa da arquitetura barroca no Brasil –, na parede posterior à rampa (Figura 45). A Igreja de Nossa Senhora do Carmo (1766-1772) possui também um painel de azulejos com cenas alusivas à ordem do Carmo (Figura 44). Os azulejos que estão presentes na arquitetura antiga de Ouro Preto e também fazem parte da composição do Grande Hotel.



**Figura 44** – Painel em azulejos da Igreja de Nossa Senhora do Carmo

Fonte: Arquivo pessoal



**Figura 45** – Pannel em azulejos do Grande Hotel

Fonte: Arquivo pessoal

O hotel, ao mesmo tempo em que é percebido por seu discurso diferenciado, integra-se ao tecido homogêneo, formado pelos telhados coloniais e pela sutileza da utilização de alguns materiais locais que fazem dele um objeto autêntico, original e, simultaneamente, faz referências ao sítio.

Que existe uma diferença de discurso, não há menor dúvida. Mas, a pedra do Itacolomi, as venezianas, os *muxarabies*, os azulejos e as telhas coloniais estão presentes em Ouro Preto – no discurso colonial e no modernista – para garantir que Niemeyer conhecia a história e o discurso colonial, mas que a sintonia proposta por ele não queria ser um fingimento colonial.

## CAPÍTULO 5: PALÁCIO TOMÉ DE SOUZA EM SALVADOR



**Figura 46** – Palácio Tomé de Souza

Fonte: Juan Antônio in João Filgueiras Lima, *Lelé* (1999)

### 5.1. O SÍTIO HISTÓRICO DE SALVADOR

Fundada por Tomé de Souza em 1549, a Praça Municipal é uma das mais antigas praças do país. Sua vocação de centro administrativo de Salvador foi definida no ato de sua fundação. Nela foram instalados o antigo Paço dos Governadores, atual Palácio Rio Branco, e o Paço Municipal, onde funciona hoje a Câmara dos Vereadores.

Ao longo de sua secular história, que se confunde com a história da cidade e do país, a Praça Municipal abrigou uma série de edificações importantes. Além dos

prédios mencionados, ali foram construídos o Elevador Lacerda, cartão postal da Bahia, e as antigas Biblioteca Pública e Imprensa Oficial.

Com a reforma do Paço Municipal, em 1887, o majestoso edifício do século XVII foi descaracterizado, para se adaptar ao modismo da época: o estilo neoclássico.

Em 1972, o então prefeito de Salvador Antônio Carlos Magalhães mandou demolir os prédios da Biblioteca Pública e da Imprensa Oficial, transformando a área em um estacionamento semi-enterrado coberto por uma laje impessoal apelidada pela população de “Cemitério de Sucupira”.

Esses dois fatos marcam uma forte descaracterização do contexto original da Praça Municipal de Salvador.

Pode ser incluída como parte das sucessivas modificações sofridas pela Praça Municipal, a liberação de sua área central para estacionamento de veículos que impedia sua livre utilização pela população como local de lazer e circulação. Atualmente, é proibido estacionar na área da praça, possibilitando a livre circulação e apreciação das edificações históricas por parte dos pedestres.

## 5.2. O PROJETO DO PALÁCIO TOMÉ DE SOUZA

Foi nesse contexto, que o prefeito Mario Kertesz convidou o arquiteto João Filgueiras Lima (Lelé), objetivando projetar uma sede provisória para a Prefeitura de Salvador.

A nova sede deveria ter um caráter provisório, rápido e de fácil execução e deveria ser uma obra de baixo custo, se comparada ao valor de revitalização de um edifício histórico.

A velocidade do prazo somente foi conseguida graças à tecnologia moderna do prédio concebido por Lelé. Tratava-se de uma obra com estrutura pré-fabricada, que poderia ser desmontada no mesmo espaço de tempo para construção de uma possível sede definitiva.



Construído sobre estruturas de aço, complementadas por vidros e chapas metálicas, o prédio foi construído em duas semanas, em época de muita chuva, por quinhentos homens, revezando-se em três turnos.

O projeto da sede transitória da prefeitura foi definido, levando-se em conta vários critérios. Em primeiro lugar, foi considerado o reaproveitamento das antigas estruturas do “Cemitério de Sucupira”, inclusive dos alicerces, implicando em grande economia de custos.

O acesso da população também foi considerado, por isso o prédio foi construído sobre pilotis, deixando liberado o espaço do pavimento térreo.

Segundo Lelé, a configuração original da praça foi plenamente respeitada. E a esplanada de acesso à Prefeitura, em forma de arquibancada, adequou-se ao espaço, servindo como uma espécie de palco natural destinado a eventos oficiais, comícios e shows de música popular.

O prédio foi planejado para corrigir o desequilíbrio causado pela demolição da Biblioteca Municipal, que quebrou a volumetria da área. A fim de fazer isso com leveza, Lelé concebeu uma fachada em vidro para que o prédio refletisse a tradicional paisagem do entorno, umas das principais características do projeto.

O retorno da sede da prefeitura para a área representou a reaproximação espacial os poderes executivo e legislativo da cidade. Segundo o sociólogo Grey Espinheira, a mudança é de um forte simbolismo político e institucional, porque retoma o sentido original da praça<sup>37</sup>.

A inserção da arquitetura moderna – no sítio tombado não apenas pelo IPHAN como pela UNESCO –, é da mesma forma que os exemplos estudados nos capítulos anteriores, extremamente polêmica, já que a arquitetura moderna é muitas vezes vista como aquela que nega os estilos históricos do entorno.

É importante conhecer as diferentes e polêmicas opiniões que definem a complexidade do exemplo da linguagem modernista que, além de estar num sítio protegido, efetivou-se numa época em que a legislação do patrimônio já estava

---

<sup>37</sup> TRIBUNA DA BAHIA, 16/05/1986, p. 6.

extremamente consolidada e a arquitetura modernista já havia deixado de ser hegemônica.

Niemeyer escreveu no jornal *A Tarde*, para defender a permanência do prédio, após a determinação da Justiça de Federal, em 2004, de remover ou demolir o edifício.

“Informado de que pretendem demolir o prédio-sede da Prefeitura de Salvador, obra da maior significação projetada por João Filgueiras Lima, Lelé, não posso deixar de protestar contra tal insensatez que ofende a arquitetura brasileira e um dos mais dignos arquitetos do país (...). Fui no lugar há muito tempo, achei ótimo, não achei inconveniente. Se é ou não para demolir acho que o Lelé tem que ser ouvido”. NIEMEYER, Oscar. **A tarde**, Salvador, 25 out 2005.

Em entrevista de Lelé deu para a mesma reportagem do jornal, ao ser questionado sobre a retirada do prédio do local, ele respondeu:

“O prédio tem esta conotação de transitório, foi isto que expliquei para Oscar. Porque na primeira entrevista que eu lhe dei, falei que havia um problema técnico, de uma garagem (no subsolo) que determinou a execução de um prédio leve. Talvez seja inoportuna a retirada do prédio, se você não tem outra solução(..). Eu sempre penso na prefeitura naquele local, na Praça Thomé de Souza. É simbólico.” LIMA, João Filgueiras. **A tarde**, Salvador, 25 out 2005, p.6. Entrevista concedida Mary Westein pelo juiz da 7ª. Vara Federal.

O IPHAN, que é o órgão soberano na avaliação de questões referentes às áreas tombadas nacionalmente, recomenda a retirada do prédio, já que o edifício foi construído em caráter provisório e inicialmente sem autorização.

“Mantemos o que foi acordado. Aquilo foi feito como elemento provisório e, no início, sem autorização. Quando o IPHAN soube, a estrutura já estava sendo montada. Aquela é a primeira praça administrativa do Brasil e se reveste de importância histórica única”. LINS, Eugenio Avila. **A tarde**, Salvador, 25 out 2005.

Desde que a Justiça determinou a retirada do prédio, a questão vem sendo discutida. A decisão suscitou desde manifestações de aprovação a críticas ferrenhas, muitas feitas, pessoalmente, ao autor da sentença, o juiz João Batista de Castro Júnior.

Em entrevista do juiz na edição citada do jornal, ele esclarece os motivos da determinação:

“A determinação decorre de uma ação civil pública movida por um procurador da República, membro do Ministério público Federal, em defesa do patrimônio histórico de Salvador”. CASTRO JR, João Batista de. **A tarde**, Salvador, 25 out 2005.

Nessa mesma edição do jornal, foram expostas algumas opiniões expressivas sobre a inserção:

“Sou favorável à retirada do prédio. Que seja montado em outro lugar. Para recompor a praça, que seja feito um concurso público nacional. (..) O edifício da atual prefeitura não respeita essa morfologia da praça na medida em que está construída no centro do terreno, leve em pilotis (sobre colunas) onde a surpresa característica do estilo barroco, da visão repentina do mar é destruída. (...) os edifícios destruídos de uma forma violenta estão perdidos. E como sabemos o rompimento com a preexistência é programático com o movimento moderno. Está em sua índole. O movimento trabalha com contraposição, se afirmando na negação explícita da preexistência o prédio de Lelé está recuado, numa praça que, no dizer do seu primeiro cronista, Gabriel Soares, era quadrada, fechadas em três de seus lados e debruçada sobre o mar. Na verdade o edifício destruiu a praça quadrada, intervir nos centros históricos nada tem de saudosismo”. DOURADO, Odete. **A tarde**, Salvador, 25 out 2005. Entrevista concedida Mary Westein pela Prof. de Teoria da Conservação e do Restauro da Faculdade de Arquitetura da UFBA.

Apesar da sentença de demolição, o Palácio Tomé de Souza permanece no sítio, há mais de duas décadas. E suas fachadas espelhadas refletem em todos os ângulos a arquitetura histórica do entorno, em um material tão “moderno”, o vidro.



**Figura 47**– Fachada frontal do Palácio Tomé de Souza  
e o reflexo do Palácio Rio Branco.

Fonte: Arquivo pessoal

Como os estudos de caso anteriores, a inserção da arquitetura moderna gera controvérsias. Um discurso que, a princípio, tem uma expressão particular, livre de qualquer mimese ou pastiche, se relaciona com o entorno, mesmo que a relação não seja pacífica.

### 5.3. O DISCURSO MODERNISTA NO CONTEXTO DE SALVADOR

Foram identificadas, em duas visitas ao sítio histórico de Salvador, seis vistas onde o Palácio Tomé de Souza aparece na paisagem, marcadas no **Mapa 3** e registradas através das Figuras 48-53..

O mapa da cidade fornecido pelo IPHAN serviu de base para a diagramação do **Mapa 3**. As fachadas da Igreja e Museu de Misericórdia e Portal da Misericórdia foram fornecidas pela instituição mantenedora das edificações. As fachadas do Palácio Rio Branco e do Paço Municipal foram fornecidas pelo Instituto do Patrimônio e Cultura de Salvador. A fachada do Elevador Lacerda foi fornecida pelo IPHAN e as demais fachadas, inclusive do Palácio Tomé de Souza foram levantadas

e digitalizadas para tornar possível este estudo de caso, já que não foram encontrados os respectivos projetos.

MAPA 3

## Vista 1



**Figura 48** – Vista da chegada do Elevador Lacerda,  
ao fundo o edifício do Bradesco e as edificações do Portal da Misericórdia

Fonte: Arquivo pessoal

A Vista 1 (Figura 48) ilustra a mirada em direção do Palácio Rio Branco quando o observador sai do Elevador Lacerda. Ao fundo pode ser percebido um trecho do conjunto de edificações denominado Portal da Misericórdia, edificações pertencentes à Igreja da Misericórdia, em fase de reabilitação para adequação ao uso comercial e cultural.

## Vista 2



**Figura 49** – Vista a partir da lateral do Palácio Tomé de Souza  
Agência Bancária e Paço Municipal

Fonte: Arquivo pessoal

A Vista 2 (Figura 49) mostra um trecho da agência bancária e do Paço Municipal. Esta mirada identifica a presença de edificações de épocas diferentes e linguagens diversas, fazendo com que a Praça Municipal tenha uma fisionomia bastante diversificada. Esta afirmação será reforçada nas Figuras seguintes.

Quando o observador se coloca em frente ao Paço Municipal e olha em direção ao Palácio Tomé de Souza, consegue visualizar o que foi identificado como vista 3.

### Vista 3



**Figura 50** – Topo do Elevador Lacerda e Palácio Tomé de Souza

Fonte: Arquivo pessoal

Na vista 3 (Figura 50), podem ser percebidas as presenças do topo do Elevador Lacerda e do Palácio Tomé de Souza e entre eles, o mar. É importante perceber, em todas as vistas identificadas até então, a escala das edificações – o Palácio Tomé de Souza é menor que todas as edificações do entorno – e a simetria reforçada por um elemento central no coroamento estão presentes em todos os edifícios estudados.



A Vista 4 (Figura 51) mostra, em primeiro plano, o Museu da Misericórdia, em seguida o Palácio Tomé de Souza – ligeiramente recuado da testada da rua, marcando um trecho diferenciado, onde as edificações que se evidenciam são as antigas. Ao fundo aparece o Palácio Rio Branco.

#### Vista 4



**Figura 51** – Palácio Rio Branco, Palácio Tomé de Souza e Museu da Misericórdia

Fonte: Arquivo pessoal

Subindo a Ladeira da Praça em direção à Praça Municipal, atenta-se para a Vista 5 (Figura 52), onde se percebe, à esquerda, o Paço Municipal; no centro, em ligeira perspectiva, o palácio Tomé de Souza; e à direita, a agência bancária.

Apenas nas vistas 1 e 5, o Palácio Tomé de Souza destaca-se em relação às demais edificações; na Vista 1, pela posição em primeiro plano; na Vista 5, pelo fato de ser enfatizado pela perspectiva da rua.

### Vista 5



**Figura 52** – Vista da Ladeira da Praça

Paço Municipal, Palácio Tomé de Souza e Agência Bancária

Fonte: Arquivo pessoal

### Vista 6



**Figura 53** – Vista do Portal da Misericórdia

Fonte: Arquivo pessoal

A Vista 6 (Figura 53) ilustra o conjunto de edificações do Portal da Misericórdia, que se confronta com a Igreja e Museu de Misericórdia e com o Palácio Tomé de Souza. Essa mirada reforça a inserção das edificações do entorno na testada do lote, formando um “paredão”, sendo o alinhamento interrompido pela inserção recuada do Palácio Tomé de Souza.

#### 5.4. O PALÁCIO TOMÉ DE SOUZA NA PAISAGEM

Através das seis vistas estabelecidas foram identificadas as seguintes edificações, que fazem parte do entorno imediato do Palácio Rio Branco: o Elevador Lacerda, o Palácio Rio Branco, o Paço Municipal, a agência bancária, as edificações do Portal da Misericórdia, e a Igreja e Museu da Misericórdia

## QUADRO 3

## QUADRO 3A

## QUADRO 3B

## QUADRO 3C

## QUADRO 3D



## QUADRO 3E

## QUADRO 3F

## QUADRO 3G

## QUADRO 3H

## QUADRO 3I

## QUADRO 3J

## QUADRO 3K

## QUADRO 3L



## QUADRO 3M

### **5.4.1. Implantação**

As construções alinham-se na testada do lote, ocupando toda a extensão de sua largura, sem afastamentos frontais ou laterais, excetuando-se o Palácio Tomé de Souza que possui afastamento em relação aos limites do lote. O recuo dificulta sua visualização, reforçando o fato de que não foi construído na mesma época que as construções históricas.

O Palácio Tomé de Souza foi implantado de modo a criar um eixo com o Palácio Rio Branco. Todas fachadas das edificações identificadas voltam-se para a Praça Municipal.

### **5.4.2. Configuração**

#### *5.4.2.1. Palácio Tomé de Souza*

A composição é baseada em simetria bilateral, conjugada com um arranjo volumétrico hierárquico.

A edificação modernista projetada na década de 80 possui caráter provisório, e nela foram utilizados materiais e sistemas industriais que possibilitaram a construção em quinze dias.

#### *5.4.2.2. Elevador Lacerda*

A composição se fundamenta na simetria bilateral, conjugada com um arranjo volumétrico hierárquico.

A reforma de 1930 conferiu-lhe uma arquitetura em estilo Art déco.

#### *5.4.2.3. Palácio Rio Branco*

Edifício eclético, com distinção para a grande cúpula e o belvedere situado na ala com vista para o mar. A configuração volumétrica é baseada em simetria bilateral,

conjugada com um arranjo volumétrico hierárquico, tipo de configuração predominante no conjunto analisado.

#### *5.4.2.4. Paço Municipal*

Com fachada principal de arcadas e colunas toscanas sobrepostas por janelas de púlpito, o prédio possui duas alas unidas por uma torre central recoberta por uma cúpula. No interior, um pequeno pátio remonta a tradição romana adotada em Portugal.

Possui a configuração predominante no conjunto, em simetria bilateral, conjugada com um arranjo volumétrico hierárquico.

#### *5.4.2.5. Agência bancária*

Construção contemporânea com volumetria fundamentada em simetria bilateral.

#### *5.4.2.6. Portal da Misericórdia*

A composição tem como base a simetria bilateral. O conjunto de edificações ecléticas denominado Portal da Misericórdia possui o mesmo tipo de composição.

#### *5.4.2.7. Igreja e Museu de Misericórdia*

Composição com base na justaposição de três volumes e uma torre, a composição parece ter partido de uma composição simétrica e ter a volumetria ajustada ao programa.

Iniciado em meados do século XVII, o conjunto levou mais de 200 anos para ser concluído. Com dois pavimentos e diversos níveis inferiores que acompanham a descida da Ladeira da Misericórdia, o conjunto foi desenvolvido em torno de dois claustros quadrados

O tipo de composição predominante no conjunto construído em simetria bilateral, conjugada com um arranjo volumétrico hierárquico e justaposição de volumes. O conjunto é todo caracterizado por uma organização axial, que tem sido a base da arquitetura monumental desde os tempos antigos. A simetria bilateral, conjugada com arranjo volumétrico hierárquico, constituiu o principal sistema de organização até o século XX.

### **5.4.3. Escala**

O Palácio Tomé de Souza é o mais baixo do conjunto, com cerca de 8m de altura. Como o sítio é protegido as construções posteriores são todas mais baixas que o Palácio Rio Branco, que possui 33m de altura.

### **5.4.4. Massa**

#### *5.4.4.1. Palácio Tomé de Souza*

A composição é formada por uma caixa suspensa, com adição do cilindro da cobertura e a escada de incêndio.

#### *5.4.4.2. Elevador Lacerda*

Justaposição de uma caixa vertical e uma horizontal.

#### *5.4.4.3. Palácio Rio Branco*

Justaposição de cúpula no volume horizontal, adição de uma pequena massa na lateral, que dá acesso à varanda.

#### *5.4.4.4. Paço Municipal*

Entrelaçamento de massa horizontal e vertical e subtração de massa no térreo.

#### 5.4.4.5. Agência bancária

Edificação composta por uma caixa, com tratamento de superfície em vidro.

#### 5.4.4.6. Portal da Misericórdia

Conjunto de edificações agrupadas formando uma massa única, com tratamento de superfície e coroamento centralizado.

#### 5.4.4.7. Igreja e Museu de Misericórdia

Edificação composta por três caixas e uma torre.

### 5.4.5. Ritmo

#### 5.4.5.1. Palácio Tomé de Souza

O ritmo horizontal é bem marcado, aspecto que marca claramente a composição linear das fachadas.



**Figura 54** – Palácio Tomé de Souza

Fonte: Arquivo pessoal

#### 5.4.5.2. Elevador Lacerda

Possui ritmo vertical rigoroso e repetitivo, interrompido pela saliência da marquise



**Figura 55** – Topo do Elevador Lacerda

Fonte: Arquivo pessoal

#### 5.4.5.3. Palácio Rio Branco

O Palácio Rio Branco possui um ritmo mais elaborado, como se houvesse sobreposição da modulação dos panos de alvenaria e da seqüência de aberturas.



**Figura 56** – Palácio Rio Branco

Fonte: Arquivo pessoal

#### 5.4.5.4. *Paço Municipal*

O ritmo decorrente das aberturas e subtração de massa, é simples e repetitivo, com pausa no eixo, onde está situada a torre.



**Figura 57** – Paço Municipal

Fonte: Arquivo pessoal

#### 5.4.5.5. *Agência bancária*

A edificação possui um ritmo simples regular e diferenciado em cada pavimento.



**Figura 58** – Agência Bancária

Fonte: Arquivo pessoal

#### 5.4.5.6. *Portal da Misericórdia*

O conjunto possui três tipos diferentes de modulação rítmica. As edificações das extremidades possuem um ritmo regular, com complexidades diferenciadas. O edifício central, apesar de possuir uma modulação de tamanho de vão, não apresenta regularidade entre as aberturas, provocando uma certa descontinuidade no ritmo da fachada.



**Figura 59** – Portal da Misericórdia

Fonte: Arquivo pessoal

#### 5.4.5.7. *Igreja e Museu de Misericórdia*

O edifício possui ritmos diferenciados, apesar de simples e cadenciados, decorrentes da modulação e espaçamento das aberturas.



**Figura 55** – Museu de Misericórdia

Fonte: Arquivo pessoal



## 5.4.6. Cores

### 5.4.6.1. *Palácio Tomé de Souza*

A composição cromática do Palácio Tomé de Souza é marcada por quatro cores:

- Cinza – predominante em toda estrutura metálica da construção, essa cor destaca-se na composição..
- Vermelho – empregada num dos perfis metálicos horizontais, que serve de caixilho para o vidro.
- Azul – empregada num dos perfis metálicos horizontais, que serve de caixilho para o vidro.
- Amarelo – empregada cilindro superior de circulação de ar da edificação.

### 5.4.6.2. *Elevador Lacerda*

Foram empregadas duas cores:

- Areia – predominante na alvenaria.
- Branco – adotada para alguns detalhes de alto relevo da fachada.

### 5.4.6.3. *Palácio Rio Branco*

. Foram empregadas duas cores:

- Areia – predominante na alvenaria.
- Branco – adotada para alguns detalhes de baixo e alto relevo da fachada.

### 5.4.6.4. *Paço Municipal*

. Foram empregadas três cores:

- Areia – empregada nas molduras dos arcos e portas.
- Branco – para a alvenaria, sendo a cor predominante.
- Verde – para as portas. É a segunda cor predominante.

#### *5.4.6.5. Agência bancária*

Foram empregadas três cores:

- Areia – na alvenaria do térreo.
- Branco – para a alvenaria, do pavimento superior.
- Ocre – para caixas acopladas à marquise.

#### *5.4.6.6. Portal da Misericórdia*

Foram empregadas quatro cores:

- Amarelo – na alvenaria de umas das edificações. Cor que confere destaque a esta edificação.
- Pérola – nos detalhes de baixo e alto relevo da edificação na cor amarela, e também nos balaustres e na alvenaria de uma das edificações.
- Areia – na alvenaria da edificação central do Portal da Misericórdia.
- Branco – nos detalhes de bordas das esquadrias, e nos detalhes de baixo e alto relevo de duas edificações do Portal.

#### *5.4.6.7. Igreja e Museu de Misericórdia*

Foram empregadas três cores:

- Areia escuro – decorrente da utilização da pedra nas bordas e detalhes construtivos.

- Branco – adotada para a alvenaria, sendo a cor predominante.
- Verde – adotada para as portas.

As cores conferem ao conjunto uma certa unidade pela repetição das mesmas cores, dando uma idéia de conjunto.

As cores predominantes são: branca, na alvenaria e nos detalhes de ornamento; areia, na alvenaria e nas bordas de aberturas, e verde, predominante nas portas e janelas.

#### 5.4. CONCLUSÃO PARCIAL COMPARATIVA ENTRE AS CATEGORIAS

A linguagem Palácio Tomé Souza revela sua mocidade e o aspecto transitório para o qual foi idealizado. Mesmo ocupando a lacuna de uma construção histórica demolida, o edifício não busca qualquer tipo de mimese com o entorno. Possui uma linguagem autêntica, sobre esse aspecto, Pedro M. Bardi afirmou:

“Se algum leitor for à Bahia de Todos os Santos, e se interesse por arquitetura, dê um pulo na Praça Municipal para ver um prédio de destino oficial construído não para chamar a atenção, ou diria, não para se pavonear, mas para funcionar: uma retomada ao Racionalismo, o estilo que deveria ser do século XX e que, ao invés, cede o passo ao Pós-moderno, porta aberta ao culturalismo”. BARDI, Pedro M. **Senhor** nº 284, Salvador, 26 ago 1986. Entrevista.

As particularidades do discurso modernista são evidenciadas quando, em contato com o discurso dos sítios, e vice-versa.

Apesar de a inserção acontecer em 1986, a linguagem adotada por Lelé é, notadamente, modernista, com aspecto industrializado, conferindo ao edifício leveza, reforçando seu caráter transitório, como se não fosse digno de ficar ali definitivamente.

A inserção provocou no sítio um jogo de forças, devido ao sistema axial que predomina na concepção das construções históricas e também na construção modernista (ainda que modernista tardia).

Observando a tipologia, as edificações analisadas praticamente todas possuem simetria bilateral, que confere homogeneidade ao conjunto.

Além do jogo de forças identificado nas linhas compositivas dos discursos do sítio, foram identificados alguns elementos que podem ser considerados comuns aos diferentes edifícios analisados.

A repetição de detalhes construtivos e modulação de aberturas e ornamentos, que também causam regularidade na leitura do conjunto.

Alguns pontos que podem em um primeiro momento parecer diferença, pode se tornar um tipo de dialética numa análise mais aproximada.

Um exemplo disso é a implantação do Palácio Tomé de Souza, que difere do restante do conjunto. É um tipo de diferença qualitativa, que reforça as particularidades das edificações.

Outro ponto a ser observado é a questão dos materiais construtivos. O vidro predominante nas fachadas do Palácio Tomé de Souza, que por um lado distoa conjunto, por outro, reflete o entorno histórico, já que é espelhado. Nesse ponto a diferença também atua como relação dialética. Apesar de distorcer as imagens refletidas do entorno, representa um tipo de negação de sua fachada, já que reflete, de maneira enfática, as edificações históricas.



**Figura 56** – Palácio Tomé de Souza

Fonte: Arquivo pessoal

Além das questões compositivas, é no caráter transitório da edificação que se pode identificar um tipo sutil e efetivo de dialética, como se nenhuma construção definitiva pudesse ocupar a lacuna das edificações demolidas, e o discurso franco e espelhado para o entorno histórico quisesse ao invés de aparecer mais que as outras construções, justamente refletir sua linguagem, sem para isso fazer qualquer tipo de fingimento arquitetônico.

## 6. CONCLUSÃO

A partir da análise de três casos particulares e estratégicos de edificações modernistas inseridas em sítios históricos, é possível fazer algumas considerações sobre o tipo de inserção e, com base nos conceitos abordados inicialmente, estabelecer uma dialética interdiscursiva dos casos em questão.

Nos exemplos estudados, mesmo que com nuances diferentes, a arquitetura modernista em um primeiro momento parece se mostrar contrária ao entorno, como uma negação ao passado. No entanto, a análise dialética é apresentada como uma possibilidade de evidenciar relações sutis e complexas que surgem no confronto dos discursos analisados.

Segundo Hegel, a observação que mantinha as diferenças e as essencialidades em boa ordem e julgava ter nelas algo fixo e sólido, vê os princípios se emaranharem uns nos outros, vê formarem-se transições e confusões, vê ligar-se aquilo que a princípio considerava como absolutamente dividido, e dividido aquilo que tinha por congregado<sup>38</sup>.

Além das diferenças encontradas entre os exemplos estudados, algumas relações importantes colaboram de alguma forma para compreensão de novas construções em áreas históricas.

Retomando os pontos fundamentais de análise interdiscursiva propostos por Brandão (1994), explicitados no primeiro capítulo, é possível compreender melhor semelhanças e diversidades, para os exemplos analisados:

**a) O estudo da especificidade de um discurso se faz colocando-o em relação com outros discursos.**

A coexistência de discursos diferenciados no sítio, desde que autênticos e condizentes com legislação de proteção, pode então, assumir um caráter positivo. Quando se observa uma construção nova no sítio histórico, novo e antigo frente a

---

<sup>38</sup> G.W.F. HEGEL. La Phénoménologie de l'Esprit, op. cit., Brohm, p. 57.

frente, a idade da construção antiga parece ser realçada, ou seja, a especificidade do discurso é valorizada a partir da comparação com outros discursos.

O Castelo D'água possui um discurso marcadamente modernista, sendo em hipótese alguma confundido com o entorno histórico. Sua composição não indica qualquer vestígio de mímese, reforçando a especificidade de seu discurso desprovido de qualquer ornamento ao mesmo tempo reforçando a especificidade do discurso da Sé e do Museu de Arte Sacra.

Essa inserção se adapta ao artigo 70 da Carta de Atenas, quando afirma que copiar servilmente o passado é condenar-se à mentira, é erigir-se o “falso” como princípio, misturando o “falso” ao “verdadeiro”, longe de se alcançar uma impressão de conjunto e dar a sensação de pureza de estilo, chega-se somente a uma reconstituição fictícia, capaz apenas de desacreditar os testemunhos autênticos, que mais se tinha empenho em preservar.

O discurso modernista diferencia-se não apenas pela implantação não-paralela ao lote, mas também pela tipologia e escala, destacando-se na paisagem como um grande monólito branco, com volumetria singular que, pela simplicidade, não prende o olhar por muito tempo, o que valoriza a composição da Sé e do museu de Arte Sacra, que são providos de ornamentos e possuem uma composição mais elaborada, baseada em ritmo e cores.

Dos três casos analisados, pode ser considerado o mais impactante no que diz respeito ao gabarito, já que em sítios históricos não são permitidas construções mais altas que os edifícios do conjunto histórico. Este exemplo reflete a preocupação dos modernistas em implantar seu discurso universal, independente do entorno, ainda mais quando se tem a justificativa de uma questão técnica como a de pressão ideal para um reservatório d'água. Apesar de não haver uma legislação nacional no momento dessa inserção, já haviam preocupações com as questões relativas aos sítios históricos no âmbito internacional, mas coube à Nunes, uma solução tipicamente moderna.

Apesar da proporção grandiosa, o Castelo D'água possui um discurso franco e despretensioso, valorizando através de sua simplicidade as edificações mais antigas que ele.

No caso do Grande Hotel, o SPHAN já estava consolidado, fazendo com que esta inserção estivesse submetida a algumas restrições de intervenções em sítios históricos. Isso refletiu diretamente no partido utilizado por Niemeyer que, embora possuindo um discurso modernista, procurou utilizar algumas referências ao entorno.

A telha colonial está presente em toda a parte. A pedra do Pico do Itacolomi utilizada na parte inferior da fachada do Hotel consta da composição das edificações históricas, além das venezianas, *muxarabies* e azulejos que estão presentes no Grande Hotel e também no entorno.

Pode-se afirmar que o Hotel, ao mesmo tempo em que é percebido por seu discurso diferenciado, integra-se a textura homogênea formada pelos telhados coloniais e pela sutileza da utilização de alguns materiais locais que fazem dele, um objeto autêntico, original porquanto se relaciona com sítio.

O discurso utilizado no Grande Hotel, apesar da referência aos materiais do entorno, é notado por suas diferenças, deixando bem claro que não pertence à mesma época do entorno. Isso reafirma a “modernidade” e autenticidade do Hotel diante do sítio.

Pode ser considerado impactante no que diz respeito à implantação. A inserção não-paralela e fora do alinhamento da rua rompe com a homogeneidade do tecido urbano, e isso se torna ainda mais grave quando se trata de um edifício extremamente horizontal, quereforça a diferença em relação aos edifícios próximos.

O discurso adotado no Palácio Tomé de Souza, é também notadamente modernista – ainda que tardio – como uma caixa suspensa por pilotis. Dos exemplos analisados pode ser considerado o mais impactante no que diz respeito ao discurso arquitetônico, além de possuir também uma implantação que rompe com a lógica do sítio.

Quanto ao discurso formal e tipos de materiais empregados, Lelé parece não ter buscado qualquer relação com o entorno, exceto na composição axial baseada em simetria e hierarquia de volumes.

Tratando-se da implantação, pode ser considerada um tipo de diferença qualitativa, primeiro porque o recuo dificulta a visualização do edifício, assim como traz para o primeiro plano as edificações que estão na testada do lote.



A questão dos materiais construtivos também pode ser considerada uma diferença qualitativa. O vidro predominante nas fachadas do Palácio Tomé de Souza, que poderia destoar do conjunto, ao contrário, reflete o entorno histórico, já que é espelhado. Portanto, a diferença, também atua como relação dialética.

A luta dos contrários, entre o velho e novo, o que caduca e o que surge, o reacionário e o revolucionário, constitui o conteúdo interno do processo de desenvolvimento. “A coexistência de dois aspectos contraditórios, seu antagonismo – sustentava Marx – constituem o movimento dialético”<sup>39</sup>.

O materialismo dialético ensina a apreciar as diferenças qualitativas das coisas. Até mesmo uma relação de estranhamento, como acontece na maioria dos casos das inserções modernistas nos sítios pode ser positiva e enriquecedora, e as ligações entre os discursos são muito mais complexas do que se pode apreender numa análise imediatista.

O segundo ponto de análise interdiscursiva proposto por Brandão (1994), afirma:

**b) O interdiscurso passa a ser o espaço de regularidade pertinente, do qual os diversos discursos seriam senão componentes. Esses discursos teriam sua identidade estruturada a partir da relação interdiscursiva e não independentemente uns dos outros para depois serem colocados em relação.**

O Castelo D'água não possui elementos formais que o referenciem diretamente, com o entorno. De forma muito sutil, a cor branca, a simetria do bloco principal e o rendilhado dos cobogós, este último relacionado com rendilhado das treliças de madeira que iluminam a nave da Sé fazem referência ao entorno.

Nesse caso a relação dialética acontece pela diferença qualitativa e simplicidade formal da composição.

A relação com o Outro deve ser percebida, portanto, independente de qualquer forma de alteridade marcada. Esse Outro, não necessariamente, se manifesta, quer explícita quer implicitamente, podendo ser identificado como uma ausência, como uma falta, como um interdito do discurso. Isso acontece na zona do não-dizível, que define o conjunto dos enunciados que deve ficar ausente do seu espaço discursivo;

---

<sup>39</sup> LIANOS Alfredo. Introdução à dialética. Rio de Janeiro:1988, p.210.

delimita dessa forma, o território do Outro que lhe é incompatível, excluindo-o do seu dizer.

Como se o discurso do Castelo D'água com sua franqueza e simplicidade, não quisesse competir com o entorno, nem ao menos lhe fazer menção, afinal, não pertencem à mesma época, e cada discurso, portanto, tem valores e discursos específicos.

A oposição entre duas esferas distintas faz compreender melhor a natureza de cada uma. Elas correspondem a duas formas distintas de nossa atividade mental, ambas indispensáveis.

O espaço interdiscursivo entre o Grande Hotel e o sítio tem vários pontos em comum. Nesse exemplo, o discurso mesmo dentro dos preceitos do modernismo encontra referência na arquitetura local.

Considerando ainda a possibilidade de existência de fragmentos comuns aos discursos diferentes é importante mostrar que não existe discurso autofundado, de origem absoluta. Enunciar é se situar sempre em relação a um já-dito que se constitui no outro do discurso<sup>40</sup>.

Na medida em que retiramos de um discurso fragmentos que inserimos em outro discurso, fazemos com que essa transposição mude suas condições de produção, e a significação desses fragmentos ganha nova configuração semântica.

Niemeyer conseguiu empregar elementos arquitetônicos utilizados no sítio com uma leitura completamente nova, promovendo diálogo entre as construções.

No exemplo do Palácio Tomé de Souza, o principal aspecto a ser observado é o seu aspecto industrializado e provisório de caixa de vidro suspensa por pilotis metálicos. Difere do entorno, apesar de seguir as mesmas regras de composição baseada em simetria bilateral, criando um eixo na direção do palácio Rio Branco. O vidro, um material tão contemporâneo, foi usado de forma interessante, refletindo as construções históricas, como se o edifício negasse a si próprio para mostrar o entorno, uma espécie de diálogo, de troca.

---

<sup>40</sup> MAINGUENEAU apud BRANDÃO, 1994, p.77.

## Considerações finais

Segundo Argan, a história é animada de dialética, até mesmo de luta, de pensamentos e de atos, não é aceleração uniforme de uma função mecânica<sup>41</sup>.

Nos exemplos estudados, pudemos constatar que, em nenhum dos casos, o discurso modernista procurou ser neutro no entorno. O discurso deveria, de forma mais sutil como no Grande Hotel, ou mais ostensiva como no Castelo D'água, ser percebido como "autêntico" nos sítios históricos, mesmo que para isso tivesse que parecer hostil ao entorno.

Essa franqueza em alguns pontos rompe com homogeneidade dos sítios, algumas vezes de forma positiva, qualitativa, e em outras vezes causa impactos sérios, já que estamos tratando de sítios protegidos, que a devem ter conservadas suas relações originais como testemunho para gerações posteriores.

Segundo Jacques Le Goff, a dialética da história parece resumir-se numa oposição – ou num diálogo – passado/presente (e/ou presente/passado). Em geral esta oposição não é neutra, mas subentende ou exprime, um sistema de atribuição de valores, como por exemplo, nos pares antigo/moderno, progresso/reação<sup>42</sup>.

A relação entre antigo/moderno não é neutra nem quando se trata de construções novas em sítios históricos.

No exemplo do Castelo D'água, mais que uma ruptura com o passado, 'novo' significa um esquecimento, uma ausência de passado. O discurso de Nunes pode ser considerado fruto de uma arquitetura modernista radical, e da ausência de uma política de preservação para os sítios históricos, resultando numa edificação mais alta que as construções históricas.

No exemplo do Grande Hotel, Niemeyer, além de contar com o apoio de Lúcio Costa estava submetido a uma legislação de proteção ao patrimônio, portanto não poderia atuar de forma despreocupada com o sítio de Ouro Preto. Apesar das relações

---

<sup>41</sup> ARGAN, Giulio Carlo. História da arte como história da cidade, 2005, p.238.

<sup>42</sup> LE GOFF Jacques. História e Memória, 1994, p.7.

estabelecidas com o entorno, Niemeyer rompe com o equilíbrio do seu entorno em função da implantação do Grande Hotel.

No caso do Palácio Tomé de Souza, o 'novo' tem, antes de mais nada, o sentido de recém-aparecido, transitório, e é esse aspecto que minimiza o impacto de sua forma "moderna". Apesar do rigor da legislação do patrimônio na época em que foi construído, Lelé encontra certa liberdade, já que o sítio encontra-se naquele ponto, com um caráter diversificado, e perdeu assim a "unidade". Existem nesse entorno construções de várias épocas, com uma quantidade relevante de edificações modernistas, além de edifícios de outras épocas.

Apesar da necessidade de novidade proposta pelo modernismo, é possível constatar que, sendo por essência um diálogo, a dialética pressupõe evidentemente a existência de duas personagens, que podem ter semelhanças e haver entre elas diversos tipos de trocas. No espaço interdiscursivo entre discursos diferentes, também acontecem trocas, e a alteridade, em alguns momentos, valoriza a especificidade do outro.

O objetivo nesses casos, não é eliminar as contradições, mas, ao contrário, fazê-las aparecer na materialidade do discurso, apreendê-las nas formas de organização discursiva, possibilitando captar as diferentes nuances de relações: de antagonismo, de aliança, que dissimulação que se processam entre diferentes formações discursivas.

O fato de descobrir o antigo por uma exigência histórica significa ultrapassar-lhe a letra, ir além da imitação<sup>43</sup>. Nos exemplos estudados é possível perceber que os arquitetos modernistas não queriam apenas não imitar as construções dos sítios históricos, eles queriam romper e ultrapassar essas edificações. Ao mesmo tempo sabiam que o valor dos sítios históricos não poderiam ser simplesmente negados ou ignorados, para que as suas obras pudessem ser consideradas, em igualdade com as construções antigas, como "obras de arte".

No entanto, cada época avalia segundo seus próprios conceitos de valor. O que se delineia no presente e no futuro imediato não é maneira alguma uma oposição entre uma vontade de conservação e uma vontade de renovação. O novo deve produzir-

---

<sup>43</sup> ARGAN, p. 112..

se segundo metodologias científicas e o velho deve ser conservado segundo metodologias científicas. Portanto o debate não é entre velho e novo, mas entre duas disciplinas cujas diferenças metodológicas sempre poderão resolver-se no plano dialético<sup>44</sup>.

Não se pode pretender que o ambiente da vida contemporânea permaneça idêntico ao do passado, nem tampouco que se bloqueie o processo natural de envelhecimento e desagregação das coisas. Por isso a determinação das relações complexas entre o antigo e o moderno deve basear-se em metodologias críticas claras, ainda que não necessariamente idênticas. A proteção dos patrimônios culturais deve certamente ser conservacionista, mas não conservadora.

---

<sup>44</sup> ARGAN, p. 89.

## 7. BIBLIOGRAFIA

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992,

\_\_\_\_\_. **História da Arte como História da Cidade**. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 2005.

AZEVEDO, Paulo Ormino de. **A alfândega e o mercado – memória e restauração**. Salvador: Secretaria de Planejamento, Ciência e Tecnologia do Estado da Bahia, 1985.

BAKER, Geoffrey H. (1998). **Le Corbusier: uma análise da forma**. São Paulo: Martins Fontes, 1998..

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. **Introdução à hermenêutica da arte e da arquitetura**. Revista Topos. Belo Horizonte: EA-UFGM, 1999.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. **Introdução à análise do discurso**. 3ª edição. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994.

BROHM Jean-Marie. **O que é a dialética?** 1ª edição. Lisboa: Edições Antídoto, 1979.

BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005.

CAVALCANTI, Lauro. **Quando o Brasil era moderno: guia de arquitetura 1928-1960**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

\_\_\_\_\_. **Moderno e Brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura, 1930-1960**. Rio de Janeiro: Jorge Zaar Ed., 2006.

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

FOUQUIÉ Paul. **A Dialéctica**. 3ª edição. XXXXX: Publicações Europa-America, 1978.

FREYRE, Gilberto. **Olinda: 2º guia prático, histórico e sentimental de cidade brasileira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

FUNDAÇÃO DE DESENVOLVIMENTO DA REGIÃO METROPOLITANA DO RECIFE. **Região Metropolitana do Recife; plano de preservação dos sítios históricos.** Recife: FIDEM, 1978.

GOODWIN, Philip. **Brazil Builds.** New York: MoMa, 1943.

JENCKS, Charles. **Movimentos Modernos em Arquitetura.** São Paulo: Martins Fontes, 1985.

LE CORBUSIER. **Por uma Arquitetura.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 2006.

LE GOFF Jacques. **História e Memória.** 3ª edição. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994.

LLANOS Alfredo. **Introdução à dialética.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

MENEZES, José Luiz da Mota. **Sé de Olinda.** Recife: FUNDARPE, Diretoria de Assuntos Culturais, 1985.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A linguagem indireta e as vozes do silêncio.** Trad. Pedro de Souza Moraes. São Paulo: ABRIL CULTURAL, 1980.

MINDLIN, Henrique E.. **Arquitetura Moderna no Brasil.** Rio de Janeiro: Aeroplano Editora/IPHAN, 2000.

MUELLER, Bonifácio. **Olinda e suas igrejas: esboço histórico.** Recife: Livraria Pio XII, 1945.

ROSSI, Aldo. **A arquitetura da cidade.** São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

SILVA, Fernando Fernandes da. **As cidades brasileiras e o patrimônio cultural da humanidade.** São Paulo: EDUSP, 2003.

SILVA, Leonardo Dantas. **Pernambuco preservado.** Recife: Edição do Autor, 2002.

ZANCHETTI, Sílvio. **Estratégias de intervenção em áreas históricas.** Recife: UFPE, 1995.